Häuser und Menschen im alten Berlin

Mackowsky, Hans

Berlin, 1923

urn:nbn:de:kobv:517-vlib-696

Buch Nr.

Dieses Buch ist zurückzugeben bis zum

1/16/18/2.89/204

Häuser und Menschen im alten Berlin

Häuser und Menschen im alten Berlin

von

Hans Mackowsky

Bruno Cassirer Berlin 1923

Mit 32 Bildtafeln

Druck der Spamerschen Buchdruckerei in Leipzig

An

Bernt Grönvold

*

Vorwort

Ältere Stadtpläne Berlins zeigen oft auf breiter Umrahmung eine Folge kleinerer Ansichten, auf denen interessante Baulichkeiten, Kirchen, königliche Gebäude u. a. dargestellt sind. Von den trockenen Linien des geometrischen Aufrisses schweift das Auge wie zur Erholung ab zu diesen seitlichen Rand- und Rahmenbildern; stückweise baut sich die Vorstellung das Profil des Stadtwesens in charakteristischen Einzelzügen auf.

In ähnlicher Weise wollen die hier vereinigten Studien, indem sie da und dort ein geschichtlich treues Einzelbild auffangen und liebevoll ausführen, solchen Rahmenbildern gleichen, die auf eine zwar ungeschriebene, aber in der Phantasie des Verfassers durchaus lebendige Geschichte seiner Vaterstadt, ihres Aussehens wie ihres inneren Lebens, steten Bezug nehmen.

Zu verschiedenen Zeiten und aus verschiedenem Anlaß entstanden, sind sie vom Zufall so geordnet, daß sie im Querschnitt das Kulturleben eines Jahrhunderts ungefähr darstellen, die Zeit von 1740 bis 1850, eines Jahrhunderts mithin, das in der Geschichte Berlins als preußischer Residenzstadt unzweifelhaft das charaktervollste gewesen ist. Können wir das mittelalterliche Berlin nur aus geringen Überbleibseln und fragmentarischen Zeugnissen in unbestimmten Umrissen mehr ahnen als nacherleben, trägt in der Renaissanceperiode das Angesicht der Stadt die ungewissen Züge des Werdenden, so hat erst unter den preußischen Königen die Physiognomie Berlins gleichzeitig mit dem individuellen Charakter seiner Bewohner feste Form und Prägung erhalten. Berlin als Kulturbegriff, so hoch oder so niedrig man ihn einzuschätzen gewillt ist, besteht erst seit dieser Zeit, war niemals individueller, greifbarer und selbstsicherer als damals. Was vorher

liegt, ist Anlauf und Vorbereitung, was danach kommt, Wandlung und Aufgehen in einem größeren, typischen Weltstadtbegriff.

So mag sich diese Sammlung als eine Bucheinheit rechtfertigen. Diese Studien sind im wesentlichen kunstgeschichtlicher Natur mit Ausflügen in die eng benachbarten Gebiete der Literatur-, der Theater- und Gelehrtengeschichte. Sie gehen meist von alten, teils niedergerissenen, teils bedrohten Gebäuden aus und erweitern sich, indem sie erzählen von den Künstlern, die sie erbauten, von den Menschen, die sie bewohnten, von den Schicksalen, die sie betrafen, zu Bildern eines verschwundenen, ja wie mir scheinen will, bis auf die Wurzeln abgestorbenen Kulturlebens unserer Stadt.

Die Mehrzahl von ihnen erschien in der Zeitschrift „Kunst und Künstler", deren Verlag mich zu ihrer Vereinigung oft ermuntert hat und der seine bewährte Sorgfalt auch dieser Buchausgabe zuteil werden ließ. Doch hielt ich es für notwendig, viele von ihnen zu ergänzen, in einen weiter ausgreifenden Rahmen zu spannen und in Einzelheiten neu zu gestalten, so daß mit geringen Ausnahmen von einem wörtlichen Neudruck nicht die Rede sein kann.

Ich widme sie einem ausländischen Künstler, dem die deutsche Kunstgeschichte für mehr als eine wertvolle Entdeckertat verpflichtet ist, und der, lange unter uns ansässig, die Schönheit des alten Berlins, belebt von einer harmonischen Geisteskultur, anmutig sich regend in den Schranken altpreußischen Ordnungssinns, auf mancher Wanderung und in manchem Gespräch gemeinsam mit mir genoß.

Berlin-Lichterfelde im August 1921. H. M.

Zur Einführung

Mein Vaterhaus stand in der Friedrichstadt, einer der drei Köllnischen Vorstädte, an die sich, in den Tiergarten und das einstmalige Heideland hineinwachsend, der alte vornehme Westen Berlins angegliedert hat.

Die Straße, in der das Haus lag, deutet noch mit ihrer gekrümmten Fluchtlinie und ihrem Namen darauf, daß hier die Stadtmauer entlang gezogen werden sollte mit Wall und Toren, deren mittleres, das Friedrichstor, an die Ecke der Mauer- und Leipzigerstraße zu stehen gekommen wäre. Indessen änderte die strategische Entwertung Berlins als Festung diesen ursprünglichen Plan, an den nur noch die Mauerstraße mit ihrer Verwachsenheit inmitten des gradlinigen Straßennetzes der Friedrichstadt erinnert.

Noch in meine Jugendjahre hinein ragten die Zeugen einer kleinbürgerlichen Bauweise, wie sie auch heutigentags nicht ganz aus dem Bild der Straße verschwunden sind. Geduckt und niedrig, ohne den geringsten Schmuck, mit dunklen Stiegen und einem schmalen verwahrlosten Höfchen, in dem hölzerne Schuppen und durcheinander geschobenes Gerät eine bescheidenste malerische Unordnung hervorrufen, lassen sie ahnen, wie das Wohnhaus der älteren Generationen etwa ein Jahrhundert lang in dieser ganzen Stadtgegend ausgeschaut hat. Ein paar Baumkronen, die mit ihrem frischen Grün über die vom Rost der Zeit getönten Ziegeldächer herübersahen, hellten ein wenig das sonst freudlose Antlitz der Straße auf.

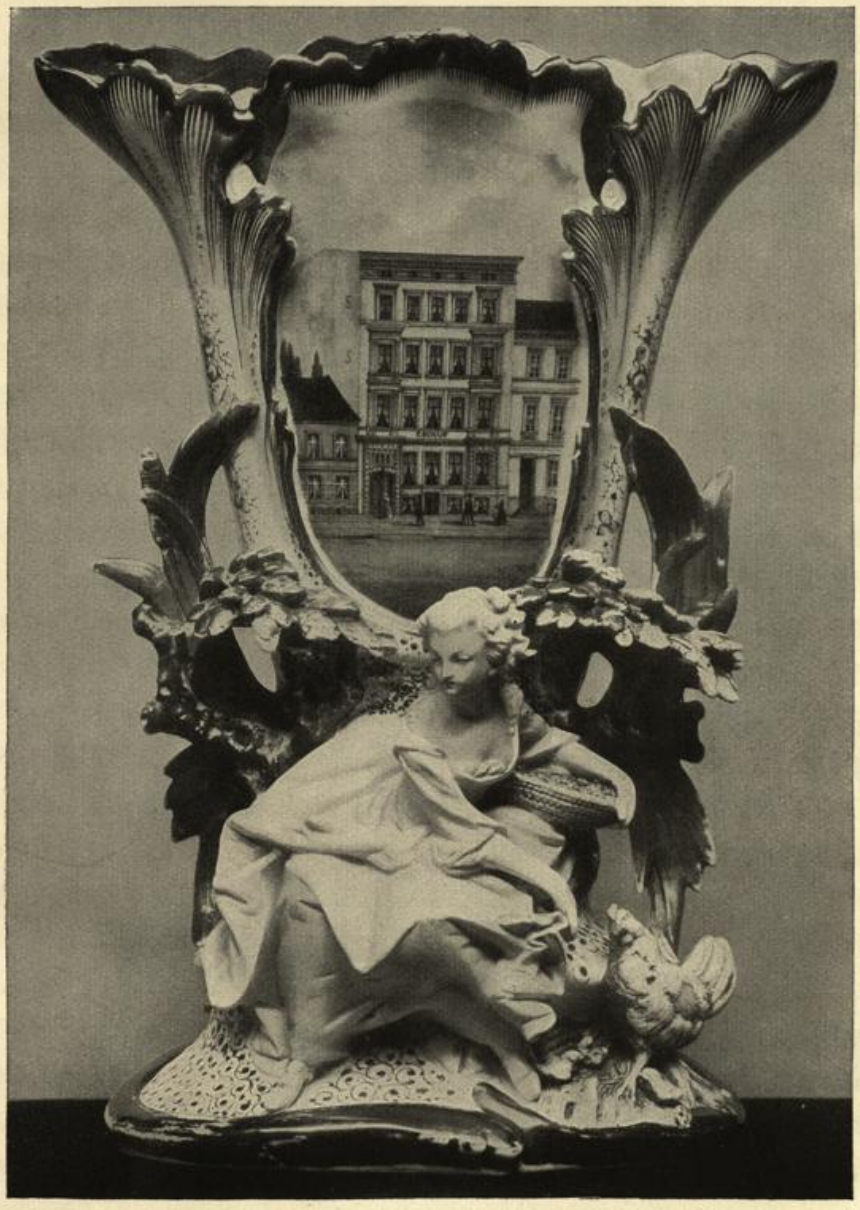
Wie diese altersgrauen und gleichsam zusammengeschrumpften Häuser wird wohl auch das noch aus der ersten Bauzeit der Straße stammende ausgesehen haben, das mein Großvater 1857 erwarb. Er schritt gleich zu einem Neubau von stattlicher Höhe, in der Breite von fünf Fenstern mit einem langgestreckten Seitenflügel und einem Quergebäude, das unten die geräumige Werkstatt für seinen Wagenbau enthielt. Alles war mehr

praktisch ausgenutzt als auf Schönheit berechnet, und der Maurermeister Laurig aus der Stralauerstraße erwies sich auch in der Fassade nur als ein Handwerker nach der neuen Geschmacksschablone.

Meine Eltern bekamen den zweiten Stock des „herrschaftlichen" Vorderhauses, der Großvater bezog das Parterre und stellte dort als ein bescheidenes und doch wieder selbstbewußtes Monument seiner Bauherrlichkeit eine Vase aus der Königlichen Porzellanmanufaktur auf, deren flache Tulpenform auf der Vorderseite sein Haus mit gelben Fensterkreuzen und weißen Gardinen durch alle Stockwerke in sauberem Abbild zeigte.

Hier habe ich meine Kindheit und einen großen Teil meiner Jugendjahre in glücklicher Geborgenheit verlebt.

Meine ersten altberliner Eindrücke blieben auf ein ziemlich enges Feld beschränkt. Da war der tägliche Nachmittagsspaziergang vorüber an dem Hochparterrefenster des alten Uhrmachers mit dem holländischen Namen, den wir an der Ecke der Mohrenstraße immer mit der im geröteten Auge eingeklemmten Lupe sitzen sahen, quer über den Wilhelmsplatz, in dessen Mitte das schöne Fliederboskett blühte, durch die neuangelegte Voßstraße in den Tiergarten. Und bald folgte der tägliche Schulweg. Der führte die andere Seite der Straße hinunter, wo an der Kreuzung der Behrenstraße der immer vergnügt zwinkernde Dienstmann mit den rötlichen Bartkoteletten und dem blitzblanken Messingschild auf der siegellackroten Wachstuchmütze, ein Nachfahre des echten Nante von Glasbrenners Gnaden, sich die Zeit vertrieb, ging durch die Behrenstraße vorüber an den Mohren des Kloseschen Kaffeegeschäftes, kreuzte die Linden und endete in der Dorotheenstraße. Der Wochenmarkt auf dem Gendarmenplatz oder dem Dönhoffsplatz, wo die schönsten Blumenstände lockten, der Weg nach dem alten Dreifaltigkeitskirchhof, wo das Erbbegräbnis lag, der gelegentliche Besuch bei einem Schulkameraden, der in einem Hause der Schloßfreiheit mit der malerischen Rückfront nach der Wasserseite seltsam und ein bißchen unheimlich hauste, waren schon weitere Ausflüge.



Porzellanvase der Berliner Manufaktur
mit der Ansicht des Hauses Mauerstraße 39. Um 1860.

An allen diesen Stellen der Stadt war ihre Geschichte nicht eben beredt; ich hörte nichts von ihr, und weder ließ mich das eigene Verlangen nach ihr fragen, noch weckte der Zufall meine Wißbegierde. Und doch hätte man mir allerhand erzählen können. Lag nicht ein paar Häuser nur von unserer Nummer 39 entfernt in kühler Vornehmheit „das Palais", jener Immediatbau aus der Zeit Friedrich Wilhelms II., drin Rahel und Varnhagen gewohnt hatten, standen nicht auf dem Wilhelmsplatz die Denksäulen der Paladine Friedrichs d. Gr., deren Geschichte und Legende in den Schulbüchern weiter klang? Waren nicht auf dem Gendarmenmarkt zwischen den herrlichen Turmbauten und zu Füßen der Freitreppe des Schinkelschen Schauspielhauses noch immer die bunten Bilder lebendig, die E. T. A. Hoffmanns gelähmter „Vetter" durch das Eckfenster der Taubenstraße mit wehmütigem Humor beobachtet hatte, während an der Ecke der Charlottenstraße noch, wie heute, die Lutter und Wegnersche Weinstube zu sehen war, an deren Stammtisch derselbe Vetter bei gesunden Tagen mit Ludwig Devrient die Champagnerpfropfen hatte knallen lassen? Und standen nicht draußen auf dem Friedhof wenige Schritte von den Gräbern der Großeltern die Marmorkreuze der Familie Mendelssohn mit Fanny Hensels Granitblock in der Mitte, dessen eingehauene Notenschrift die Amseln in den Fliederbüschen ringsum auf ihre Weise fortsangen?

Auch wenn wir als Kinder für lange Monate die Sommerwohnung in Potsdam am Fuß des Pfingstberges bezogen, so wurde die Phantasie mehr durch die Blockhäuser der nahen russischen Kolonie als durch die seltenen Besuche im Neuen Garten oder in Sanssouci angeregt. Die Alte-Fritzen-Welt war versunken hinter der aufstrahlenden Pracht des neuen Kaisertums, und Menzel, der sie zum ersten und letzten Mal lebendig gemacht hatte, war, wohl auch er vom Zuge der Zeit mitgerissen, vollauf mit der Gegenwart der Wilhelminischen Epoche beschäftigt.

In jenen Jahren nach dem siegreichen Kriege dachten und lebten die gebildeten Kreise nur in dieser Gegenwart, und ihre Gedanken schweiften

nicht rückwärts, sondern in eine glänzende Zukunft voraus. Wie es Berlin nicht eilig genug hatte, das alte, knappe, aber charaktervolle Gewand der Königlich preußischen Residenz gegen die pompöse Tracht weltstädtischen Zuschnitts umzuwechseln, so hatten es die Menschen eilig, aus den Verhältnissen einer engen, aber behaglichen Beschränktheit in repräsentative Weiträumigkeit hinauszukommen. Sie begannen sich ihrer Herkunft ein wenig zu schämen, und man begrub in Schweigen, woran man nicht gern erinnert sein wollte.

Die alten Familien starben aus oder zogen sich still zurück. Die Stände trennten sich, und die besser Gestellten, voran der frische traditionslose Reichtum, blickten halb mitleidig, halb hochmütig auf die herab, die „es nicht verstanden" hatten, und die „in Handwerks- und Gewerbesbanden" dem steigenden Wohlstand die vorwiegend materiellen Genüsse des Lebens verschaffen mußten. Der Geist der Stadt, der vorher alle geeint hatte, in allen Gesellschaftsschichten mächtig gewesen war, verflüchtigte sich in die unteren Klassen, die noch kein Ehrgeiz plagte, durch den richtigen Gebrauch von mir und mich sich als gebildet zu erweisen. Dort lebte er weiter in seiner Sachlichkeit, seinem Arbeitseifer, seiner Nüchternheit und seiner auf Genügsamkeit gegründeten guten Laune. Auch der berühmte bodenständige und viel verschrieene Berliner Humor, gelästert nur von denen, die seine Selbstironie mißdeuteten, schränkte sich ein auf die Domäne der kleinen Beamten, des bescheidenen Handwerkers, der Droschkenkutscher, Budiker, Ziehleute und Marktweiber, da, wo man ihn noch heute in seinem knorrigen Wurzelstand immer wieder entdeckt. Die oberen Schichten aber ergriff ein neuer Geist, dessen Unternehmungslust meist mit ein wenig Schwindel verbunden war, dessen Ruhelosigkeit kein Behagen kannte und keins aufkommen ließ, dessen Witz an die Stelle saftiger Anschaulichkeit das künstlich platte Wortspiel setzte, wie es die Börse und der Journalismus lieferte. Die vielen namentlich aus dem Osten zuziehenden Elemente sorgten für die unablässige Zersetzung des alten kräftigen Teiges.

Aus dem Bilde des gesellschaftlichen Lebens verschwanden die Salons, in denen man bei Tee und Butterbrot noch mit Geist und Kenntnissen zu plaudern verstanden hatte, aus dem Theater die Lokalpossen, die mit David Kalisch zu Grabe gingen, aus den Wohnungen der schmucklose, aber handwerklich solide Hausrat, von den Wänden die bescheidenen Lithographien und Stahlstiche. Ein neuer Lebensstil mit geschichtlich weit gespannten Ansprüchen und Anciennitäten trat auf und verschaffte sich schnell Geltung. Er war weder berlinisch noch preußisch, sondern großdeutsch. Die deutsche Renaissance und das „stilechte" Kunstgewerbe beherrschten den Geschmack, hielten ihren Einzug in die Wohnräume und machten sich bis in die Damenmode geltend.

Der neuen Bewegung erwuchs am preußischen Königshofe die mächtigste Förderung durch das Beispiel der kronprinzlichen Herrschaften. Namentlich die Kronprinzessin, später Kaiserin Friedrich, stellte sich mit ihren aus ihrer englischen Heimat herübergebrachten Ideen kunstindustrieller Ausweitung an die Spitze. Sie schuf in dem Kunstgewerbemuseum, das damals den Gropius und Schmiedenschen Neubau in der Prinz Albrechtstraße bezog, einen weithin wirkenden Sammelplatz und Mittelpunkt, nachdem kurz vorher 1879 die Gewerbeausstellung am Lehrter Bahnhof die Leistungsfähigkeit und den Geschmackswandel der deutschen Industrie erwiesen hatte.

Die der Kronprinzessin nahestehenden Künstler, wie Anton v. Werner, Paul Meyerheim, Albert Hertel u. a., gaben für die bürgerlichen Kreise den Ton an, und ihre Ateliers, Salons und Wohnräume wurden die Vorbilder, die der wohlhabende Bürger mit mehr oder weniger Geschick nachzuahmen bestrebt war. Auch die elterliche Wohnung modelte sich damals nach den Forderungen des neuen Geschmacks um. Was der Kunsttischler mit seinen schweren geschnitzten Nußbaum- und Eichenmöbeln ausgestattet, der Tapezierer mit seinen üppigen Draperien dekoriert hatte, wurde nun noch von dem kunstgewerblichen Fleiß der Hausfrau im einzelnen ergänzt. Majolikateller und Fliesen schmückten die Wände und die Bordbretter,

Glasgemälde mit Butzenscheibenumrahmung füllten die Fenster; wo es nur anging, breitete sich eine Decke, ein Läufer, ein Kissen in altdeutschem Kreuzstichmuster aus — alles Erzeugnisse geschickter Frauenhände, die in ihren Mädchentagen noch Frivolitäten gearbeitet und in Glasperlen gestickt hatten. Georg Hirths „Formenschatz" wurde die Fundgrube für Vorlagen dieser Art, und ich sehe noch Vater und Mutter über den Bänden dieses Tafelwerks sitzen, ihre Auswahl treffen und die Muster nachzeichnen oder pausen. Der Hausherr besuchte fleißig die Auktionen, ersteigerte Zinn- und Fayencekrüge und brachte gelegentlich wohl auch eine alte Pike oder Hellebarde heim, die, malerisch in eine Ecke gelehnt, die Stimmung um eine hochromantische Note erhöhte. Das alles war heiliger Ernst, innerste Überzeugung, und niemand hätte den alten deutsch-französischen Spottvogel zu zitieren gewagt:

Das mahnt an das Mittelalter so schön,
An Edelknechte und Knappen,
Die in dem Herzen getragen die Treu'
Und auf dem Hintern ein Wappen.

Mit der Architektur und dem Kunstgewerbe begaben sich auch Theater und Literatur auf die immer breiter getretenen Pfade dieser neuhochdeutschen Romantik. Zuerst erschienen auf dem Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater die Meininger mit ihren Klassikeraufführungen und riefen eine dekorative Reform der Bühnenausstattung und des Kostüms im Sinne der Stilechtheit hervor. Julius Wolff mit seinen farbreichen Verserzählungen und Rudolf Baumbach mit seiner Butzenscheibenlyrik führten diesen ästhetisch-kulturellen Mummenschanz in der Literatur fort, wobei ihre Vers- und Reimgewandtheit über ihre innere Hohlheit und Unwahrheit glänzend hinwegtäuschte. Von diesem Standpunkt aus begreift man auch erst den schnell wachsenden Ruhm und Erfolg Richard Wagners. Mochte um seine Musik der Streit so leidenschaftlich entbrennen, daß Bekenner und Befehder in hellster Kampfeswut gelegentlich die Bierkrüge gegen einander

schwangen, was einem Witzbold zu dem geflügelten Wort der „Schoppenhauer" Gelegenheit gab, so war sein Sieg für den Laien doch schon durch das zeitgebunden Gegenständliche seiner Stoffe entschieden.

Wir spotten heute dieses Geschmacks in seinen verworrenen Durchschnittsleistungen, aber man soll doch nicht das Maß von tätigem Kunstinteresse unterschätzen, das, über die Prosa des Alltaglebens hinausdrängend, weite Kreise mit einer Ahnung von Kunst erfüllte, die ihr bisher fern gestanden hatten. Nur war diese traditionslose Kultur einer politisch wie wirtschaftlich gesättigten Gesellschaft kein Nährboden, in dem das Verständnis und die Liebe zur engeren heimatlichen Vergangenheit Wurzel treiben konnten.

Indessen ganz abgerissen waren darum die Fäden doch nicht, die diese großdeutsche, romantisch auf die Renaissance gerichtete Gegenwart mit dem wie aus der Erinnerung gelöschten Bilde des alten Berlins verknüpften. Eine Anzahl angesehener Bürger mit dem Oberbürgermeister Seydel an der Spitze hatte sich bereits 1865 zur Gründung eines „Vereins für die Geschichte Berlins" zusammengeschlossen. In Wort und Schrift warben die Mitglieder für die Erkenntnis der alten Berliner Lokalgeschichte mit allen ihren Erscheinungen im öffentlichen Leben, in Gewerbe, Wissenschaft und Kunst, getreu ihrem Wahlspruch: „Was du erforschet, hast du miterlebt." Neben den vier mit reichen Bilderbeigaben ausgestatteten Foliobänden sorgten die sogenannten grünen Hefte als jährliche Vereinsgabe namentlich in ihren ersten wissenschaftlich gediegenen Jahrgängen für die Ausbreitung und Vertiefung lokalgeschichtlichen Verständnisses. Und was diese Forschungen zutage förderten, verarbeiteten und ergänzten Streckfuß und Schwebel für den Genuß und die Belehrung weiterer Schichten.

Im Anschluß an diese literarischen Bemühungen wurde von der Stadt Berlin das Märkische Museum begründet, das mit seinen Sammlungen bemüht war, die bildliche Anschauung zu beleben. Allein die verschiedenen, unzureichenden Räumlichkeiten, mit denen sich das Museum behelfen mußte, ehe es den stattlichen und stimmungsvollen Neubau Ludwig Hoffmanns auf

dem Märkischen Platz beziehen konnte, versagten ihm zunächst die Wirkung, die es erst jetzt ausübt. Überflutet von einer entgegengesetzten öffentlichen Geschmacksrichtung, blieb der kleine Kreis der Freunde Alt-Berlins auf sich beschränkt.

Hier hätten Literatur, Presse und Theater eingreifen müssen. Aber was Spielhagen und Paul Heyse, Lindau, Rodenberg, Mauthner und zuletzt Max Kretzer an lokalgeschichtlichem Kolorit ihren Romanen einmischten, war unbestimmt und farblos; es fehlte die berlinische Eigenart der Darstellung. Mit Recht urteilt Richard M. Meyer: „Nicht weil Lindau, Mauthner, Rodenberg keine Berliner sind, nicht einmal Märker wie Voß und Fontane, sondern weil dieser Einklang von Gegenstand und Behandlung fehlt, haben sie und die Jüngsten echt berlinische Romane nicht geschaffen, wie selbst Nicolai und Hesekiel es getan. Sie schildern schließlich doch wieder nur, wie Gutzkow und Spielhagen, eine beliebige große Stadt, die Berlin sein soll, weil der Preußische Hof und die Regentenstraße, Adolf Menzel oder die Börse in der Burgstraße darin vorkommmen. Berlin aber verlangt seine eigene Perspektive – sei es die alte von Friedrich Nicolai und J. v. Voß, sei es die jüngere von Willibald Alexis und Th. Fontane."

Zweimal ist hier der Name des einzigen Dichters genannt, der allein neben dem Bilde des alten Berlins das der werdenden Großstadt aufzufangen und es mit Gestalten von wirklichem Berliner Blut und Geist zu beleben befähigt war. Es ist bekannt, wie wenig Leser Fontanes „Vor dem Sturm", sein „Schach von Wuthenow", seine „Irrungen, Wirrungen", „Frau Jenny Treibel" und „Stine" fanden. Der große Erfolg fiel Julius Stinde zu mit „Frau Wilhelmine Buchholz", diesem Typus der plattvergnügten Philistermadame, die in der fetten Brühe dreister Oberflächlichkeit schwimmt. Und resigniert schrieb Fontane noch 1889 an Guido Weiß, der ihn in einem Feuilleton der Frankfurter Zeitung gefeiert hatte: „Man muß Berlin und Mark und Wedding und Voigtland und die Biers und die Fischers und Kleist und Willibald Alexis und Franz Ziegler und Niendorf

kennen, um zu wissen, wie treffend das alles ist. Aber wer darf sich dessen rühmen? Ich gehe die größte Wette ein; wir beide sind die einzig Lebenden, die in dieser Welt überhaupt noch zu Hause sind."

Auch die bildende Kunst hatte kein Auge für den Reiz der nächsten Umgebung, für die Physiognomie der Stadt, die namentlich in den alten Teilen, wo sie am Fluß sich hinstreckte, noch so malerische Partien besonders in den weichen Lichtern des Abends offenbarte. Menzel wäre der Mann dafür gewesen. Einst hatte das alte Berlin mit dem Mondschein über den dunklen schmalen Wasserläufen, dem Dickicht der zugewachsenen Palaisgärten, der Heimlichkeit seiner verstaubten Bürgerstuben sein Malerauge gelockt; diese Bilder und Studien hütete er an den Wänden seiner Wohnung ängstlich vor den Blicken der Öffentlichkeit. Dem Kampf, in dem das Gewordene Schritt für Schritt dem Werdenden Platz machte, sah er ohne Teilnahme zu; er war nicht mehr heimisch in dieser allmählich für ihn verworrenen Umgebung. An seine Stelle und doch keineswegs als sein Stellvertreter trat Skarbina. Er wanderte nicht mehr wie Menzel mit bedächtigem Verweilen, sondern suchte von der Droschke aus mit journalistischer Behendigkeit ein malerisches Motiv zu erhaschen. Dabei blieb er immer im Ausschnitt, in der Illustration stecken. Die Vedute, wie sie Eduard Gaertner und Karl Graeb mit inniger Freude am Selbstgewachsenen und mit malerisch belebter Sachlichkeit gepflegt hatten, ward von der Photographie verdrängt. Nur Julius Jakob, selbst ein alter Berliner, wußte noch einmal, namentlich in vorzüglichen Aquarellen, die versteckten und immer mehr entschwindenden Züge des alten Berlin, ehe sie ganz erloschen, festzuhalten. Ein Künstler wie Max Liebermann, der doch nach Geist und Erziehung ganz im alten Berlin wurzelte, suchte und fand keine malerischen Anreize in seiner Vaterstadt, die ihm eigentlich nur der Markt für seine Arbeiten blieb.

Verschwindend gering und ganz vereinzelt blieb auch das Interesse der Sammler. Chodowiecki, der von je seine Gemeinde besessen hatte, und

Menzel, dessen originelle Persönlichkeit mindestens so fesselte wie seine keineswegs populäre Kunst, waren die einzigen, denen sich die Liebhaber, von Engelmann und Dorgerloh trefflich beraten, mit steigender Teilnahme zuwandten. Für die anderen Namen der einheimischen Kunstgeschichte, soweit sie überhaupt bekannt waren, erzielte der Kunsthandel keine Preise. Um ein billiges gingen Rosenbergs Ansichten des friderizianischen Berlins, Gaertners Lithographien, Graebs Aquarelle weg. Ebensowenig war für Franz Krüger, den liebenswürdigen Chronisten der Biedermeierzeit, für Theodor Hosemann, ihren humorvollen Illustrator, für Dörbeck, ihren volkstümlichen Komiker, die Stunde gekommen. Die Sammlungen von Otto Aufseesser und Carl Meder, deren Versteigerungen 1912 und 1918 Ereignisse auf dem Kunstmarkt geworden sind, waren überhaupt noch nicht vorhanden oder erst im Entstehen begriffen. Mit geringen Mitteln konnte noch ein Volksschullehrer wie Göritz-Lübeck seine unschätzbare Sammlung altberliner Drucke zusammenbringen, „die mit Recht als die spezifische Berliner Bibliothek bezeichnet werden kann" und die heute dem Märkischen Museum angegliedert ist. Ein Photograph wie Albert F. Schwartz, den seine Heimatliebe bestimmte, die alten heute meist verschwundenen Gebäude, Straßen und Plätze leider mehr topographisch als malerisch befriedigend aufzunehmen, blieb eine ganz vereinzelte Erscheinung.

Mit dieser Gleichgültigkeit Alt-Berlin gegenüber hing es auch wohl zusammen, daß die von der Grimmstiftung der Universität gestellte Preisaufgabe, die Entstehung des Rauchschen Friedrichsdenkmals aktenmäßig darzustellen, bei ihrem ersten Ausschreiben keinen Bewerber gefunden hatte. In der Sorge, daß dies bei Wiederholung des Wettbewerbes abermals eintreten könnte, und ohne Ahnung, daß bezeichnenderweise ein landsmännisch und fachlich gleich Ausseitiger sich bereits ans Werk gemacht hatte, bewog mich mein Lehrer Herman Grimm, die Arbeit zu übernehmen, wiewohl der Gang meiner Studien und die eigene Neigung mich auf die italienische Renaissance gewiesen hatten — auch dies ein Zeichen, wo die eigentlichen

Interessen der Zeit lagen. So brach ich denn die Vorarbeiten über die Sixtinische Kapelle ab und saß viele Monate an den grünen Tischen des Geheimen Staatsarchivs, umschanzt von Stößen vergilbter Aktenbündel. Die Arbeit wurde vollendet und mit einem zweiten Preise ausgezeichnet. Doch war, was ich damals erfuhr und erforschte, nicht zwingend genug, mich meiner alten Liebe für Italien abtrünnig zu machen.

Erst um die Jahrhundertwende traten die Anzeichen eines Umschwunges des allgemeinen Geschmackes ein. Psychologisch hatte er seinen Grund in der Ermüdung, die gesetzmäßig hochgespannten Reizstärken folgt, doch geschah diese Umstellung des Blickes auf eine neue Perspektive mit dem alten Berlin als Mittelpunkt keineswegs plötzlich. Wirksam hatten bereits zwei wissenschaftliche Bücher vorbereitet: Borrmanns im Auftrage des Magistrats vorzüglich und auf gewissenhaftester Aktengrundlage bearbeitetes Werk „Die Bau- und Kunstdenkmäler von Berlin", die erste seit des alten Nicolai Tagen wieder umfassende Kunstgeschichte Berlins, und Ludwig Geigers „Berlin 1688—1840", das die Geschichte des geistigen Lebens der preußischen Hauptstadt mit erstaunlicher Vielseitigkeit und reicher Belehrung darstellte. Anderes, zum Beispiel der jetzt erst einsetzende Erfolg Fontanes half bedeutsam mit. Entscheidend war aber doch die Abwendung neuzeitlichen Kunstwollens von den Ekstasen der Stilgelehrsamkeit. Wieder ergriffen Architektur und Kunstgewerbe in gewohnt enger Bindung die Führerrolle.

Die dekorative Entartung, die sich vom Gräzismus zur Gotik, von dieser mit spielerischer Gedankenlosigkeit zur Renaissance gewandt hatte, so daß Form und Zweck oft sich lächerlich widersprachen, wie denn z. B. die Möbel verkleinerten Bauten und die Bauten vergrößerten Möbeln glichen, löste ein ernstes Besinnen auf konstruktive Sinnfälligkeit ab. Die Ästhetik des spezifisch modernen Erzeugnisses, der arbeitenden Maschine, die mit geringstem Kraftaufwand größte Leistungen vollbringt, wurde den Werken der bildenden und bauenden Kunst untergelegt. Dies neue Formgefühl, das vom Konstruktiven ausging, entdeckte, weil es das die Logik

der Form trübende und verschleiernde Schmuckwerk verpönte, den lang übersehenen Reiz, der im Formwillen des rohen Materials schlummerte. Am stärksten schien er dem neuen Künstlergeschlecht in dem alten Mobiliar ausgeprägt. Die schön gemaserten, in einem tiefen brandigen Schildpattrot unter strahlender Politur glänzenden Mahagoniflächen, die das Empiremöbel kostbar machte, das flammende Herbstblattgoldgelb der Birke, die das verarmte Biedermeier verwandt hatte, zogen die Augen auf sich. Was Jahrzehnte hindurch auf den Böden und in den Kellern als überlebter Hausrat in verschämtem Versteck gehalten worden war, kam wieder zu Ehren, und die Antiquitätenläden füllten sich mit den reichlichen Überbleibseln altväterisch soliden Handwerks. Gegen die Absichten der Führer der neuen Bewegung, die keineswegs die Wiederbelebung einer abgetanen Mode befürworten wollten, sondern nach der Bildung eines neuen starken selbständigen Stils strebten, richtete man sich jetzt empire- oder biedermeiermäßig ein, wie man sich noch kürzlich zwischen Renaissancemöbeln „gemütlich" gefühlt hatte. Umsonst protestierte van de Velde gegen diese „Feigheit", als welche er die Rückkehr zum Biedermeier brandmarkte. Wie kann sich ein Biedermeier-Interieur mit dem rauhen Beruf des Offiziers vertragen, in welcher Beziehung steht es zu der nervösen Rastlosigkeit des Journalisten, wodurch könnte es einen modernen Rechtsanwalt an sein Heim fesseln, wodurch einen Bankier, einen Ingenieur, einen Fabrikdirektor anziehen? „Wenn diese Leute", fährt van de Velde temperamentvoll fort, „Vorliebe für den Biedermeierstil an den Tag legen, so zeugt das einfach von Perversität oder Ermüdung, tödlicher Ermüdung von aller heutigen Berufsarbeit, die ihren Mann mit Peitschenhieben vorwärts treibt, immer weiter nach der Zukunft hin. Ich fürchte sehr, daß die Anziehung, die der Biedermeier- und Neo-Biedermeierstil auf das Publikum und auf gewisse Künstler ausüben, ein Phänomen dieser allgemeinen Ermüdung ist."

Der Zug der Zeit war stärker als der entgegenwirkende Wille der bewußt Modernen. Gewiß war es eine ermüdete Kultur, die zu diesem Beruhigungs-

mittel griff, die sentimental und kokett war und statt „mit vollen Zügen aus der goldenen Schale des Lebens zu trinken, Kamillen- oder Fliedertee aus großen, goldgeränderten Tassen schlürfte." Diese Menschen dachten gar nicht daran, in ihrer Lebenshaltung, mit ihren Sitten, Gewohnheiten, Gebräuchen wie in einem starken Selbstbesinnen zu dem Lebensstil der Großväterzeit zurückzukehren, so wenig, wie sie in der Beseelung des Stoffes den Geist der alten Zeit spürten mit seinem sittlichen Ernst, es so gut wie möglich zu machen. Man spielte Komödie mit einem veränderten Bühnenbild. Man schwärmte für das Alte und duldete seelenruhig, daß die Spitzhacke die Zeugen der alten Zeit, einen nach dem andern, forträumte aus dem Bilde der Stadt. Was damals niedergelegt wurde, den „Bedürfnissen der Großstadt" ohne Bedenken zum Opfer fiel, riß unbeschreibliche Lücken, und weder Pietät noch der Nimbus eines großen Namens geboten Einhalt. Um 1900 ist das alte Berlin gestorben, und an seine Stelle trat die physiognomielose Weltstadt, wie man sie überall findet.

In diesen Jahren wurde ich in meiner Vaterstadt wieder seßhaft. Aus Italien heimkehrend, wo ich zum zweitenmal mehrere Jahre zugebracht hatte, fand ich mehr als nur das äußere Bild Berlins verändert, ja entstellt. Auch der Geist der Stadt schien sich von Grund aus gewandelt zu haben in einer jener Metamorphosen, die ebensosehr für die Beweglichkeit wie für eine anpassungsfähige Charakterlosigkeit der Individuen zeugen. Der vollständige Bruch mit der Tradition war vollzogen. Erinnerungslos war das Riesengebilde zu einer unübersichtlichen, verschwommenen Form über sich selbst hinausgewachsen. Das glücklose Schicksal dieser Stadt, das ein späterer Beobachter kaltherzig formuliert hat: immer zu werden und niemals zu sein, hatte sich erfüllt.

Aber auch an mir selbst hatte ich den alten Satz erfahren, daß erst die Fremde lehrt, was wir an der Heimat besitzen. In Italien über den alten Urkunden so gut wie vor den Kunstwerken war mir das heillos Fragmentarische dieser versunkenen Welt zum Bewußtsein gekommen. Unbefriedigten

Blickes hatte ich mich schließlich abgewandt von einem bis zur Ermüdung durchpflügten Ackerfeld, auf dem tausend Grabende noch immer ihre Furchen zogen, nachdem der Boden längst seine besten Schätze hergegeben hatte. Die einst mit sportmäßiger Freude betriebene Entdeckertätigkeit, die mit Vorliebe den kleinen und kleinsten Quattrocentisten zugute kam, reizte nicht mehr. Was war das für ein niedriges Gewächs, diese „amici" und „alunni", die als schwachlebige homunculi in den Retorten der Stilkritik mühevoll hergestellt wurden; wieviel Kraft und Scharfsinn wurde an unbedeutende ausländische Künstler verschwendet, während einheimische große Meister im acherontischen Winkel der Geschichte ihr Schattendasein fristeten. War es nicht eine Sünde wider den heiligen Geist der Kunst, war es nicht eine ans Komische grenzende Beschränktheit, wenn Zeit, Kraft und Talent einem kleinen italienischen Dutzendmaler, einem florentinischen Steinmetzen mit stammelnder Formenunsicherheit aufgeopfert wurden, während sich keine Hand für die wahrhaften Meister der engen, eigenen Heimat rührte? Wer kannte Schadow, wem war, um nur von den Größten zu sprechen, Schinkel mehr als ein Name? Oder konnten sie sich etwa nicht sehen lassen neben einem Luca della Robbia, einem Verrocchio, einem Michelozzo, Giuliano da San Gallo e tutti quanti? Das geschichtliche Material lag wohl aufgespeichert und lockte mit dem starken Anreiz der Ungehobenheit, ihre Werke standen größtenteils mitten unter uns oder waren noch fast vollständig erreichbar, ihre Persönlichkeiten übten auf den Menschenschilderer einen beinah magischen Zwang aus, während dort, jenseits der Alpen, so viel Schemenhaftes ungreifbar, schwach umrissen in der Luft flatterte.

Ich gestehe gern, daß es die Persönlichkeiten waren, die mich zuerst anzogen. Und indem ich ihnen nachging, ihre Beziehungen aufspürte, ihr Menschliches in mir aufleben ließ, gewann ich, was ich nie besessen hatte, woran die Gegenwart achtlos, ungeweckten Sinnes vorbeihastete und das mich entschädigte für die zerstörten Eindrücke aus meinen Kinderjahren: ein Bild der Vaterstadt mit still redenden Zügen, mit Menschen, deren

Empfinden ich nachfühlen konnte, mit Häusern, deren Heimlichkeiten mir vertraut wurden wie das eigene Vaterhaus in der Mauerstraße. Von diesen zu erzählen, hat es mich immer wieder gedrängt, je nachdem der Zufall eines unerwarteten Fundes, die Gefährdung einer geschichtlich merkwürdigen Stätte mir Gelegenheit genaueren Zusehens bot. Fontane, der aus ähnlichen Erfahrungen auf einem viel weiter abgesteckten Gebiet mit seinen „Wanderungen durch die Mark Brandenburg" mir vorausgeschritten ist, bespöttelt gelegentlich die „Berlin-Heraufpuffer, die, zurückblickend, aus dem alten elenden Nest alles Mögliche machen möchten". Von einem solchen Heimatsdünkel weiß ich mich frei, bekenne mich aber gern zu Zelter, wenn er 1819 an Goethe schreibt: „Daß Berlin etwas an sich und von sich ist, wird zwar selten zugegeben, aber es ist dennoch so wahr als gut."

Das Opernhaus Friedrichs des Großen

FRIDERICUS REX APOLLINI ET MUSIS lautet die Weihinschrift auf dem Giebelfelde des Berliner Opernhauses. Apollo war der Gott, den Friedrich in seinen Jugendtagen am feurigsten verehrte. Mitten in der väterlichen Mark, darin nur die Kommandorufe und die Jagdhörner widerhallten, hatte der Prinz dem Lichtgott und Musenführer ein bescheidenes Arkadien bereitet. Dies Reich erstreckte sich zwischen den Gestaden des Ruppiner und des Rheinsberger Sees. Der Reigen der Musen schwebte durch die anmutigen Gründe der Ruppiner Schweiz, um bald den „Garten am Wall" in Neu-Ruppin, bald die Rokokogemächer im Schlosse zu Rheinsberg heimzusuchen. Im Garten am Wall hatte Knobelsdorff auf prinzlichen Befehl einen zierlichen, auf sechs korinthischen Säulen ruhenden Pavillon mit flachgewölbtem Dach errichtet, den die vergoldete Statue Apollos krönte. Heitere Sommermonate brachte hier der Kronprinz mit seinen Getreuen zu. Nach dem anstrengenden Dienst des Tages saß man abends bei Tafel, während der zart durchdringende Geruch der Levkojen zur offenen Halle hereinschwebte. Und in Rheinsberg an der Decke des in Stuck und Spiegeln prangenden Konzertsaals fuhr, von Pesnes Meisterhand leicht hingemalt, Apollo „der junge Leuchteprinz" auf strahlendem Wagen einher, die Schatten der Finsternis vertreibend. Diese kronprinzlichen Huldigungen aber waren nur das Vorspiel zu der monumentalen Ehrung, die Friedrich als König dem Ideal seiner Jugend mit dem Bau des Opernhauses bereitete.

Die Entwickelung der Berliner Oper, über die wir ein treffliches Buch von Louis Schneider besitzen, geht Hand in Hand mit der Pflege der Musik am preußischen Königshofe. Bis auf Friedrich II. haben sich dieser Pflege mehr die fürstlichen Frauen als die Träger der Krone angenommen. Selbst

einem so prunkliebenden Herrscher wie König Friedrich I. waren Oper und Musik doch keine ästhetischen Bedürfnisse. Er unterstützte beide nur aus dem Vergnügen an großartiger dekorativer Entfaltung, mehr in Nachahmung fremder Vorbilder, vor allen des französischen und des benachbarten sächsischen Hofes. So hielt er streng darauf, daß der kgl. Kunstpfeifer, der mit seinen fünf Gesellen alltäglich zweimal vom Schloßturm herab zu blasen hatte, „nicht allein zu jeder Zeit künstliche und zierliche gute Stücke, sondern auch insonders allemal einen Psalm aus dem Lobwasser" vortrug, wobei sich die Musiker zur Abwechslung auf verschiedenen Instrumenten hören ließen, „damit man spühren könne, daß zwischen dem Abblasen so zu Hoffe und dem so in der Stadt geschieht, ein Unterschied sei". Des Königs sonderliche Freude aber waren seine „Blechpfeifer", jenes Korps von Trompetern und Paukern, die Tusch blasen mußten, wenn an der üppigen Tafel eine Gesundheit ausgebracht wurde.

Für die Oper sorgte ein stattliches Personal, dessen Verzeichnis nebst Gehaltsangabe aus den Jahren 1711 und 1712 noch erhalten ist. Die pomphaften theatralischen Vergnügen des Hofes, die vor allem im Mittelpunkt der Festlichkeiten bei Gelegenheit eines fürstlichen Beilagers standen, fanden im zweiten Stock über dem kgl. Reitstall in der Breiten Straße statt. Im Ballet wirkte die Hofgesellschaft oft in den prächtigsten, kostbarsten Kostümen mit. Neben deutschen Sängerinnen traten italienische Kastraten auf, die Dekorationen entwarf Eosander von Goethe, und der Geheimrat Johann von Besser dichtete den Text. Fand aber keine Oper statt, so bestellte Sophie Charlotte, die kunstliebende Königin, die Kammermusici hinaus nach Charlottenburg zum Abendkonzert.

Natürlich war bei den großen Festlichkeiten der Hof unter sich. Das Berliner Publikum suchte in dem Hessigschen Hause, Poststraße 5, sein Schaubedürfnis zu stillen an Stücken, die meist aus Hamburg herüberkamen. Dem Theaterteufel verfielen die lebhaften Berliner gleich bei dieser ersten Versuchung so unheilbar, daß weder Predigten von den Kanzeln,

noch zornige Broschüren gegen die „Operisten" die Freude an den „schwärmerischen Masqueraden und Schwein-ygeleyen" ausrotten konnten.

Mit gewohnter soldatischer Strenge trat Friedrich Wilhelm I. gegen das Unwesen auf. Von jeher war seinem klaren, nüchternen, sparsamen Sinn der unnütze und sittenverderbende Prunk der Oper verhaßt gewesen. Nie verwand er die Lächerlichkeit, daß er als junger Kurprinz in einem allegorischen Ballet als Cupido, mit dem Pfeil, dem Bogen, rosenbekränzt und in hochgeschürzter Tunika mitzutanzen gezwungen worden war. Trommeln und Pfeifen und dann wieder ein munteres Jagdgetön war seinen Ohren die liebste Musik. So räumte er denn gründlich mit den väterlichen Liebhabereien auf. Die Blechpfeifer wurden gleich nach dem Leichenbegängnis unter die Kavallerieregimenter verteilt, die kgl. Kapelle wurde aufgelöst, der riesengroße Gottfried Pepusch allein fand die Gnade, als Stabshautboist in die rote Potsdamer Garde gesteckt zu werden. Das Theater auf dem Stallplatz ließ der König zu einer Montierungskammer umwandeln, und nur gelegentlich belustigte ihn im Schloß eine Truppe italienischer Intermezzospieler, deren Besoldung auf monatlich 148 Taler 18 Groschen 4 Pfennig zusammengestrichen war.

Zu den Sorgen, die der Kronprinz ihm machte, gehörte auch Friedrichs Neigung zur Komödie und zum Flötenspiel. Man weiß, wie sehr dies den Bruch zwischen Vater und Sohn gefördert hat. Aber auch die Aussöhnung brachte auf beiden Seiten keine Sinnesänderung. Einmal, 1731, bricht in einem Briefe die ganze väterliche Barschheit los: „Aber, was gilt es, wenn Ich Dir recht Dein Herz kitzelte, wenn Ich aus *Paris* einen *maître de flute* mit etlichen Pfeifen und Musique-Büchern, imgleichen eine ganze Bande Komödianten und ein großes Orchester kommen ließe, wenn ich lauter Franzosen und Französinnen, auch ein paar Dutzend *petits-maîtres* verschriebe, und ein großes Theater bauen ließe; so würde Dir dieses gewiß besser gefallen, als eine *Compagnie Grenadiers*; denn die *Grenadiers* sind doch, nach Deiner Meinung,

nur *Canailles*, aber ein petit-maître, ein Französchen, ein *bon mot*, ein Musiquechen und Komödiantchen, das scheinet was Nobleres, das ist was Königliches, das ist *digne d'un prince*. Dieses sind deine Sentiments, wenn Du Dich recht prüfen willst; zum wenigsten ist Dir dieses von Jugend auf von Schelmen und Huren eingeflößet worden, und hast Du diese Sentiments gehabt bis in Cüstrin." Ach, der arme Kronprinz, er überwand sie auch nicht, diese Sentiments, und er flüchtete mit ihnen zu seiner Mutter und zu seiner Lieblingsschwester. Er liebte Theater und Musik wie seine „Döschens, Etuichens, bernsteinerne und andere Bagatellen", gegen die der Alte wetterte, und fand keine Freude an seines Vaters Lieblingsbeschäftigung, der Jagd. Daran konnte der König nichts ändern, so sehr es ihn schmerzte. Rührend ist der Brief an den Fürsten Leopold von Dessau, wenige Wochen vor des Königs Tode geschrieben, in dem er dem alten Waidgenossen seine besten Jagdhunde zum Geschenk anbietet, „weil ich in dieser Welt ausgejaget habe, und also die Parforce-Jagd ganz aufgeben will, um die unnützen Kosten einzuziehen, indem mein ältester Sohn auch kein Liebhaber der Jagd ist, noch werden wird."

Des Kronprinzen Augen glänzten, dachte er an den ersten großen Eindruck, den die italienische Oper ihm gemacht hatte. Das war 1728 in Dresden am Hofe August II. gewesen, wohin der Kronprinz seinen Vater begleitet hatte. Im Gefolge war außer dem alten Dessauer noch manch anderer Waffengenosse Friedrich Wilhelms, den Pulverrauch und Tabaksqualm gleich gut durchgebeizt hatten. Der polnischen Majestät wird es kein kleiner Spaß gewesen sein, diesen auf den Drill eingestellten Augen das lüstern-galante Gaukelspiel der Dresdner Hofoper vorzuführen. Die an rauhe Klänge gewöhnten Ohren fühlten sich plötzlich von den Arien und Rezitativen der Cleofide von Hasse umschmeichelt, ganz zu schweigen von dem verführerischen Anblick des Balletts. Nur der Kronprinz saß mit weit aufgerissenen Augen da, sah staunend in den Glanz und den Flimmer der Bühne und lauschte voll Entzücken der Quantzschen Flöte, die ihre Läufe

und Triller perlend aus dem Orchester aufsteigen ließ. An diesem Abend faßte Friedrich den festen Vorsatz, eine ähnliche Oper in Berlin zu gründen.

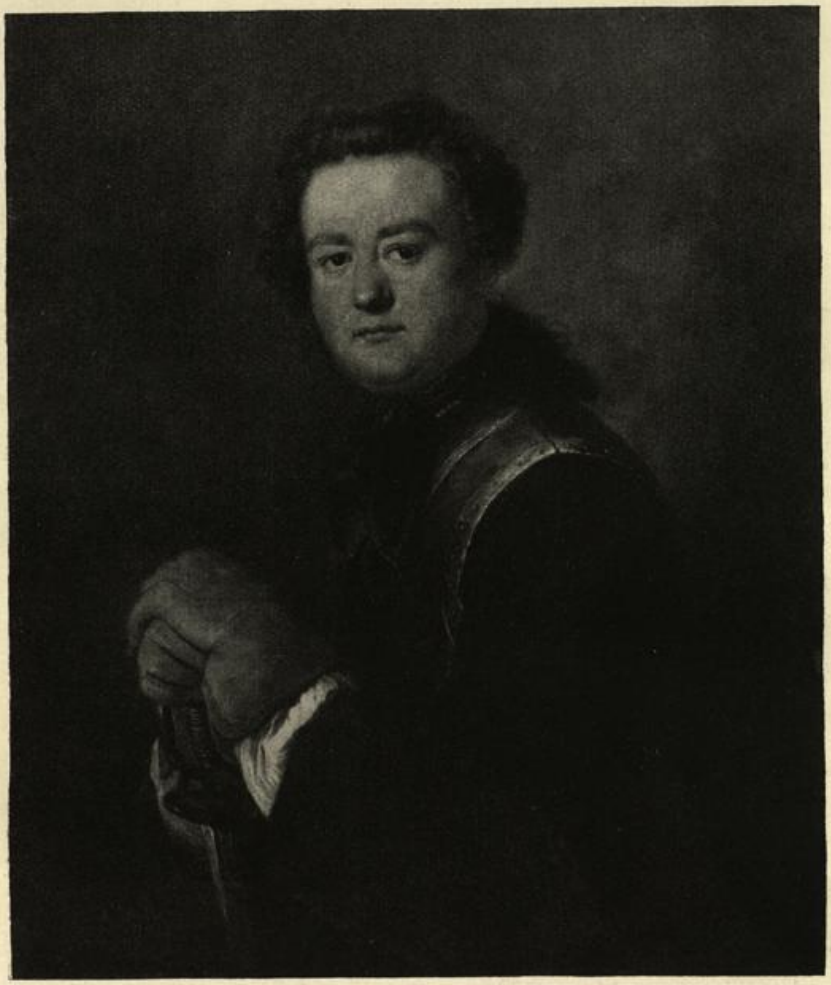
Die glücklichen Rheinsberger Jahre boten vollauf Muße, diesen Plan in aller Überlegtheit vorzubereiten. In Knobelsdorff stand der bewährte Baumeister zur Verfügung. Aus Braunschweig wurde Graun als Komponist und Leiter der Kapelle herbeigerufen; Quantz, den der sächsische Hof nicht freigeben wollte, konnte wenigstens zweimal jährlich auf längere Zeit ausgeborgt werden. Den König, der so wachsam die Ausgaben des Rheinsberger Hofetats kontrollierte, führte man hinters Licht, indem ein Teil der angestellten Kammermusici als „Laquaien vor musikalische Amusements" durchgeschmuggelt wurden. Im Vordergrunde der Vorbereitungen stand natürlich der Bau in Berlin.

Nach einem unsteten Garnisonleben war Georg Wenceslaus von Knobelsdorff endlich mit seinem Infanterie-Regiment nach Berlin versetzt worden. Schon als Soldat ein fleißiger Zeichner und Landschafter, kam er nun hier mit Pesne, dem Hofmaler, in Berührung. Die Malerei, mit der König Friedrich Wilhelm I. in tormentis und zur Qual aufrichtiger Kunstfreunde sich die Zeit vertrieb, stellte vielleicht eine Beziehung zwischen ihm und dem kunsteifrigen Offizier her, so daß er es nicht ungern sah, wenn sein Sohn mit dem Lieutenant Knobelsdorff anknüpfte. Diese Aufmerksamkeit veranlaßte Knobelsdorff, sich ganz dem Studium der Malerei zuzuwenden. Er quittierte den königlichen Dienst und entdeckte schnell genug sein eigenstes Talent für Baukunst. „Die Malerei", heißt es in der Lobrede, die Friedrich auf den toten Freund schrieb, „leitete ihn an der Hand zur Baukunst hin." Bei Wangenheim und dem jüngeren Kemmeter, die beide am ersten Umbau des Schlosses zu Rheinsberg tätig waren, betrieb er ernsthafte architektonische Studien.

Aus diesen Jahren haben wir sein von Manyoki in Dresden 1732 gemaltes frühestes Bildnis (jetzt im Hohenzollernmuseum, Berlin). Ein voll

gerundetes Gesicht mit frischen Farben unter der weiß gepuderten Perücke, das mit dem beredten Mund und den von einer schelmischen Liebenswürdigkeit beseelten Augen mehr die gemütlichen Seiten dieses Charakters hervorhebt, während das bekanntere spätere, 1739 von Pesne gemalt (im Berliner Schloß), das ihn ungepudert darstellt, im Harnisch, die Hände in Handschuhen über den Degenkorb gekreuzt, mehr die geistige Überlegenheit betont.

Die ersten selbständigen Arbeiten Knobelsdorffs, jener Pavillon im Garten am Wall zu Neu-Ruppin, seine umfassenden künstlerischen Interessen, seine gediegene Bildung, sein Geschmack und sein Urteil ließen ihn als ein besonders schätzenswertes Mitglied des poetisch angeregten Kreises, mit dem der Kronprinz damals sich umgab, erscheinen, und die schon laufenden Fäden der Freundschaft zwischen den beiden zogen sich zu einem festen Gewebe zusammen. Aber Knobelsdorff war kein bequemer Freund. „Un homme d'un abord et d'une physiognomie un peu austère; son extérieur n'a rien de galant ni de fort maniéré" sagt Bielfeld, und Algarotti nannte ihn „un philosophe scythe". Im vertrauten Gespräche hieß er „le gros Knobelsdorff"; seine Knorrigkeit trat oft in Gegensatz zu den höfisch-feinen Manieren, die der junge Prinz damals noch beliebte. „Er sah", sagt Friedrich von dem Freunde, „die Höflichkeit wie einen Zwang an und floh alles, was seine Freiheit zu beeinträchtigen schien." Vor seiner rauhen Außenseite traten die großen Eigenschaften seines Inneren, die Reinheit seiner Seele, sein heller Verstand, seine gerade Rechtlichkeit, bescheiden zurück. Wie so vielen wohnte auch diesem großen Talent eine Empfindlichkeit inne, die Friedrich mit zunehmenden Jahren nicht zu schonen verstand. In diesen ersten Zeiten ging aber alles noch glatt. Friedrich sah zu Knobelsdorff wie zu seinem künstlerischen Mentor empor, und Knobelsdorff ließ es bei aller Aufrichtigkeit nicht an Artigkeiten fehlen, die aus so unbestechlichem Munde dem jungen Kunstenthusiasten doppelt wohltaten.



A. Pesne. Bildnis Knobelsdorffs.
Ölgemälde. Berlin, Schloß.

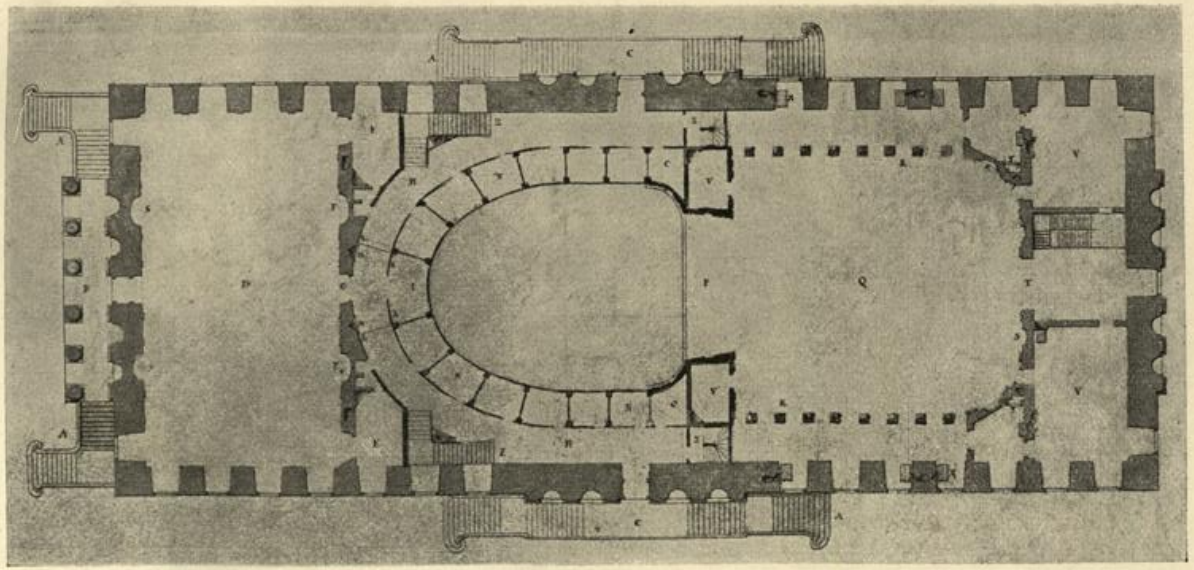
Der Aufenthalt in Dresden, wo er Manyoki zu seinem Bildnis gesessen und Studien an den berühmten Bauten, dem Zwinger Pöppelmanns in erster Reihe, sowie an den Gemälden der Galerie gemacht hatte, erweckten in Knobelsdorff die Sehnsucht, Italien zu sehen und sich dort an den Ruinen der klassischen Bauten in seiner Kunst weiterzubilden. Sein Wunsch erfüllte sich aber erst 1736, als ihn der Kronprinz endlich dahin entsandte. Knobelsdorff, der auch in musikalischen Angelegenheiten das Vertrauen des hohen Freundes genoß, erhielt neben dem Auftrag, die dortige Kunst gründlich zu studieren, den besonderen geheimen Befehl, sich nach geeigneten Sängern für eine zu schaffende prinzliche Oper umzusehen.

Wir besitzen aus dieser Zeit die geistreichen, amüsanten, stellenweise entzückend libertinen Briefe, in denen der président de Brosses seinen Freunden und Freundinnen Italien im Jahre 1740 schildert; fast überall ist italienische Kunst und Kultur, auch die wälsche Unsitte in ihrer naiven Unversteckheit dem glatten französischen Wesen vorgezogen. Vergleicht man damit die ausführlichen Briefe Knobelsdorffs, so hört man die echt märkische Mischung von Ironie und Entrüstung, die diesem feinen Geiste gewiß zum Vergnügen des prinzlichen Adressaten aus einer etwas ungelenken Feder floß. Das meiste da unten mißfiel dem geraden Sinn des Deutschen, der voraussetzungslos gekommen war und viel zu schnell reisen mußte, um die fremde Art verstehen zu lernen. „Ihr größtes Wissen", schreibt er von den Italienern, „bestehet in einer Arglistigkeit, dem Nechsten zu berücken". Er tadelt ihren Geschmack in der Musik, die ihnen nicht lärmend genug sein kann. „Die hiesige Instrumental-Musique", schreibt er aus Rom, „hat mich noch nie mahls in Verwunderung gesetzt und ich wünschte denen Römern ein Ruppinsches Konzert hören zu lassen". In Venedig fand er die beste, in Florenz die schlechteste Oper. Auch der bildenden Kunst steht er durchaus kritisch und ohne alle konventionelle Begeisterung gegenüber. Lange vor Winckelmann entdecken diese klar sehenden Künstleraugen schon die Überlegenheit der griechischen über die römische Antike. Er preist, wie

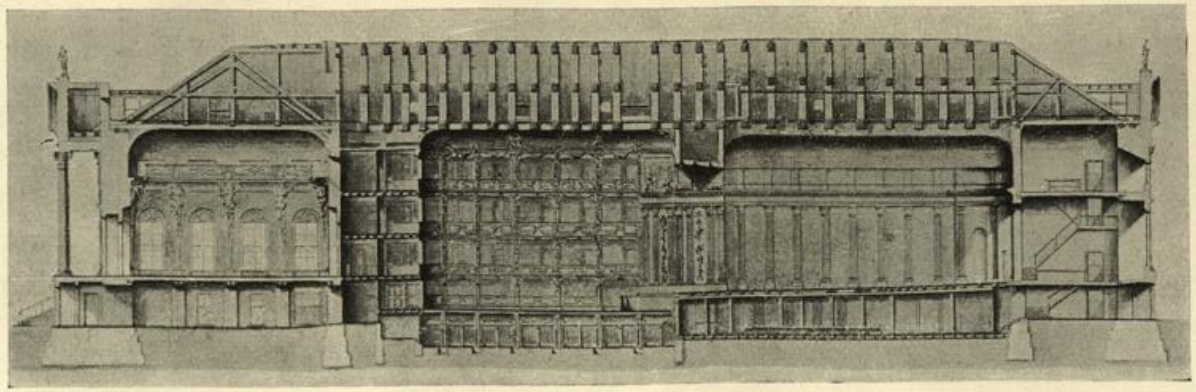
viel die Griechen „in denen Antiquen" die alten Römer übertroffen und bejammert, „daß der erste Christl. Kayser Constantinus magnus nicht solchen guten Gusto in denen Wissenschafften, wie in der Religion gehabt, alle Heydnische Tempel zerstören und von diesen vortrefflichen Trümmern dem wahren Gott so schlechte und miserable Kirchen erbauen lassen, daß man sich verwundern muß, wie bey dem Auffgang des Lichts des Glaubens der Verstandt in allen übrigen Wissenschafften in solche Finsterniß geraten, daß er sich würklich noch biß diese Stunde bei denen Italiänern nicht wieder erholen kann." Als vornehmstes Bauglied erschien ihm die Säule, vor allem die korinthischer Ordnung. Seine Entwürfe verwenden sie mit Vorliebe und meist als majestätische Dekoration in Form der prachtvoll entwickelten Flucht gekuppelter Säulenpaare.

Der italienischen Reise folgte nach Friedrichs Thronbesteigung im Herbst 1740 ein zweiter Studienausflug nach Frankreich. Auch hier bewahrt Knobelsdorff seinen kühlen kritischen Blick und bleibt unbestochen von dem modischen Geschmack, dem sein Gönner in dilettantischer Unfreiheit sich unterordnet. Von den Malern gefällt ihm der streng antikisierende und landschaftlich stimmungsvolle Poussin am besten. Als Baumeister lobt er Perrault und bewundert die Ostfassade des Louvre, in der eine große Tempelarchitektur ebenfalls mit korinthischer Säulenhalle aufgebaut ist. Wenn er von den Italienern die Effekte des Außenbaues gelernt hatte, so sah er den Franzosen „die Einteilung, Bequemlichkeit und Verzierung der Zimmer" ab.

In der vollen Reife seines Talentes, mit solchen Kenntnissen ausgerüstet, so gefestigt in seinem persönlichen Geschmack macht sich Knobelsdorff nun an die Baupläne zum Berliner Opernhaus. Es ist das einzige größere Bauwerk des Königs, zu dem die ausführlichen Risse sich erhalten haben. Das Original, ein großer Folioband mit den eigenhändig gezeichneten Grund- und Aufrissen sowie den Details, wird im Hohenzollernmuseum aufbewahrt. Etwas kleiner im Ausmaß sind die Wiederholungen, die sich



Knobelsdorff. Grundriß des Opernhauses. Getuschte Federzeichnung.



Knobelsdorff. Querschnitt des Opernhauses. Getuschte Federzeichnung.

in den Kupferstichkabinetten zu Dresden und zu Berlin, diese aus dem Besitz des Geschichtsschreibers der Berliner Oper, Hofrats Louis Schneider, gefunden haben, beide wahrscheinlich von dem Baukondukteur Knobelsdorffs Johann Georg Füncke kopiert, der die Pläne auch in einem radierten Werke herausgegeben hat. „J'ai l'honneur", sagt Knobelsdorff in der Widmung, „de presenter a Vôtre Majesté les Plans de la Maison de l'Opera qu'Elle a formé Elle même et dont il Lui a plû de me confier l'Execution".

Dennoch wäre es ein Irrtum, zu folgern, „daß der König selbst die Pläne entworfen". Es heißt keineswegs den Ruhm des großen Königs antasten, wenn man ihm eine selbständige Durcharbeitung eines architektonischen Gedankens nicht zutraut. Man muß sich nur der flüchtigen Risse für die Anlage von Sanssouci und seiner Terrassen von des Königs Hand erinnern, um zu wissen, wie Friedrich seine Idee angab, und was alles dem ausführenden Baumeister zu schaffen blieb aus einem „plan que Sa Majesté a formé Elle-même".

Der Grundriß ist jedenfalls ganz Eigentum Knobelsdorffs. Ihm schwebte dabei ein großer für die königlichen Redouten bestimmter Saalbau vor, in dem auch Oper stattfinden könnte. So sorgte er denn dafür, daß Bühne und Parterre gleichmäßiges Niveau bekommen könnten, und daß der in einer halben Ellipse angelegte Zuschauerraum mit der Bühne einen einzigen großen Saal ausmachte. Diesem Riesensaal legte er einen kleineren vor, in den der Hof sich zurückziehen und das Souper einnehmen könnte. Vier Ränge von zimmerartig geschlossenen Logen stiegen übereinander auf, und die Treppen dahinter wurden so breit und bequem angelegt, daß man sich von Porteurs bis in den obersten Rang hinauftragen lassen konnte. Der Platz für den König war im Parterre, wo nur zwei Reihen Sessel standen, während die königliche Loge im ersten Rang der Königin und den Prinzessinnen vorbehalten blieb. Diese Loge hatte drehbare Wände, die bei der Redoute fortgeschoben werden konnten und eine freie Verbindung zum vorderen sog.

Apollonischen Saal öffneten. Ein weitgespannter flacher Triumphbogen umschloß die Bühne. Das Proszenium, der „Vordergrund", wie man es nannte, trat mit gebogenen Seitenwänden weit vor. Korinthische Pilaster dienten als Gliederung. Nach weggeräumten Kulissen glich auch die Bühne einem großen Saal, den eine prachtvoll entfaltete Kolonnade umschloß. In der Rückwand zu beiden Seiten der großen Mitteltür öffneten sich Nischen, in denen Najaden kleine Wasserstürze aus ihren Urnen gossen. Sein Gegenstück fand dieser Raum in dem vorderen Apollonischen Saal; die großen Fenster wechselten mit Nischen, zwischen denen Satyrhermen eine Galerie für die Zuschauer stützten. In den Nischen standen Öfen mit Vasen darauf als wirkungsvolle Dekoration.

Hier im Innern des Opernhauses hat man die beiden vornehmsten Elemente des Baustils von Knobelsdorff beisammen: die Kolonnade, die in allen seinen Entwürfen vom Rheinsberger bis zum Dessauer Schloß vorkommt, und die Satyrherme, die auch an der Fassade von Sanssouci den Hauptschmuck bildet.

Der modischen Buntheit trat Knobelsdorff mit einem feierlichen Weiß und Gold entgegen. „Die verguldeten Decorationes", sagt er bei der eigenen Beschreibung seines Bauwerks in den „Berlinischen Nachrichten" vom 27. November 1742, „so aus einem gebrochenen weißlichen Grunde und von einem besonderen Gout sind, thun einen sehr schönen Effect". Vergoldet waren außer den Ornamenten an den Brüstungen noch die Säulen zwischen den Logen, die senkrecht auf der Brüstung aufsetzten. Und über dem höchsten Rang ließen spielende Genien vergoldete Girlanden herniederhängen.

Sinnreich und eigenartig waren auch die praktisch-mechanischen inneren Einrichtungen und Anlagen. „Ein gewölbter Canal, von 9 Fuß hoch, gehet quer durch das ganze Gebäude. Aus selbigem wird, vermittelst zwei Wasser-Maschinen, das Wasser bis unter das Dach in große Behältnisse gebracht, auch durch Röhren dergestalt wieder auf das Theater geleitet, daß nicht

Das Opernhaus mit Umgebung 1743.
Stich von J. G. Fünckе.

allein natürliche Cascaden und Wasser-Strahle können vorgestellet werden, sondern daß man auch bey auskommendem Feuer fast das ganze Theater unter Wasser setzen kann." Einen weiteren Schutz gegen Feuerschaden gewährleistete ein Verbot des Hofmarschallamtes, „keinesweges mit brennenden Fackeln gedachtem Opern-Hause sich zu nähern, vielweniger aber mit denenselben in dasselbe zu gehen, oder mit Kohlen angefüllete Feuer-Stübgens, oder andere dergleichen Feuer fangende Sachen auf einige Art in selbiges zu bringen". Nur mit „zugemachten und wohlverwahrten" Laternen durften die Bedienten ihre Herrschaften draußen erwarten.

Unter dem kaum merklich ansteigenden Parterre war im Erdgeschoß das große hölzerne Schraubenwerk angebracht, mit dem der Fußboden zur Höhe der Bühne emporgewunden wurde. Der Dachstuhl, aus einem überaus holzreichen Hängewerk konstruiert, war sehr flach und im Gegensatz zu dem späteren Umbau „von unten nicht zu sehen, auch ganz mit Kupfer bedeckt". Die Heizung geschah durch Öfen, doch wärmten wohl kaum minder die acht großen Kronleuchter mit ihrer Verschwendung von Wachskerzen. Die Bühne war durch Talgflammen erleuchtet, die in Kästen brannten.

Nach kurzem Schwanken hatte sich Friedrich für den Bauplatz auf den alten Festungswerken entschieden. Von den Seitenfenstern des Palais, das er als Kronprinz bewohnt hatte, war ihm der Blick auf die schon 1736 abgetragenen Festungswälle oft anstößig gewesen. Wüst und unschön sprang hier ein zweckloses Bollwerk der alten Festungsmauer vor, umspült von einem Graben. Die Bastei wurde abgetragen und das Flußläufchen in Richtung der alten Kurtine abgelenkt; die Straße an der Gartenfront des Prinzessinnenpalais erinnert mit ihrem Namen „Am Festungsgraben" noch heute an den ehemaligen Zustand dieser Gegend. Im Juli 1741 ward mit dem Neubau begonnen.

Voller Ungeduld verfolgte Friedrich das langsame Fortschreiten der Arbeiten. Aus den Feldlagern des ersten Schlesischen Krieges treffen seine Mahnungen ein. Aus Brzezy in Böhmen schreibt er an Jordan: „Sorgen

Sie, daß mir der dicke Knobelsdorff melde, wie es mit Charlottenburg, mit meinem Opernhaus und meinen Gärten steht. Ich bin ein Kind in diesen Dingen, es sind dies meine Puppen, an denen ich meine Freude habe." Der König ahnte nicht, mit welchen Schwierigkeiten sein Baumeister zu kämpfen hatte. Bald stockten die Materialsendungen, vor allem das Holz, bald die Geldanweisungen. Mit seinen Kondukteuren Horst und Füncke hatte Knobelsdorff alle Hände voll zu tun und konnte doch dem Drängen des Bauherrn nicht genügen.

Das Ungestüm Friedrichs traf bald eine Maßregel, die den Baumeister für Monate ganz von seinem Werke abzog. Graun war mit den Sängerinnen Farinella und Laura aus Italien zurückgekommen, und der Ruf von dem glanzvollen Opernunternehmen des Königs hatte zugleich andere musikalische Kräfte nach Berlin gezogen. Da kam der Befehl, weil „die Sängerinnen nun doch einmal da wären, einstweilen ein Theatrum im Schlosse zu bauen, damit absolutement nach der Rückkehr Sr. Majestät im December schon Opera gespielt werden könnte". Wohl oder übel mußte Knobelsdorff den Alabastersaal in dem von M. M. Smids errichteten Quergebäude zwischen den beiden Schloßhöfen nach dem Muster des kleinen Theaters in Versailles umbauen. Hier fand am 13. Dezember 1741 die erste Aufführung von Rodelinda Regina dei Longobardi statt. Der neu angekommene Hofdichter Bottarelli aus Siena gab den umgearbeiteten Text von Nolli gleich als sein Werk aus; die Musik stammte von Graun.

Noch ein ganzes Jahr verging, ehe der König im Opernhause selbst seine Gäste empfangen konnte. Aber auch dann war nur das Innere einigermaßen fertig geworden. Draußen auf dem Platz — weder die Hedwigskirche noch die Bibliothek waren erbaut — sah es wüst und unfestlich aus. Dicht neben dem neuen Opernhause waren die Reste des zerstörten Bastions als ein mit Morast umgebener Sandhaufen liegen geblieben. Das faulende und stinkende Wasser des alten Fortifikationsgrabens belästigte die Anwohner der Behren- und der Französischen Straße. Eine hölzerne

Brücke, wie man sie noch auf den Radierungen von J. Rosenberg 1773 sieht, führte über den trübseligen Wasserlauf.

Das ganze Gebäude steckte noch in den Gerüsten. Auch im Innern fehlte manches. Der Apollonische Saal war nicht einmal im Rohbau vollendet; in den Logen standen roh gezimmerte Bänke, die Gänge waren erst frisch getüncht, noch ohne Dekoration, das unvollendete Deckengemälde verhüllte eine zeltartige Draperie. Doch entschädigte die Pracht der Beleuchtung, für die 2771 Taler ausgegeben worden war.

Auf dem Programm stand Cäsar und Kleopatra mit der Musik von Graun. In heftigem Schneegestöber am Abend des 7. Dezember 1742 fuhren die Karossen vor. Bald füllten sich die Ränge mit den Ministern und den hohen Beamten, die Generalität erwartete stehend im Parterre den König, für den unmittelbar vor dem Orchester ein großer Lehnstuhl bereitstand. In den Parterrelogen saßen die vornehmen Fremden, denen königliche Lakaien die Einladungskarten in die Absteigequartiere gebracht hatten. Jedermann war Gast des Königs.

Durch die kleine Parterretür links neben dem Orchester betrat Friedrich den Saal. Im Augenblick schmetterten Trompeter und Pauker aus den Höhen des dritten Ranges Fanfaren, und vor dem Proszenium salutierten die beiden Riesengardisten. Der König nahm grüßend auf seinem Sessel Platz, Graf Gotter, der Intendant, trat hinter ihn und gab das Zeichen zum Anfang. Graun in rotem Mantel mit Allongeperücke saß dirigierend am Flügel, um ihn her die Instrumentengruppe, die die Rezitative zu begleiten hatte, zwei Theorben, eine Harfe, zwei Celli, im weiteren Halbkreise schlossen sich die andern Musiker an, geführt vom Konzertmeister Franz Benda, der ebenfalls den roten Mantel trug. Auf der Bühne entfaltete sich die reichste Pracht; für Dekorationen und Kostüme waren 210 000 Taler aufgewendet worden. Die Zweifel, ob die sonstigen Vorzüge des Baues „auch zur Avantage der Musik seyn möchten", erwiesen sich als hinfällig; „man bemerkt mit nicht geringer Bewunderung, daß die Musik darin einen vortrefflichen Effect thut".

Die Unfertigkeit des Baues verhinderte, daß sich an die Oper gleich Redoute anschloß. Bis zur ersten Redoute mußte sich Friedrich noch zehn Monate gedulden. Als sie aber im Oktober 1743 stattfand, war auch das ganze Haus in allen Einzelheiten vollendet. Nun erst sah man, was Knobelsdorff geschaffen hatte. Das Gebäude hat die Form eines langgestreckten Rechtecks und ruht auf einem Sockel von regelmäßig geschnittener Rustika. Zu den Vorder- und Seiteneingängen führen Freitreppen hinan; die der Hauptfront war besonders großartig, im rechten Winkel einmal umbrechend, vorgelagert. Heute, wo diese Seitentreppen fehlen, merkt man erst, wie wichtig ihr Motiv ist zur Kräftigung des Untergeschosses. Die Tempelfront des Gebäudes ist durch diese gefühllose Verstümmelung des Treppenaufganges ihrer feierlichen Wirkung völlig verlustig gegangen. Diese Vorderfront war der Stolz des Bauherrn und der Triumph des Baumeisters. Wenn Friedrich diese Fassade dem Pantheon „nachgeahmt, nicht nachgemacht" fand, so mag zu seiner Entschuldigung dienen, daß er Italien nie betreten und die Baudenkmäler Roms nur aus den mangelhaften Kupfern der Zeit kannte. Knobelsdorff aber, der weit herumgekommen war, wies mit Stolz darauf hin, daß weder Deutschland noch Frankreich das Beispiel eines isolierten, so weit vorspringenden Peristils, wie er ihn geschaffen, aufweisen könnten. Von keinem Vorbild unterstützt, mußte er selbständig die Verhältnisse der korinthischen Säulenordnung und des Architravs erfinden und feststellen. „J'ai taché," schreibt er, „de trouver des proportions relatives à la totalité du Bâtiment." Die Tat war kühn und groß. Bisher hatte Knobelsdorff die korinthische Säule meist in langer Fluchtreihe, als kaum belastetes Zierglied einer Halle angewandt, noch dazu in gekuppelten Paaren, wobei die einzelne besonders schlank aufstreben mußte. Hier am Opernhause ist indessen jeder Säule eine verantwortungsvolle konstruktive Funktion anvertraut. Jede muß stützen, tragen, eine Last auffangen. Wie er sie indessen straff zwischen den breit ausladenden Rampenpodest und den gewichtigen Giebel einspannte, nahm

Knobelsdorff. Prospekt des Opernhauses in Berlin.
Getuschte Federzeichnung.

er ihnen damit das völlig Überzeugende ihrer Tragfähigkeit. An dem leisen Anflug von Eleganz, der die Würde dieser Säulen beeinträchtigt, erkennt man noch das Ringen des klassischen Stiles, der hier sein erstes Muster in Berlin hinstellte, mit dem Rokokogeschmack der Zeit. Die Rückseite verwendet statt der Säulen Pilaster und verzichtet natürlich auf eine Treppenanlage. Die beiden langgestreckten Seitenfronten springen in der Mitte mit flachen Risaliten vor, die ebenfalls durch eine Pilasterstellung mit dazwischen liegenden Nischen gegliedert sind. Wie an den Säulen ist auch hier das Detail sehr sorgfältig und sauber. Das Laubwerk der Kapitelle mit dem leicht ausgeschwungenen Blatt über dem Hals zeigt Leben und Feinheit. Die Kannelüren sind scharfkantig gezogen. Die Solidität der Arbeit hat die Befürchtung zuschanden gemacht, daß „wohl mit der Zeit der Dauer, insbesondere denen scharfen Kanten, etzlicher Abbruch geschehen dürfte".

Die mächtigen Fenster des Hauptgeschosses sind durch schöne Verhältnisse und edle Profile ausgezeichnet. Dieser reine Geschmack entsprach nicht völlig dem des königlichen Bauherrn, der die Verzierungen bis zur Steigerung in ein theatralisches Dekorationswesen liebte. Erst in der Lobschrift hat Friedrich anerkannt, was er im Leben Knobelsdorff nicht zugestehen wollte. „Er liebte", sagt der König, „die edle Einfachheit der Griechen, und ein feines Gefühl lehrte ihn jeden Schmuck verwerfen, der nicht an seinem Platze war." Zu solchem übel angebrachten Schmuck rechnete Knobelsdorff besonders die Köpfe in den Schlußsteinen der Fensterumrahmungen. Er spottete, daß sie die Wohnung eines christlichen Königs einem türkischen Serail, das mit abgeschlagenen Häuptern geziert sei, gleich machten. Dies scharfe Wort traf. Aber der „dumme Kastellan" Boumann, auf den Knobelsdorff geringschätzig blickte, durfte trotzdem in seiner „türkischen" Lieblingsmanier weiter verzieren. Gleich in dem Palais des Prinzen Heinrich, der jetzigen Universität, treibt dieser Ungeschmack mit königlicher Genehmigung sein Wesen. Und Knobelsdorff mußte dies um so schwerer

und persönlich kränkender empfinden, als für den Bau eine perspektivische Zeichnung seiner Hand vorlag; deutlich genug erinnert ja das Mittelrisalit mit den sechs korinthischen Säulen an das Vorbild des gegenüberstehenden Opernhauses.

Mit Statuen und Reliefs hat Knobelsdorff eine bescheidene, aber außerordentlich wirksame Dekoration erreicht. Nur da tritt sie am Gebäude auf, wo die großen architektonischen Akzente liegen, an den Fronten der Vorder- und Rückseite, an den Risaliten der Seitenfassaden. Johann Georg Füncke aus Augsburg, der, wie schon erwähnt, als Kondukteur unter Knobelsdorff tätig war, bringt in dem radierten Werk über das Opernhaus außer den Plänen und Rissen auch diese Reliefs. Sie schildern an der Hand der mythologischen Erzählungen die Macht der Musik, insonderheit des Leierspieles und der Flöte mit schmeichlerischem Hinweis auf die königliche Kunstfertigkeit. Vorn im Giebelfelde wird Apollo ein Opfer dargebracht, auf der Rückseite „ziehet Orpheus durch seine Leyer-Musik allerhand Tiere und leblose Wesen an sich". Auf dem Hauptgiebel standen Apollo und seitlich neben ihm Thalia und Melpomene. Das Fronton der Rückseite krönten die drei Grazien. In den 16 Nischen waren die Statuen der „stärksten tragischen und komischen Dichter" Griechenlands und Roms sowie der Schauspieler des Altertums aufgestellt. Von diesen stehen heute nur noch Sophokles, Aristophanes, Menander und Euripides in den Nischen der vorderen Säulenlaube. Die übrigen hat der große Brand vom Jahre 1843 zerstört.

Den plastischen Schmuck seines Bauwerks hatte Knobelsdorff Johann August Nahl (1710—1785) übertragen. Nahl entstammte einer Bildhauerfamilie; sein Vater Samuel, 1665 in Ansbach geboren, war schon unter Friedrich I. an einem der unglücklich verrenkten Sockelsklaven des Schlüterschen Kurfürsten tätig gewesen. Unter dem unfreigebigen Friedrich Wilhelm I. war er 1718 nach Sachsen fortgezogen. Nahl der Sohn ist in der Kunstgeschichte am vorteilhaftesten durch die Bildsäule des Landgrafen Friedrich II.

bekannt, die in Kassel vor dem Fridericianum steht. Seine Dichterstatuen am Opernhaus in ihrem unruhigen Umriß, ihrem Mangel an fester Haltung und dem blöden Ausdruck der Köpfe zeigen ihn weit entfernt von dem Verständnis der Antike, das Knobelsdorff sich errungen hatte. Besser und vielfach nicht ohne Anmut in ihrer gefälligen Komposition sind die Reliefs ausgefallen, obgleich auch sie in dem malerisch aufgelösten Stil der Zeit gearbeitet sind. Allein so sehr ist dieser plastische Schmuck an die rechte Stelle gekommen, so fein und unaufdringlich ordnet er sich dem architektonischen Gefüge unter, daß man seine Mängel vollständig über der Notwendigkeit seines Daseins vergißt. So bildet auch er einen weiteren Ruhmestitel des Architekten und Dekorateurs Knobelsdorff und bekundet das Feingefühl seines Geschmackes, das ihn „jeden Schmuck verwerfen ließ, der nicht an seinem Platze war".

Friedrich selbst hat laut das Verdienst seines Baumeisters anerkannt. In der XIV. Epistel über die Vergnügungen, die er an seinen Intendanten Baron Sweerts richtete, spricht der König von dem

palais enchanteur et magique
Qù l'Optique, la Danse et l'art de la Musique
De cent plaisirs divers ne forment qu'un plaisir

und in der Lobschrift nennt er es „eines der schönsten und regelmäßigsten Gebäude, welche die Hauptstadt zieren". In ähnlicher Weise haben auch die späteren Beurteiler das Werk gerühmt. Seine wahre Bedeutung kann aber erst im kunstgeschichtlichen Zusammenhang erfaßt werden.

Bisher waren die fürstlichen Theater An- und Einbauten der Schlösser gewesen. Ihre Außenarchitektur brauchte den Baumeister nicht zu kümmern, der alle Kraft seiner Erfindung auf die Gestaltung von Bühne und Zuschauerraum verwandte.

Knobelsdorff aber sah sich vor die neue Aufgabe gestellt, ein selbständiges Theatergebäude zu schaffen. Vorbilder dazu gab es nicht. Das Theater

mußte erst aus einer höfischen Repräsentation eine Volksangelegenheit, ein Volksbedürfnis werden, bis man zu einem eigenen Gebäude schritt. Den Anfang machte 1754 Soufflot in Lyon.

Wenn Knobelsdorff beim Berliner Opernhause den antiken Tempel mit seiner festgeschlossenen Kastenform und säulengetragener Vorhalle als Muster wählte, so mag man hierin die geistige Gemeinschaft des Architekten mit seinem königlichen Bauherrn erkennen. Die Idee des Apollotempels ist gewiß das Programm Friedrichs gewesen. Darin war er ganz der Sohn seiner Zeit und befangen in einer jener geistreich-sentimentalen Nebenabsichten, Gedanken anklingen zu lassen, die nur assoziativ mit der Bestimmung des Bauwerkes verbunden waren. Mit der Freude und der Strenge des überzeugten Klassizisten hat Knobelsdorff dieser Absicht seines Auftraggebers die bauliche Form geliehen. So gut es ging, suchte er das Innere mit dem Äußeren in Übereinstimmung zu setzen. Der Apollosaal erinnert an die Vorhalle, der Zuschauerraum, der, wie erwähnt, bis zur Höhe der Bühne emporgeschraubt werden konnte, an das langgestreckte Innere, die Bühne selbst an die Cella des antiken Tempels. Und diesen inneren Organismus ummauerte er mit festen, undurchbrochenen Hauswandungen, deren lange seitliche Fluchten nur die schmal vortretenden Mittelrisalite unterbrechen und rhythmisch gliedern. In der Säulenlaube der an der Straße gelegenen Stirnfront kommt dann der Tempelgedanke noch einmal zu stärkstem, einprägsamstem Ausdruck.

Darf man ihm vorwerfen, daß er noch weit entfernt war, die Gestaltung von innen heraus, von der besonderen Form des Zuschauerraumes und der Bühne ausgehend, zum Bauprinzip zu erheben? Dazu bedurfte es noch der Entwicklung eines vollen Jahrhunderts. Erst Gottfried Semper hat 1841 in seinem alten Dresdner Theater mit der Tradition gebrochen und den neuen Bautyp hingestellt, der heute noch für alle Theaterbaukunst die selbstverständliche Voraussetzung ist.

Für seine Zeit war Knobelsdorff ein kühner und selbständiger Neuerer. Der Aufrichtigkeit seines Charakters gemäß bekannte er sich als Künstler

Das Opernhaus in Berlin.
Naturaufnahme.

zu der klaren Gesetzmäßigkeit antiker Bauweise. Den Vermittler zwischen ihm und dem Altertum machte der Palladianismus, der, von England herüberkommend, auch die Pariser Bauakademie beherrschte. Kents Ausgabe des Palladio, die Vitruvübersetzung des bewunderten Claude Perrault und der von Colin Campbell 1715 veröffentlichte „Vitruvius Britannicus", „das Manual des architektonischen Schaffens dieser Periode", wiesen ihm im Verein mit der eigenen Anschauung, die er in Italien gewonnen hatte, den Weg zu sich selbst. Diese klassische Strenge der Profile, die Reinheit der Verhältnisse, die Vorliebe für scharf gezogene Linien, für kahle Flächen, für Nischen ohne Gewandung, die Unterordnung aller Einzelheiten unter eine große Wirkung, einen beherrschenden Gedanken, entsprachen seinem märkischen Sinn, seinem rationalistischen Gefühl, seinem aller Schnörkelkunst abholden Geschmack. Indem er nicht nachahmte, sondern das Maß seiner Erkenntnis für sich zum Gesetz erhob, wurde er ein originaler Meister. Der matt verklingenden Schlüterschen Bautradition trat er entgegen mit dem ersten klassizistischen Bauwerk in Berlin.

An diesem einzigen Bau hatte er das Glück, seiner Natur ohne Einspruch von anderer Seite folgen zu können. Noch sah der junge Friedrich zu dem Älteren als zu seinem künstlerischen Mentor auf. Das änderte sich bald, und wie es das Verhältnis der Beiden erst trübte, dann zerstörte, so hinderte es für Berlin den Fortschritt auf den neu eingeschlagenen Bahnen. Das Zwischenspiel des preußischen Rokoko, das Potsdam darstellt, trat ein. Erst gegen Ausgang des Jahrhunderts führt Langhans mit dem Brandenburger Tor den Klassizismus Knobelsdorffs weiter, jenen Klassizismus, sachlich, untheoretisch auf das Notwendige gerichtet, das Monumentale in der Einfachheit erstrebend, nicht gefühlsselig, sondern vernunftstark, den man mit Recht die preußische Antike genannt hat.

Zunächst blieb des Königs Interesse an seiner Lieblingsschöpfung rege, unbeeinflußt von der Entfremdung, die bald genug zwischen ihm und

Knobelsdorff eintrat. Wie seine Grenadiere nahm er seine Theatertruppe unter das stramme Regiment seines Krückstocks. Der Intendant des Spectacles hatte keine leichte Stellung; wie überall, wollte auch hier der König „nicht stille schweigen, sondern sich selbst darein meliren". Eigenhändig schrieb er Artikel in die Zeitung, maßregelte einen störrischen Tanzmeister, und auch im Felde und vor dem Feinde hielt er die Fäden, an denen er seine Puppen lenkte, in straffer Hand. Allmählich aber machte er üble Erfahrungen. Den Trotz einer Barbarina bezwang er noch mit despotischen Maßregeln, aber die kleinen Reibereien verstimmten ihn auf die Dauer. Hatte einst sein Vater geklagt, daß dem Sohne, diesem „effeminirten Kerl, der keine menschliche Inclinationen hat", die Grenadiers doch nur Canailles sein, so tauschten jetzt die Operisten diesen Ehrentitel ein. Immer wieder klagt Friedrich vor dem getreuen Fredersdorf, der vom Kammerhusaren sich zum Geheimkämmerier aufgeschwungen hatte: „die Opern-Leute sind solche Canaillen-Bagage, daß ich sie tausend Mal müde bin". „Es ist Teufelskrop, ich wollte, daß sie der Teufel alle holte; die Canaillen bezahlet man zum Plaisir und nicht Vexirerei von ihnen zu haben."

In den Nöten des Siebenjährigen Krieges schloß seine Seele völlig „die hundert Pforten", durch die er einst „cohortenweise die Vergnügen eintreten lassen gewollt". Schon vorher hatte er, in Enttäuschungen alternd, Sweerts zugerufen:

Montrez-moi, s'il se peut, un mortel vicieux
Que votre Comédie ait rendu vertueux — —
C'est le combat interne et la réflexion
Qui nous font approcher de la perfection;
Oui, notre vrai bonheur et notre récompense
C'est d'établir la paix dans notre conscience;
Sweerts, de vos vains plaisirs on ne doit s'occuper
Que lorsque du travail il faut se dissiper.

Und dazu war keine Zeit. Die vernachlässigte und unbeschäftigte Canaillen-Bagage stob auseinander; mit dem Tode Grauns (1759) sank die letzte Stütze der italienischen Oper hin. Fasch, neben Quantz der einzige Kammermusikus, dem ein gelegentliches Bravo zum königlichen Flötenspiel gnädigst gestattet worden war, erschrak, als er 1761 den König in den Winterquartieren zu Leipzig aufsuchte. Er fand dort „einen gealterten, in sich gekehrten Herrn wieder, dem fünf Jahre des Kriegsgetümmels und Kummers, der Sorge und harten Arbeit einen Anstrich von Melancholie und trübem Ernst verliehen hatten, der gegen sein früheres Wesen merklich abstach und seinen Jahren noch nicht entsprach. Dabei fiel ihm das Blasen der Flöte schwer".

Die Stürme dieses Krieges schädigten einmal das Gebäude. Am 3. Oktober 1760 erschien unter Totleben ein russisches Streifkorps und sandte von den umliegenden Höhen einige Kanonenschüsse in die erschreckte Stadt. Eine Kugel durchlöcherte die Decke des Opernhauses, so daß der eindringende Regen die dort aufgerollten Dekorationen verdarb. Die zweite, in das Wohnzimmer des Dichters Ramler einschlagend, weckte zu einer schwungvollen Ode die vom König verachtete deutsche Poesie.

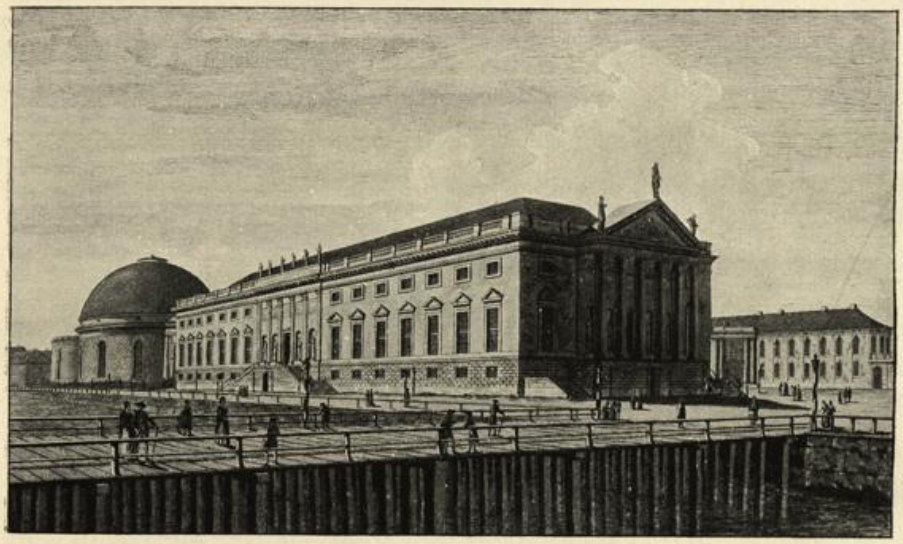
Nach geendetem Feldzug zeigte es sich, wie erstorben des Königs Sinn „vor musicalische Amusements" war. Nur widerstrebend wies er Gelder zur Ausbesserung jenes Schadens an. Und was in ihm nicht erstorben war, war erstarrt. Konservativ, rückständig in seinem Kunstgeschmack, wollte der König nur deutsche Komponisten und italienische Sängerinnen gelten lassen. „Folge Er Hasse und Graun," sagte er zum Kapellmeister Reichhardt, „denn wo Ich keine Melodie finde, bin Ich Sein Diener." Und die Mara, damals noch Mlle. Schmeling, hatte Mühe, ihm zu beweisen, daß eine deutsche Sängerin noch immer angenehmer zu hören sei als ein wieherndes Pferd. Der Ruf ängstlicher Sparsamkeit, einer streng gehandhabten Kontrolle auch des Privatlebens der Sängerinnen, die Unritterlichkeiten, die der Frauenverächter sich erlaubte, schreckten viele ab. Frauenrollen mußten zum Gespött des Publikums Kastraten übertragen werden. Selbst eine

Mara und ein Concialini konnten die Tage des alten Glanzes nicht wieder heraufführen. Am liebsten hätte der König das ganze Unternehmen verpachtet, doch erhob Quantz Einspruch und fand geneigtes Gehör.

Immer seltener betrat der König sein Palais magique et enchanteur. Aber auf dem Gange hinter den Logen, wo man gelegentlich den türkischen Gesandten, auf großen Kissen sitzend, eine lange Pfeife rauchen sehen konnte, stand pochenden Herzens, durch die Gunst eines Hoflakaien eingeführt, der Sohn eines Schneidermeisters, in dessen Kunstwerken sich diese Gesellschaft und diese friderizianische Epoche verewigt sehen sollte. Zwar benahmen die festen Logenwände dem kleinen Gottfried Schadow den sehnsüchtigen Blick auf die Bühne, aber das Ohr wenigstens schwelgte in den Tönen der Mara und des Concialini, von denen bei dem atemlosen Schweigen des Hauses nicht einer verloren ging.

Seit 1781 kam der König überhaupt nicht mehr. Die „Mara", erzählt Schadow, „war davongelaufen, und die Sängerinnen, Deutsche und noch mehr die Italienerinnen, welche die Mara ersetzen sollten, mißfielen Seiner Majestät. Indessen sah man Oper, Redoute mit fünf Tafeln, Ballett mit alten 60jährigen Figurantinnen als arkadische Schäferinnen." Der glänzende Saal verödete, weil das Publikum, immer noch der Gast des Hofes, weniger die italienischen Sänger, die Dekorationen Veronas und die Ballette des jüngeren Desplaces, als seinen ruhmreichen, weltbekannten, mißvergnügten König sehen wollte. „Mais nous sommes glacés pour le plaisir des autres." Der Kapellmeister Reichhardt hat später offen bekannt: „Jedermann weiß es, daß die berlinische italienische Oper, die ich seit 12 Jahren dirigiere, in den letzten Jahren der vorigen Regierung zu einer solchen Schlechtigkeit herabsank, daß sie auch von keiner einzigen Seite mehr für den Künstler wahren Wert hatte; der König sah sie gar nicht mehr."

Nur für die Verschönerung der immer noch reizlosen Umgebung des Opernhauses zeigte er Interesse. Die alte hölzerne Brücke über den Festungsgraben ließ er 1774 von Boumann durch eine steinerne ersetzen,



Das Opernhaus mit der alten Opernbrücke.
Radierung von Johann Rosenberg.

die mit einem gefälligen Rundbogen den Wasserlauf überspannte. Ihr plastischer Schmuck waren acht Sandsteingruppen als Laternenträger von dem geschickten Wilhelm Christian Meyer, die, als die Brücke 1816 abgerissen und der Graben in Straßenbreite überwölbt wurde, in die 1824 geschaffenen Anlagen des Leipziger Platzes kamen, wo sie noch heute, von den wenigsten beachtet, stehen.

Mit größter Spannung verfolgte das „auf königliche Resolutionen immer attente" Berliner Publikum den Thronwechsel. Und Friedrich Wilhelm II., dieser verkannte Nachfolger des großen Königs, hat die Erwartungen, mit denen man den „Vielgeliebten" empfing, in Hinsicht der Kunstförderung nicht getäuscht. Die Befürchtung, der König werde bei seiner ausgesprochenen Vorliebe für alles Einheimische sein Interesse von der italienischen Oper abwenden, erwies sich grundlos. Selbst ein Meister auf dem Violoncell und Schüler seines berühmten Kammermusikus Duport, war Friedrich Wilhelm viel zu sehr Musikliebhaber, viel zu sehr ein Freund großartiger Prachtentfaltung, um die Oper zu vernachlässigen. Wie er die Akademie der Künste zu neuem Leben erweckte, so griff er auch neugestaltend in das „Opernunwesen" ein. Das Personal wurde aufgefrischt und ergänzt. Vor allem wurde ein Umbau des Innern vorgenommen. An der Einrichtung Knobelsdorffs hatten sich Mängel gezeigt. Das weit und zwecklos vorgeschobene Proszenium, wo schon lange nicht mehr die Grenadiere Posten standen und sich ablösten, raubte den Seitenlogen nahe am Theater den freien Blick auf die Bühne. Nicht minder war der Ausblick aus den übrigen Logen beengt durch die Säulen, die auf der Brüstung aufsetzten, und durch ihre nicht konzentrisch gezogenen Wände. Auch die Akustik wurde bemängelt, man klagte, daß die Musik „unrein und dumpfig" klinge.

Den Umbau übertrug der König dem aus Breslau berufenen Carl Gotthard Langhans und dem immer einflußreicheren Dekorationsmaler Verona. In einem Jahre (1787—88) vollendeten sie die Aufgabe. Aus-

führlich berichten darüber die „Berlinischen Jahrbücher" von 1788. An das Äußere ward keine Hand gelegt; „als ein wahres Denkmal edler Schönheit" verdiente es unberührt erhalten zu werden, sagt der Bericht. Für die Umgestaltung und Vervollkommnung des Inneren hatte Langhans genaue Studien an den neuen Theaterbauten in Italien und Frankreich gemacht, die Dumont in einem gestochenen Werke zusammengestellt hatte. Die Hauptänderungen betrafen das Proszenium und die königliche Loge. Zwischen zwei geriefelten und reich vergoldeten Säulen sprang im Proszenium je ein Balkon vor mit roten Vorhängen. Die Hofloge baute Langhans zu einem Saal um, für dessen ovale Form er schon in manchen Saalbauten Breslauer und Berliner Paläste eine auffallende Vorliebe bekundet hatte. Dieser Saal wurde von acht korinthischen Säulen getragen, erreichte die Höhe von zwei Rängen und war mit einer Kuppel gedeckt, auf deren Gipfel die königliche Krone ruhte. Von der Brüstung hingen Decken in Form eines hermelinverbrämten Purpurmantels herab. Die Akustik verbesserte ein unter dem Orchester angelegtes verkehrtes Gewölbe. Auch wurde der Boden des sonst fast wagerechten Parterre gegen das Ende zu beträchtlich erhöht. Überall herrschte Pracht und Luxus. „Man hat sich aber auch gehütet, den Glanz der Vorstellungen auf dem Theater nicht durch das Prächtige des Aufenthalts der Zuschauer zu verdunkeln." Ein reflektierender Spiegel, ein sogenannter Réverbère, sammelte an der Decke des Zuschauerraumes alle Lichtstrahlen und warf das Gefunkel wieder in den festlichen Raum herab. Rode, der Nieverlegene, Eilfertige, entwarf den neuen Vorhang, der noch im Stich erhalten ist. Die Erhöhung des Bühnenraumes, die Entlastung des Dachstuhls von dem holzreichen Hängewerk, neue Maschinerien, darunter auch eine verborgene Wasserkunst, die jeden unglücklichen Zufall abwenden sollte, vervollständigten die Verbesserungen des alten Baus.

In diesem neu erstandenen Glanz hielt sich das Haus auch unter der sparsamen Verwaltung Friedrich Wilhelms III. Nur zur Franzosenzeit 1806

erfuhr es eine echt napoleonische Demütigung: der Musentempel wurde umgewandelt in ein Brotmagazin.

Das mächtig anwachsende Volksbewußtsein verdrängte mehr und mehr die italienischen Sänger. Nicht lange, so erklang nur deutsche Musik und deutsche Sprache in dem festlichen Raum. Immer noch, zu gemessener Zeit, wechselte Oper mit Redoute. Doch merkte man dem alten Hause die Jahre an, namentlich im Innern, wo auch der Langhanssche Umbau den Ansprüchen an Bequemlichkeit und an ausreichender Beleuchtung nicht mehr genügte. Die Spuren dieses ehrwürdigen Alters fielen selbst den jungen Enthusiasten auf, die wie Karl Gutzkow doch nicht gekommen waren, um ein prächtiges Haus zu sehen, sondern mit erregten Sinnen die Vorgänge auf der Bühne zu verfolgen. „Die Beleuchtung" — so erzählt Gutzkow in seinen Erinnerungen aus der Knabenzeit — „war so düster, so ölig, so qualmig. Man befand sich in einem großen, an sich königlichen Saale mit Stukkaturarbeiten, Karyatiden, Plafondmalereien, Goldverzierungen; aber verräuchert war alles, ‚angeblaakt' vom Lampenruß, die Holzsessel mit den Jahren glatt zersessen, die Eingänge in die Logen wie in eine ägyptische Finsternis; tasten mußte man, um sich nur irgend zurecht zufinden, hülfreiche Hände mußten zugreifen, um uns zu zeigen: hier ist noch ein Platz, da oder dort! Und hatte man endlich seinen Sitz erobert, wie lange währte es, bis das Auge sich an diese Dämmerung gewöhnte und die Logen und Sperrsitze unterschied! In diesen Nebeln war, wie es eben sein soll, die Bühne der einzige lichte Punkt. Von der Beleuchtung des Podiums brach unterm Vorhang hinweg ein dichter Strahl über das Orchester und Parkett und erweckte die zaubervollsten Ahnungen."

Auf dieser Bühne wurde dann allerdings das Auge entschädigt durch den Pomp der Spontinischen Opern, das Ohr schwelgte, wie einst bei der Mara, bei dem Gesang der Schick, deren Büste von C. Wichmann noch heute im Foyer ihr Andenken wachhält, später bei der dramatischen Gewalt der Milder-Hauptmann. Aus dem dämmernden Parkett und den in Dunkelheit

getauchten Logen donnerte der Applaus, wenn einer der Ballettsterne, die Schwestern Elßler oder die Taglioni „die verderbte sperrbeinige Pariser Hampelmethode in sanfte Schlangenwindung des schönen Körpers umzubilden" verstanden (Zelter).

Ein Rival erwuchs dem Opernhause in dem Schauspielhause, auf dessen Bühne, außer dem Schauspiel, auch die mit geringerem Platzaufwand arbeitende Spieloper, der Freischütz, Undine, Don Juan, zur Aufführung gelangten, so wie einst das Singspiel heimisch gewesen war im alten Nationaltheater unter Döbbelin, Engel und Ramler. Und als nun gar zwischen den Turmbauten des Gendarmenmarktes Schinkels Neubau sich erhob, wandte sich das Theaterinteresse des Publikums mehr dem Schauspielhause zu. Überdies bevorzugte der König selbst die kleineren behaglicheren Verhältnisse dort. Schließlich machte das Königstädtische Theater auf dem Alexanderplatz, für das der Kommissionsrat Cerf sich die königliche Konzession zu verschaffen gewußt hatte, mit Henriette Sontag und den Dekorationen Karl Blechens beiden königlichen Bühnen eine ernsthafte Konkurrenz.

Für das Opernhaus schlug die neue Schicksalsstunde, als der große Brand in der Nacht vom 18. zum 19. August 1843 das Gebäude heimsuchte und es bis auf die Außenmauern einäscherte. Wir besitzen genaue Nachricht über dies große architektonische Unglück in einer Broschüre. Man hatte nach zwei Kotzebueschen Lustspielen, in denen Döring aufgetreten war, zum Schluß das Ballett „Der Schweizersoldat" gegeben, in dem die Büchsen lustig knallten und Platzpatronen reichlich umherflogen. Eine dieser Patronen mag unbemerkt irgendwo gezündet haben. Zum Glück war die Vorstellung um 9 Uhr beendet. Nach 10 Uhr stieg über dem südlichen Teile des Daches die erste Flammensäule empor. Bei der Nahrung, die das Feuer fand, war an eine Rettung nicht zu denken. Man schaffte aus dem Hause heraus, was zu retten war, vor allem die Bibliothek der Partituren. Alles wurde um die vom Brand rot angeleuchtete Blücherstatue

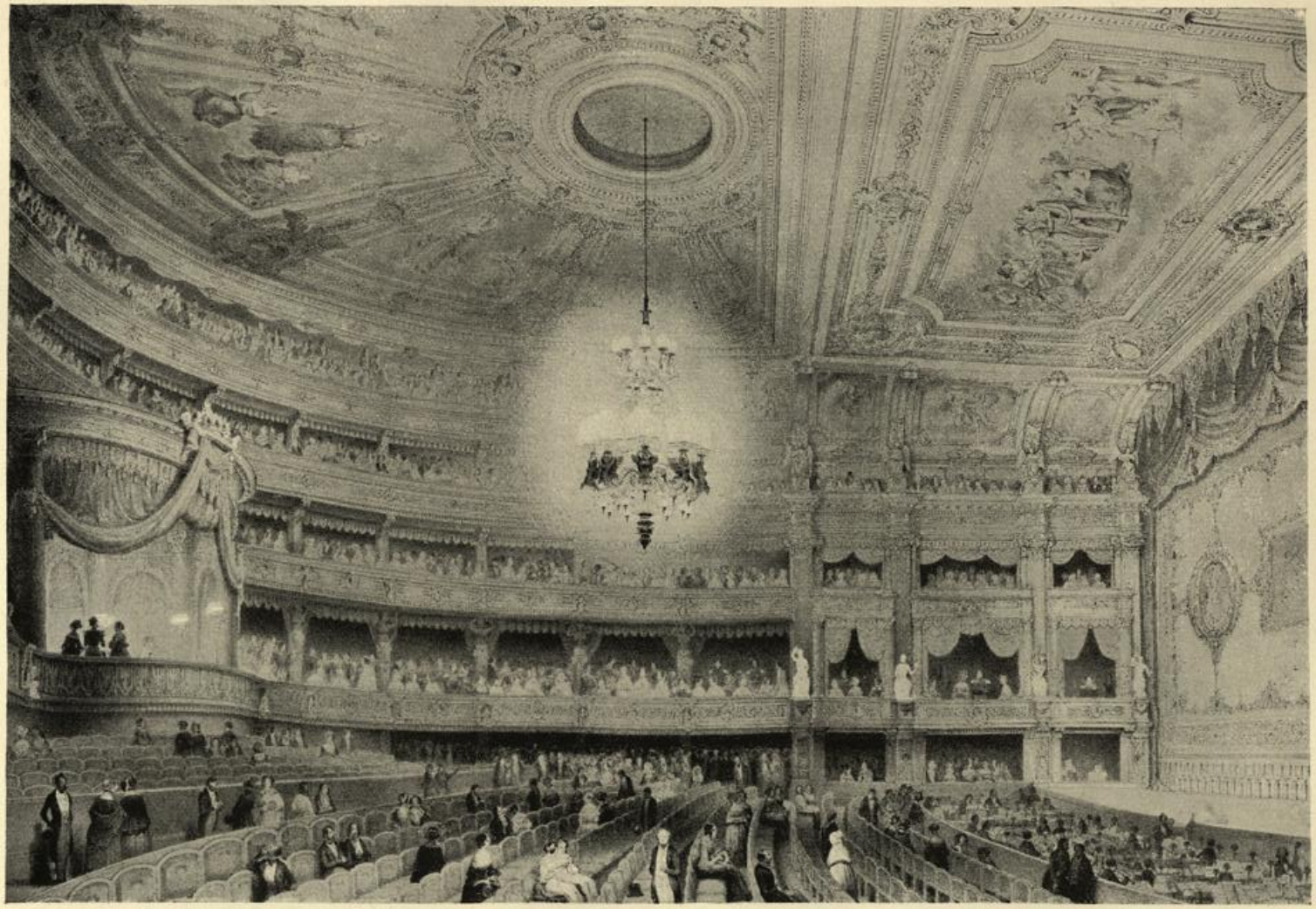
aufgeschichtet, indem man sich tröstete: „Der ist im Leben stets feuerfest gewesen, er wird es auch jetzt sein." Turmhoch schlugen die hellen Flammen über das Gebäude empor. Alles weithin war tageshell erleuchtet, und wunderbar zeichneten sich die Kuppeln der Gendarmentürme mit ihren vergoldeten Statuen gegen den klaren Nachthimmel ab. Apollo und die Musen stürzten prasselnd in das Feuermeer, über einem Funkenregen sank der Dachstuhl krachend zusammen. Bis in den nächsten Nachmittag hinein schwelte der ungeheure Krater. Nur die Umfassungsmauern standen noch, am unversehrtesten die Säulenlaube mit der Weihinschrift und in den Blenden die vier Bildsäulen der antiken Dichter.

Die Zukunft des Opernhauses beunruhigte alle, und mit Spannung sah man den Entschlüssen des Königs entgegen. „Wenn ich", schrieb Fanny Hensel an ihre Schwester Rebekka Dirichlet, „wie der König wäre, ich ließe es nach dem alten Plane wieder aufbauen, natürlich mit anderen neuen Einrichtungen. Anders werden es sie wohl machen, aber besser schwerlich. Mir war das Opernhaus immer das liebste Theater, das ich kannte. — Ich finde es sehr symbolisch, daß das Opernhaus abgebrannt ist, die Oper war es schon lange; wozu ein Haus für etwas, das nicht mehr existirt?"

Die Pietät, mit der Friedrich Wilhelm IV. das Erbe des großen Königs in seine schützende und fördernde Obhut nahm, erwies er auch an den Ruinen des Opernhauses, so wenig er selbst, im Gegensatz zu seinem Vorgänger, an den theatralischen Vergnügungen Gefallen hatte. Unverzüglich wurde die Wiederherstellung des Äußeren und der Neubau des Innern in die Wege geleitet. Schon in der Wahl des Baumeisters kann man ein Anknüpfen an die alte Tradition feststellen. Den Wiederaufbau in der Form, in der wir alle das Theater kennen, besorgte der Sohn jenes Langhans, der 1788 das Innere den neuen Anforderungen gemäß umgestaltet hatte. Karl Ferdinand Langhans, 1781 geboren, ein Studiengenosse Schinkels, hatte dem Theaterbau seine besondere Aufmerksamkeit zugewandt. Beginnend mit dem 1865 wieder abgebrannten Theater in Breslau, war er

an Geschick und Erfahrung jetzt nach dem Tode Schinkels der erste. Mit der begreiflichen Pietät gegen Knobelsdorff und seinen Vater ließ ihn auch seine fachmännische Einsicht erkennen, daß unter den gegebenen Umständen innerhalb der feststehenden Raumverhältnisse ein Wiederaufbau im großen und ganzen die beste Lösung seiner Aufgabe wäre. Das alte Theater war ihm bis in alle Einzelheiten genau bekannt gewesen. Noch kurz vor dem Brande hatte er selbst Vorschläge gemacht, gewisse Übelstände in der Anlage der Sitzreihen des Parketts wie in den Logen des ersten und zweiten Ranges zu beseitigen. Seine Zeichnung dazu ist noch vorhanden und gibt erwünschte Gelegenheit, den alten Zuschauerraum mit dem jetzigen zu vergleichen. Das Wesentlichste ist der Ausbau des Proszeniums. Die schmale Seitenloge des alten Baues wurde zu einem großen dreigeteilten Logenbau umgestaltet, der, entsprechend der Rangteilung des Zuschauerraumes, ebenfalls in drei Abteilungen übereinander sich gliedert. Der starke Architrav bildet in seinem obersten Teil die Brüstung für Sitzplätze in der Höhe des dritten Ranges. Korinthische Pilaster tragen und trennen eine geräumige mittlere von den schmäleren seitlichen Logen. In der glücklichen Verbindung dieser großgehaltenen Proszeniumsarchitektur mit dem eigentlichen Zuschauerraum liegt ein Teil der mächtigen Wirkung, die der Raum ausübt. Neu ist ferner die Anlage eines vierten Ranges, des sog. Amphitheaters, im Oval des eigentlichen Zuschauerraumes. Auch die mittlere große Königsloge wurde räumlich zu einem von korinthischen Wandsäulen gegliederten ovalen Saal mit Nischen umgestaltet, der sich mit einem prunkhaften Baldachin nach der Bühne zu öffnete.

Die üppige und reiche Dekoration geht nicht nur weit über das Alte hinaus, sondern auch über die stilvolle Einfachheit, die Schinkel noch im Schauspielhause mit seinen vergoldeten Eisenträgern und seinen straffen Profilen bewiesen hatte. Man sieht, wie sich der Zeitgeschmack nach dem Rauschenden und Blendenden hin bereits entwickelt. Der farbige Eindruck steht auf Weiß, Gold und Rot.



Das Innere des Opernhauses. Nach einer alten Lithographie.

Für diese Dekoration wurde, wie es Friedrich Wilhelm IV. auch sonst als Förderer der lebenden Kunst stets getan hat, die einheimische Maler- und Bildhauerschule mit ihren besten Kräften aufgeboten. Die Ausmalung der großen, reich stukkierten Decke erhielt Schoppe. Er hat besonders in dem Deckenbilde des Proszeniums, der Einführung Apolls in den olympischen Götterkreis — also wieder eine Huldigung an den alten Schutzgott der Musenstätte — eine kompositionell wie farbig sehr beachtenswerte Leistung geschaffen, die unter seinen sonst etwas versteiften Geschichts- und Genrebildern weit mehr Beachtung verdient, als ihr zuteil wird. In den radialen Feldern des Deckenspiegels über dem Parkett zeigte er schwebende Musen von einiger Süßlichkeit. Den Plafond der Königsloge malte A. v. Klöber aus.

Das Proszenium, der architektonisch am reichsten bedachte Teil des Zuschauerraums, erhielt auch den bedeutendsten plastischen Schmuck. Ludwig Wichmann modellierte die acht anmutigen Frauengestalten, die, in Gips ausgeführt, vor den goldenen Kannelüren der großen korinthischen Pilaster neben den Logen des ersten Ranges aufgestellt wurden. Allegorien der Wahrheit, der Furcht, der Kritik, der Unschuld, der Klugheit, der Freude, des Witzes und der Kunst. Die unter der Voute sitzenden Genien mit musikalischen Instrumenten, von Devaranne gegossen, sind Arbeiten von Berges. Die Karyatiden des ersten Ranges führte Gustav Bläser aus. Erwähnenswert ist auch der große Kronleuchter nach einer Zeichnung von Mackenthum, Lehrer am Gewerbe-Institut.

Im Apollosaal wurde die alte Knobelsdorffische Dekoration mit den Satyrhermen wiederhergestellt. Was aber zustande kam, ist nur eine frostige klassizistische Nachahmung. Fast erschrocken sieht man hier, wie der Klassizismus ertötend auf die Frische des Kunstempfindens wirken konnte. Statt der verjüngten Hermenpilaster, aus deren zarten, fast überschlanken Profilen sinnlich derbe und üppige Männer- und Frauenkörper sich entwickelten, gewiß ähnlich denen, wie sie die Gartenseite von Sanssouci beleben,

sehen wir jetzt unverjüngte, langweilig kannelierte Pilaster von beunruhigenden Verhältnissen, gekrönt von matt bewegten sentimental angehauchten Frauenleibern, die eine kümmerliche Draperie über die beängstigend hohen Schäfte fallen lassen. Sie stützen einen dicht unter dem Deckenspiegel laufenden Umgang. Und damit vergleiche man die Zeichnung Knobelsdorffs mit ihrem starken Rhythmus, ihrem Gefühl für die Raumverhältnisse. Was hätte der Kritiker von 1776, der mit Hinsicht auf die Farblosigkeit des Knobelsdorffischen Apollosaales urteilte, daß er „verdiente, wohl bey seiner sonst guten Anlage mehr Ansehen zu erhalten", zu dieser nüchternen Wiederherstellung gesagt?

Das Äußere des Gebäudes verlangte nur die notwendigen Ergänzungen. Auch hier griff die führende Rauchsche Bildhauerschule mit ihren besten Kräften ein. Aus Dresden sandte Ernst Rietschel das Gipsmodell für das Kolossalrelief im vorderen Giebelfeld, die Muse der Musik, umgeben von Tanz, Grazien, Tragödie und Komödie, Malerei und Bildhauerkunst. Die Firma Geiß führte es in Zinkguß aus. „Es muß aller Welt gefallen", schrieb der Altmeister Schadow an die Tochter nach Dresden; „wir sind dahin gekommen, in Skulptur Promptes und Gutes zu leisten, denn auch die Sandsteinstatuen sehen stattlich aus." Diese Statuen, von Schievelbein, Gebhardt, Gramzow und anderen Rauch-Schülern, kamen auf die seitlichen Risalite.

Aus praktischen Gründen erlitt leider an dieser Stelle die Außenfront eine erste tief eingreifende Umgestaltung. Um Raum für die Treppenanlagen im Innern zu gewinnen, schob Langhans die Seitenrisalite um eine Pilasterbreite vor und opferte die wirkungsvollen seitlichen Freitreppen.

Das Giebelfeld der Rückfront war vom Feuer verschont geblieben und zeigt noch das alte Nahl'sche Orpheusrelief.

Mit erstaunlicher Schnelligkeit war der große Schaden wieder gutgemacht worden. Schon am 7. Dezember 1844 konnte das neuerstandene Opernhaus mit Meyerbeers „Feldlager in Schlesien", auch dies eine Huldigung

an den großen Erbauer des Musentempels, eröffnet werden. Jenny Lind sang die Vielka.

Bald kamen auch gärtnerische Schmuckanlagen auf den bisher sandigen Platz, der zu Zeiten des großen Königs Anfahrt und Aufenthalt für tausend Kutschen geboten hatte. Nichts erinnerte mehr daran, daß einst „draußen am Wall" das Opernhaus wie ein weit vorgeschobener Posten architektonischer Schönheit und begeisterter Musenpflege gestanden hatte.

Bedenklicher als die Eingriffe, die Langhans am Äußeren des Baues nicht hatte vermeiden können, erscheinen die Änderungen späterer Jahre: der Anbau der Rückfront, die unschöne Erhöhung des Daches; drüben an der Universität kann man noch sehen, wie das alte Dach hinter der zierlichen Balustrade wirkte. Die schlimmste Schädigung aber erlitt der Charakter der Tempelfront durch Verstümmelung der Treppe und durch das über dem Eingang des Erdgeschosses weit vorspringende Schutzdach. Nun erscheint diese herrliche stolze Front als eine „architektonische Lüge". Kein Verehrer Apollos und der Musen steigt mehr die einladenden Stufen empor. Eine dunkle Menge dringt atemlos wie eine Verschwörerbande gleichsam unterirdisch in die Hallen der Musen ein. „Dans tout âge nos goûts sont succédés par d'autres", klagte schon Friedrich in der Epistel über die Vergnügen. War diese Verkümmerung unseres ersten klassischen Bauwerks eine Notwendigkeit, so mußte die Geduld aller Kunstverehrer eine noch härtere Probe bestehen, als zum wirksamsten, aber unschönsten Schutz gegen Feuersgefahr die eisernen Außentreppen angelegt wurden, die dem edlen Gebäude das Aussehen einer Bauattrappe für Feuerlöschübungen geben. Der Aufbau des Schnürbodens und die Füllung der seitlichen hinteren Wandflächen, wie notwendig immer sie vom bühnentechnischen Standpunkt aus gewesen sein mögen, haben endlich die ursprüngliche Saalform des Gebäudes völlig entstellt.

Doch alles in sich Vollendete, wie sehr es auch von der zerstörenden Unbill der Zeit entstellt sein mag, hat seine Weihestunde, in der es immer aufs neue zum alten Glanz aufersteht. Und diese Stunde genießt, wer in der Nacht, kurz vor Schluß der Oper, von der Schloßbrücke kommend, die dunkle Säulenpracht über dem weiten, mondhell erleuchteten Platz aufragen sieht. In den Hochgenuß dieses Augenblicks mischt sich die Bekümmernis, daß die Gedanken der großen Baumeister Berlins zum besten Teil in Mappen schlummern, und daß, was sie leisteten, vor der Brutalität der sogenannten praktischen Bedürfnisse nicht besser geschützt werden konnte. So ist auch Knobelsdorffs großgedachter Plan, das Opernhaus mit der Akademie der Wissenschaften und dem Palaste des Königs zu einem imposanten Friedrichsforum zu vereinigen, wie so vieles, was die Phantasie der großen Baumeister aus diesem Teile Berlins schaffen wollte, Projekt geblieben.

Knobelsdorffs Andenken in Berlin ist an diesen einzigen Bau, der von ihm blieb, gekettet. Dies Haus ist sein Monument. Verschwindet es, so ist Gefahr, daß sein Name verweht wie der Glockenklang über seinem merkwürdigen Grabe im Gewölbe unter dem Turm der Neuen Kirche auf dem Gendarmenmarkt.

Knobelsdorffs Friedrichsforum

1.

Aus dem Briefwechsel Friedrichs d. Gr. mit Francesco Algarotti, dem „Schwan von Padua", der zum Leidwesen seines Freundes auf den Havelseen nie ganz heimisch werden wollte, erfahren wir Näheres über die weit ausgreifenden Pläne, die sich an den Bau des Berliner Opernhauses knüpften.

„Je commence", schreibt Algarotti aus Dresden am 11. Juli 1742 in jenem Ton etwas gestelzter Geistreichigkeit, wie er schon in Rheinsberg gepflegt und genossen worden war, „à parler à V. M. le langage de ces Muses qu'elle va cultiver et caresser, pour qui la Sprée va devenir l'Hippocrène et Rheinsberg le Parnasse. A propos de ces Muses, que V. M. va loger aussi superbement à Berlin, je la prie de me permettre de lui envoyer moi-même les trois inscriptions que j'avais imaginées *pour les trois bâtiments que l'on va construire,* à la requête de son architecte Apollodore; elles sont un peu changées depuis le temps qu'elles ont été faites.

Pour le théâtre:

Federicus Borussorum Rex compositis armis Apollini et Musis domini dedit;

pour l'Académie des sciences:

Federicus Borussorum Rex Germania pacata Minervae reduci aedes sacravit;

pour le palais:

Federicus Borussorum Rex amplificato imperio sibi et Urbi (. . . aussi courte que son palais sera vaste . . .)."

Und Friedrich antwortet darauf aus Potsdam den 18. Juli mit der spöttischen Grazie, die den Zauber seiner intimen Konversation ausmachte: „Le théâtre sera achevé au mois de novembre, et, l'année qui vient, les comédiens arriveront. Les académiciens les suivront, comme de raison. La folie marche avant la sagesse; et des nez armés de lunettes et des mains chargées de compas, ne marchant qu'à pas graves, doivent arriver plus tard que des cabrioleurs français qui sautent avec des tambourins."

Wieweit der großartige Plan bereits bis in die Einzelheiten erwogen und durchdacht war in enger Fühlung mit dem ausführenden Architekten Knobelsdorff, beweist ein Brief Algarottis an diesen aus Hubertusburg, den 10. November 1742, in dem der Paduanische Schwan sich des heimischen Idoms bedient. Er schreibt zunächst von dem Statuenschmuck für die Fassade und die Nischen des Opernhauses und fährt dann fort: „Edificata che sia anche l'Accademia *di una simile architettura*, e per fianco al Teatro sarà molto bello vedervi scolpita intorno per simil modo la storia, a parlar così, della Filosofia, e vedere Leibnizio, Molière, Neutonio, Euripide, Galilei e Terenzio trovarsi insieme, e aversi dato convegno nel *Foro di Federigo*. Che così potrà chiamarsi quella piazza, massimamente allora che a riscontro dell'Accademia e del Teatro ella sarà chiusa dal nuovo Palagio del Re."

Es handelte sich also darum, das Opernhaus, das abgesondert und ohne Zusammenhang auf den abgetragenen Festungswällen lag, in eine Gruppe ähnlicher Bauwerke einzubeziehen, wodurch der Platz ein architektonisch geschlossenes Bild gewönne und für die noch ganz im Charakter einer Vorstadtpromenade steckende Lindenallee ein monumentaler Ausgangspunkt geschaffen würde. Geplant waren: der westlichen Längsfront des Opernhauses gegenüber — also an der Stelle des heutigen Aulagebäudes der Universität, ehemals der alten Bibliothek — ein Monumentalbau für die „Herren mit der Brille auf der Nase und dem Zirkel in den Händen"; und jenseits der

avenueartigen Straße, der schmalen Tempelhauptfront des Opernhauses gegenüber, da wo sich heute die Universität, das ehemalige Palais des Prinzen Heinrich befindet, der Stadtpalast für den König. Von Gebäuden eines einheitlichen Stiles („di una simile architettura") umschlossen, in den Maßverhältnissen einer durchaus großstädtischen Anlage, bevölkert von einer Welt von Statuen, so hat das Friedrichsforum in der Phantasie des Königs und seiner Getreuen bestanden und wäre, ausgeführt, ein Denkmal ebensosehr des philosophisch gegründeten Herrschergeistes des Königs wie der Schöpferkraft des mit ihm so nah verbundenen Baumeisters geworden.

Wenn der großgedachte Plan, wie ein Menschenalter vorher Schlüters wahrhaft königliche Schloßplatzanlage, nur fragmentarisch durchgeführt worden ist, so trifft die Verantwortung dafür den König selbst. Wie das Ganze in seinen Grundzügen gewiß aus seiner Initiative hervorgegangen ist, so ist es durch seine Gleichgültigkeit auf halbem Wege liegengeblieben. Verhängnisvoll haben freilich die Zeitumstände dabei mitgewirkt, nie aber hätten sie diesen Willen abgelenkt, wäre er nicht erst an den Wurzeln erkrankt und dann abgestorben. Das Schicksal dieses Friedrichsforums war eng verkettet mit der Geistesentwicklung des großen Mannes, die ihn aus dem umjubelten Volksbeglücker zu dem skeptischen Einsiedler werden ließ, ihn von dem bewegten Schauplatz Berlins in die vertiefte Stille von Sanssouci führte.

Ohne Zweifel haben die von Zukunftsplänen überschäumenden Kronprinzentage in Rheinsberg gleich den ganzen Plan zur Reife gebracht. Wenn nach dem Thronwechsel zuerst mit dem Opernhause begonnen wurde, so waren die Liebhaberei des Königs für Musik und Theater, der repräsentative Zweck des Baues zugleich als Redoutensaal und der Umstand, daß hier das Terrain die größten, für das Ganze entscheidenden Umwandlungen erforderte, dafür bestimmend. Diese mit feurigem Wollen begonnene, mit drängender Ungeduld vorwärts gepeitschte Unternehmung ließ sich auch durch die erste kriegerische Verwicklung, in die Friedrichs Ehrgeiz ihn riß, „meinen

Namen in den Zeitungen und künftig auch in der Geschichte zu sehen", nicht hemmen. Aus den Feldlagern des ersten Schlesischen Krieges trafen die Mahnungen ein, sich zu beeilen, und schließlich fand Ende 1742 die Eröffnung des Hauses statt, während es außen noch in den Gerüsten steckte und innen noch alle Spuren der Halbfertigkeit aufwies. Erst im September des folgenden Jahres war der Bau wirklich vollendet.

Von nun an häuften sich die Umstände, die das Unternehmen stocken ließen und den Plan des Friedrichsforums in die Ferne rückten. Schwerer noch als äußere Ursachen: die durch die Kriegslust Friedrichs stark beanspruchten Geldmittel, der neue Krieg selbst, der den Sinn des Königs von den Gedanken an das „Embellissement" der Hauptstadt gewaltsam ablenkte, wog, was in dem Charakter Friedrichs vor sich ging. Er hatte die Dreißig jetzt überschritten, jene für den genialen Menschen entscheidende Lebenswende, in der sich der Welteindruck auf den individuellen Geist für alle Zukunft bindend festsetzt. Das Ergebnis dieser persönlichen Auseinandersetzung mit der umgebenden Welt war die retraite de roi weitab von Berlin, draußen in Potsdam über den Terrassen des Weinberges. Im Hochsommer 1744 wurden dort die ersten Spatenstiche getan. Nur ein Posten dieser großen inneren Abrechnung war die Trübung der Beziehungen zwischen Friedrich und Knobelsdorff, die mit der Schnelligkeit eines Unwetters zum Bruche zwischen beiden führte. Aus dem prinzlichen Schüler hatte sich der königliche Bauherr entwickelt, der sich selbst Meister fühlte und einen Dienenden verlangte, wo ein Herrschender ihm entgegentrat. Knobelsdorff wurde durch den älteren Boumann ersetzt.

Ganz begraben war darum der Plan des Berlinischen Prachtforums doch nicht. Nur wurde mit Vertretungen und lässig weitergearbeitet, wie an baulicher, so auch an bauherrlicher Stelle. 1748 begann, dem Opernhause gegenüber auf dem sogenannten Bauhofe, wo die von Friedrich Wilhelm I. angelegten Artillerie-Wagenhäuser standen, der Bau des großen Palais, aber nicht mehr „Sibi", sondern als Stadtpalast für den jüngeren

Die Universität in Berlin.
Naturaufnahme.

Bruder, den Prinzen Heinrich. Die Leitung lag zunächst in den Händen Boumanns. Achtzehn Jahre sollten vergehen, ehe der Prinz 1766 das weiträumige Gebäude beziehen konnte.

Breit hingelagert mit seinem stolzen Säulenrisalit in der Mittelfront und den mächtig vorgreifenden Seitenflügeln erscheint das Palais für den Bruder des Königs fast zu prächtig und imposant; es könnte sehr gut die königliche Residenz darstellen. Die auffällige Verwandtschaft aller Hauptformen dieser Fassade mit dem Opernhause ist längst bemerkt worden. Das in Putz gequaderte Untergeschoß, die Gliederung der Wandmauern durch die großen Fensteröffnungen der Hauptetage mit den mezzaninartig fast viereckigen des Geschosses darüber, die Proportion der Säulen und der Pilaster, die einfach-kräftige und reine Profilierung des Dachgebälkes, nicht zuletzt die ausgezeichneten Maßverhältnisse des Gesamtbaues haben zu der schon von Manger, dem letzten Potsdamschen Baumeister Friedrichs, ausgesprochenen Vermutung geführt, daß Johann Boumann d. Ä. sich hier eines Entwurfes von Knobelsdorff bedient habe. Ein Blick auf die phantasielose Nüchternheit der von Boumann 1749 dicht daneben gebauten Kunstakademie genügt, ihm die schlichte Großartigkeit, die Harmonie der Verhältnisse, die den Palast des Prinzen Heinrich auszeichnet, nicht zuzutrauen. So sehr man auch in Einzelheiten, wie in den von Knobelsdorff verabscheuten Köpfen als Schlußsteinen der Rundbogenfenster, die fremde Hand, den von der Zeitkonvention abhängigen Geschmack spürt, so ist doch nicht minder in der klassizistischen Reinheit und Strenge des Gesamteindrucks bei zierlicher Behandlung der Details (z. B. der Säulenkannelierungen) noch der Geist Knobelsdorffs lebendig.

In diesem Palais hätten wir mithin, wenn auch nicht ganz rein, das zweite Hauptgebäude des Friedrichsforums noch erhalten. Nicht viel anders würde der Königspalast Sibi et Urbi ausgesehen haben.

Über das dritte, den Platz im Westen schließende Gebäude, die Akademie der Wissenschaften, „Minervae reduci aedes", ist man bisher ganz im

Dunkel geblieben. Die frühere Bibliothek, von Georg Friedrich Boumann d. J. nach einem von Unger überarbeiteten Fassadenentwurf Fischers von Erlach für die nach dem Kohlmarkt gelegene Seite der Wiener Hofburg in ebenfalls langsamem Tempo 1774–1784 erbaut, gehört einer völlig veränderten Geschmacksrichtung Friedrichs an. Ihr theatralisch wirksames Äußere läßt erst die vornehme Schlichtheit, die anspruchslose Größe der beiden anderen Bauten erkennen, mit denen sie gruppiert ist. Von dieser Fassade deutet nichts zurück auf Knobelsdorff, und so schien es, daß wir uns einer Vorstellung des letzten der drei Gebäude und damit des Friedrichsforums überhaupt ein für allemal zu begeben hätten.

2.

Auf jener Studienreise, die Knobelsdorff in unmittelbarem Interesse für den Bau des Opernhauses im Herbst 1740 unternahm, besuchte der zum Generalintendanten der königlichen Bauten ernannte Meister in Paris auch den Kupferstecher Georg Friedrich Schmidt.

Dicht vor den Toren der Hauptstadt in Schönerlinde im gleichen Jahr und zu gleicher Stunde wie Friedrich d. Gr. geboren, war Schmidt nach unbefriedigender Lehre beim Kupferstecher Busch und nach sechs Jahren Soldatendienst bei der Artillerie im Sommer 1737 nach Paris gegangen, wo Lancret und Rigaud sich seiner annahmen und staunend die Entfaltung dieses großen Talentes beobachteten. Knobelsdorff, der sich schon beim gemeinsamen Studium auf der Berliner Akademie mit Schmidt befreundet hatte, faßte, als sie jetzt in Paris wieder zusammentrafen, vielleicht schon den Plan, den zu hohem Ansehen gelangten Freund nach Berlin und in den Dienst des Königs zu ziehen. Doch gelang das erst einige Jahre später, weil glänzende Aufträge Schmidt in Paris noch fesselten. 1744 hielt er seinen Einzug als Hofkupferstecher in Berlin.

In dieser Eigenschaft fiel ihm neben der allgemeinen Anordnung des Drucksatzes der illustrative Schmuck zu, den Friedrich für die Herausgabe

seiner Werke bestellte. Von einer Veröffentlichung kann insofern nicht gesprochen werden, als die kleine, kostbar ausgestattete Auflage nur für die vertrauten Freunde des königlichen Verfassers bestimmt war. So streng wurde das Exklusive dieses Privatdruckes bewahrt, daß Friedrich sogar mehrfach die verschenkten Exemplare zurückgefordert hat. Der Druck wurde vom Hofbuchdrucker Henning auf einer eigenen, im alten Schloßapothekenflügel eingerichteten Presse hergestellt. Dem Künstler war strengstes Stillschweigen über seine Arbeiten anbefohlen worden. Zuerst wurde 1749 in nur 24 Exemplaren das satirische Heldengedicht „Le Palladion, poème grave" fertig, das schon im Jahre darauf als erster Band der „Oeuvres du philosophe de Sans Souci" neu gedruckt wurde, und zugleich mit diesem Neudruck kamen 1750 zwei weitere Bände heraus. Band 2 enthielt die Gedichte (Odes et Epîtres), Band 3 Epîtres familières, Pièces diverses, Lettres en vers et en prose, darunter zehn an Voltaire aus den Jahren 1743—1750, und endlich die „Pièces académiques", darunter die Gedächtnisrede auf Jordan und von der Goltz, die der König in der Akademie der Wissenschaften vorlesen ließ.

Die Lobrede auf den alten Freund Jordan († 1745) in diesem dritten Bande trägt als Kopfschmuck eine radierte Vignette von Schmidt. Wir schauen über einen freien Platz, in dessen Mitte ein fahnengeschmückter Obelisk steht. Von links her tritt kulissenartig eine barocke Brunnenanlage mit Säulen in Tropfsteinrustika vor, rechts schiebt sich ein großes Gebäude mit eingeschwungener Mittelfront, den Platz malerisch abgrenzend, in die Tiefe. Den Hintergrund schließt eine doppeltürmige Toranlage ab, über die hinweg der Blick auf ferne Bergzüge geht. Diese landschaftliche Szenerie, Obelisk, Brunnen und neben dem Tor ein Haus mit charakteristischem Schattendach weisen auf Italien. Das Wesentliche auf dem Blatt ist aber das monumentale Palastgebäude, das nicht an italienische Architektur erinnert. Die Kurve seiner Hauptfront wird durch schlanke korinthische Pilaster gegliedert, große, mit eckigen Giebeln verdachte

Fenster beleben die Wandflächen, unter der schlichten Attika läuft ein Mezzaningeschoß mit einfach profilierten Fensteröffnungen. Die Mitte ist herausgehoben durch eine tempelartige Front, deren Giebel in die Attika einschneidet. Das große Portal öffnet sich auf eine weit vorgeschobene halbrunde Stufenestrade, auf der ein Redner zur Menge spricht. Der einen seitlichen Flügelfront ist eine Säulenlaube vorgelagert, die auf der entsprechenden anderen Seite durch eine Pfeilerhalle ersetzt ist – eine nicht ganz leicht zu erklärende Willkür des Zeichners. Im Simse des Mittelbaues lesen wir die Inschrift ACAD.

Zug um Zug erinnert das Gebäude an das Opernhaus Knobelsdorffs. Die Verhältnisse im Großen, die Einteilung der Wandflächen in große und kleine Fenster, die Umrahmung dieser Fenster, das mezzaninartige Obergeschoß, die schlanken Formen der korinthischen Pilaster treffen wir hier wie dort. Die dem rechten Flügel vorgelagerte Tempelfront ist eine genaue Kopie der Säulenlaube des Berliner Opernhauses. Wie hier werden wir uns dort zwischen den Säulen flache Rundnischen vorzustellen haben mit den Statuen der Philosophen, deren Namen Algarotti in jenem Briefe an Knobelsdorff vom 10. November 1742 bereits vorgeschlagen hatte.

Jacoby und ihm folgend Wessely ordnen diese Vignette Schmidts irrtümlich unter die Illustrationen zum Palladion. Es ist klar, daß sie mit der entscheidenden Aufschrift Acad nirgends angebracht sein konnte als an der Spitze der Pièces académiques über der Lobrede auf Jordan, der, als die Akademie der Wissenschaften von Friedrich erneuert wurde, neben Maupertuis an ihre Spitze als Vizepräsident berufen wurde. Die nahen Beziehungen zwischen Schmidt und Knobelsdorff verstärken die Vermutung, die der Vergleich der beiden Gebäude aufgedrängt hat. Wie hätte Schmidt nicht eingeweiht sein sollen in die umfassenden architektonischen Pläne, mit denen sich sein Gönner und Freund in stiller, leidenschaftlicher Erfülltheit trug?

Vignette zur Lobrede auf Jordan.
Radierung von G. F. Schmidt.

Die alte Bibliothek.
Stich von J. D. Schleuen.

3.

Als Schmidt diese Vignette radierte, waren allerdings die Pläne für ein eigenes Gebäude der Akademie der Wissenschaften längst aufgegeben und begraben.

Von Anfang an war das Schicksal dieser Akademie, die Friedrich aus ihrem Verfall unter seinem Vorgänger neu aufgerichtet hat, an die Person Maupertuis', des ruhmreichen Entdeckers der Abplattung des Erdballs an seinen Polen, geknüpft. Nicht „zur Parade", sondern „zur Instruktion" sollte sie dienen und ihrer Bedeutung gemäß in einem eigenen Palais mit einem neuen Observatorium Unterkunft finden. Schon war der Platz dafür ins Auge gefaßt und schon waren die ersten Verfügungen an die Finanzkammer ergangen, als Anfang Dezember 1740 Friedrich ins Feld zog. Immer besorgt, Maupertuis wieder zu verlieren, berief der König im März 1741 den Freund in das Lager, und Maupertuis, der in seinen Jugendjahren als Soldat unter der Fahne gestanden hatte, folgte gern diesem Rufe. Er ahnte nicht, welchem Abenteuer er entgegenreiste. In der Schlacht von Mollwitz nahmen ihn die Österreicher gefangen, plünderten ihn aus, und erst als man erfuhr, wen man vor sich hatte, wurde er ehrenvoll behandelt, kam nach Wien, wo er der Kaiserin präsentiert wurde, und erhielt seine Freilassung. Für kurze Zeit nach Berlin zurückgekehrt, zog er es doch vor, statt müßig dort seine Bestimmung abzuwarten, in Paris seine wissenschaftlichen Forschungen wieder aufzunehmen. Obschon er Friedrich nicht die Hoffnung auf seine Rückkehr geraubt hatte, war mit seinem Fortgang doch ein wesentlicher Antrieb, die Angelegenheiten der Akademie zu fördern, ausgeschaltet worden. Umsonst versuchte der gleichzeitig mit Maupertuis aus Petersburg berufene Mathematiker Leonhard Euler den König zur Errichtung der Akademie aufzumuntern, indem er ihm einen durch die Kalendereinnahmen ausreichend balancierten Etat vorlegte. Friedrich spottete, „daß Ihr Euch an den elementaren Regeln des Calcüls versündiget" und verstummte auf weitere Vorstellungen des Gelehrten völlig.

Da aber erstanden den bedrängten und unzufriedenen Akademikern neue Helfer in dem Marquis d'Argens, der, aus der Provence im Winter 1741/42 eintreffend, den Ehrgeiz hatte, an Maupertuis' Stelle Direktor der Akademie zu werden, und in zwei Persönlichkeiten der hohen diplomatischen und militärischen Kreise, die nach dem Muster Friedrichs selbst neben ihrer Berufstätigkeit wissenschaftlich und literarisch sich beschäftigten. Es waren der Staatsminister von Borcke, einer der ersten Übersetzer Shakespeares, und der Generalfeldmarschall Graf von Schmettau, der berühmte Kartograph, dessen Name mit dem zuverlässigsten und künstlerisch schönsten Stadtplan Berlins ehrenvoll verbunden ist. Sie gründeten 1743 eine Société littéraire, zu deren Mitgliedern auch zehn der alten Akademie gehörten. Ihre Statuten waren denen der Pariser Akademie nachgebildet, und es gewann den Anschein, als sollte diese Vereinigung der verschiedensten geistigen Elemente die alte Leibnizische Akademie ganz verdrängen. Der König räumte ihr sogar ein Appartement im Schlosse zu ihren Zusammenkünften ein. Schließlich ging aus einer schwer gewonnenen Vereinigung der alten Akademie und der neuen Sozietät die reorganisierte Akademie der Wissenschaften hervor. Ihre erste Sitzung hielt sie am Vorabend des königlichen Geburtstages 1744 im Schlosse ab. Maupertuis und mit ihm ein Präsident fehlte; das war begreiflich und aus den Ereignissen zu entschuldigen. Aber auch der König selbst war nicht erschienen, wie er denn auch das Protektorat nicht übernahm. Was da tagte und statt in der gemeinsam französischen in drei Sprachen sich vernehmen ließ, war nicht die Akademie, die er vor Jahren erträumt hatte und an der er festhielt.

Seine Gedanken waren in diesen Tagen schon der ernsten Sorge um das im ersten Schlesischen Krieg Errungene zugewandt. Im August brach die Krisis aus und die Feindseligkeiten begannen. Dieser zweite Schlesische Krieg mit dem furchtbaren Ernst der Schlachttage von Hohenfriedberg und Soor wurde für Friedrich „nicht bloß die Schule der Kriegskunst, mehr noch eine Schule der Selbsterkenntnis und der Selbstzucht, gleich jener,

die er einst zu Küstrin durchgemacht". Wie er sich wandelte, „bedachtsam und bescheiden" wurde, wo er früher stürmisch und nicht ohne Anmaßung auf sein Genie gepocht hatte, so wandte sich sein Sinn von dem Glanz des Äußerlichen ab. Eine Stelle seiner Lobrede auf den tiefbetrauerten Freund Jordan erscheint in dieser Hinsicht wie ein Selbstbekenntnis. Er erzählt, wie Jordan nach dem Tode seiner Frau, um sich aus schwerer Melancholie zu retten, die Reise nach Frankreich, Holland und England unternommen habe, und fährt dann fort: „Er beschränkte sich nicht darauf, Paläste sich anzusehen, Bauwerke zu betrachten, die verschiedenen Gebräuche eines fremden Landes zu studieren — die einzige Frucht, die die Jugend bei ihrem Leichtsinn und ihrer geringen Urteilskraft von ihren Reisen mitzubringen pflegt. Denn fürwahr: welchen Nutzen kann man aus dem Besuch jener Örtlichkeiten ziehen, die nur das Werk des Luxus und oft der Verschwendung sind? Sein Ziel war lediglich, die großen Männer kennen zu lernen, die durch umfassenden Geist, hohe Gesinnung und Gelehrsamkeit ihrem Vaterlande und ihrem Zeitalter zur Zierde gereichen." Klingt das nicht wie die Absage eines innerlich Gereiften an alle dekorative Aufmachung, deren Prunk und Blenden die jugendliche Begeisterung nachgejagt hatte?

Von dieser inneren Wandlung sollte auch die Akademie in ihrer äußeren Repräsentation betroffen werden, jetzt, wo sich endlich durch einen glücklichen Umstand ihr Schicksal nach dem Wunsch und Willen des Königs gestaltete. Maupertuis erbot sich, wieder nach Berlin zu kommen. Kurz nach der Schlacht von Hohenfriedberg schrieb er dem König, daß er Erlaubnis erhalten habe, Paris zu verlassen, und freudig erregt ergriff Friedrich die lang ersehnte Gelegenheit. Seine Genugtuung wuchs noch, als er erfuhr, daß Maupertuis sich bald nach seiner Ankunft in Berlin mit einem Fräulein v. Borck aus einer der vornehmsten Familien des Landes verlobt habe; nun war er sicher, daß er ihn nicht zum zweitenmal verlieren würde. Auf alle Wünsche des Gelehrten ging er ein; am 1. Februar 1746 erfolgte seine Bestallung als beständiger Präsident, vom 10. Mai datieren die Statuten

der „Académie Royale des Sciences et Belles-Lettres", die Maupertuis in engster Anlehnung an das Pariser Vorbild entworfen hatte. In ihren Sitzungen wie in ihren Abhandlungen bediente sich fortan diese Körperschaft der französischen Sprache. Auch die an der Pariser Akademie üblichen Lobreden auf die verstorbenen Mitglieder wurden eingeführt und mit der auf Freund Jordan eröffnet. Erst jetzt ließ der König durch Maupertuis den Mitgliedern in der Sitzung vom 23. Juni 1746 verkündigen, daß er das Protektorat der Vereinigung übernommen habe.

So war denn noch in letzter Stunde alles so geworden, wie es der König von Anfang an gewünscht hatte — bis auf den festlichen Palast.

Seit ihrer Gründung durch Leibniz hatte die alte Sozietät auf dem Observatorium an der Dorotheenstraße getagt. Dort in der Mitte der Nordfront der großen Stallgebäude hatte Grünberg einen turmartigen Pavillon errichtet, in dessen oberstem Stockwerk die Sternwarte sich befand, während in den tiefer gelegenen Geschossen die Bibliothek und das Naturalienkabinett untergebracht waren. Von da aus waren die Sitzungen der Schmettauschen „neuen literarischen Gesellschaft", wie bereits erwähnt, in das Schloß verlegt worden, während die Sammlungen und die Bibliothek an alter Stelle, unbequem genug für die Akademiker, verblieben. Gerade in jener kritischen Zeit, als sich die Anschauungen und der Geschmack des Königs wandelten, brannten die weitgedehnten alten Stallgebäude im August 1743 nieder. Zunächst blieb alles in Trümmern liegen; fünf Jahre sah man die Ruinen stehen, während verschiedene Entwürfe für einen Neubau entstanden. Endlich befahl der König 1749 den Wiederaufbau nach dem Entwurf Boumanns, dessen nüchternes, im Mittelrisalit mit den Satyrhermen ohnmächtig an Knobelsdorff erinnerndes Frontbild von Schleuen überliefert ist. In das Obergeschoß wurden, getrennt durch den ovalen Saal im Mittelrisalit, die Räumlichkeiten für die Kunstakademie und für die Akademie der Wissenschaften verlegt. Am 1. Juni 1752 konnten die Räume, „que le roi a fait décorer et meubler

magnifiquement", wie Formey in seinen Memoiren schreibt, bezogen werden.

Knobelsdorffs Projekt blieb vergessen. Dem Opernhause gegenüber beließ Friedrich ruhig die gleichgültig langgestreckte Front der markgräflich Schwedtschen Stallungen mit ihrem ungefügen Säulenportal, wie es noch auf Rosenbergs Stich um 1770 zu sehen ist. Die Verse seiner Ode über die Wiederherstellung der Akademie:

Sur le vieux monument d'un ruineux portique,
Abattu par les mains de la grossièreté,
S'élève élégamment un Temple magnifique
Aux dieux de tous les arts et de la vérité

blieben eine poetische Fiktion. Vielmehr wurde durch den Neubau der Hedwigskirche, deren Grundsteinlegung 1747 stattfand, die logische Platzgestaltung des Friedrichsforums ein für allemal zugrunde gerichtet. Um diese Sprengung des Projektes von Knobelsdorff zu begreifen, der sicherlich nie beabsichtigt noch geduldet hätte, daß die natürliche rechteckige Form des Platzes durch das plump hereintretende und die Ecke abschneidende Gebäude zerstört würde, muß man sich erinnern, daß die Hedwigskirche die Stelle des ehemaligen Bastions 2 der vom Großen Kurfürsten angelegten Befestigungen benutzte. So mußten auch in diesem Fall ästhetische Forderungen den praktischen Rücksichten weichen. Aber auch im Äußeren wirkt die Hedwigskirche wie ein Protest gegen die reinen klassischen Formen des Opernhauses. Hier sieht man die Emanzipation des Königs von seinem architektonischen Mentor. Freilich die italienische Renaissance, der Friedrich im Gegensatz zu dem französischen Klassizismus Knobelsdorffs nachstrebte, ist unter den Händen Boumanns, dem die eigentliche Bauleitung zufiel, stark in den Formen vergröbert worden.

War für Friedrich in diesen Jahren nach dem erfolgten Bruche Knobelsdorff mitsamt seinem Friedrichsforum erledigt, so lebte doch in dem

gekränkten und verdrängten Künstler die Liebe zu seinem alten Plan fort. Auch er hatte seinen kurbrandenburgischen Starrkopf. Und er bediente sich der Radiernadel des Freundes Schmidt, um, wenn auch nur wie einen zerronnenen Traum, im Bilde zu zeigen, was er gewollt hatte, als noch König und Künstler Hand in Hand gingen. Wer in Schmidts Radierungen die Architekturen mustert, wird keinen Anstoß daran nehmen, daß wir ihn bei diesem Palastbau in einer so starken Abhängigkeit von Knobelsdorff finden. Schmidt hat kein tieferes Verständnis für Architektur besessen; ein Idealpalast so strenger und reiner Form wie auf der Jordan-Vignette lag ganz außerhalb seiner künstlerischen Sehweite. Daß er mit dem, was Knobelsdorff aus eigenem Antrieb oder auf sein Ansuchen ihm gab, nur malerisch umzugehen wußte, beweist die formale Inkongruenz der beiden seitlichen Pavillons. Des kräftigen Abschlusses halber ersetzte er die Säulenlaube durch eine Pfeilerhalle.

Empfand wohl Friedrich, als er diese Vignette sah, den melancholischen Geistergruß des verlorenen, aber im Innersten ihm nach wie vor ergebenen Freundes? Zu sagen ist nur, daß die Erinnerung an den Plan nicht gänzlich in Friedrich erloschen blieb. Schwach leuchtete sie noch einmal auf, als er, gegen das Ende seines Lebens, sich anschickte, die Bibliothek aufzuführen. Denn nur so vermag man es zu erklären, daß der König dafür den zurückgelegten Fassadenentwurf Fischers von Erlach mit seiner geschwungenen Front wählte. Die Ausrundung des Platzes an dieser abschließenden Stelle, überraschend und unerwartet, ist das einzige, was von Knobelsdorffs Projekt noch aufgelebt ist. Und wieder sieht man die nachwirkende Gewalt, die starke, in der Jugend empfangene Eindrücke auf den Menschen ausüben gleich letzten Stößen eines einmal erschütterten Nerven.

4.

Was ist nun aber gewonnen, wenn wir mit Hilfe der Schmidtschen Vignette das Friedrichsforum Knobelsdorffs zu rekonstruieren imstande

sind? Ist dies nur eine Angelegenheit von lokalgeschichtlicher Bedeutung und topographischem Interesse?

Auch wenn sie nichts weiter wäre, hätte es sich gewiß gelohnt, sie zu erörtern. Die Zwiespältigkeit des architektonischen Gesamteindrucks auf einem verhältnismäßig so beschränkten Raum hat etwas Überraschendes und Beunruhigendes. Der Platz, durch große geschichtliche Erinnerungen geweiht und weltbekannt, will sich zu einer malerischen Wirkung nicht zusammenschließen. Nicolai, der ihn noch wie den Gendarmenmarkt und den Wilhelmsplatz ohne gärtnerischen Schmuck, in einer kahlen, doch strengen Monumentalität sah, nennt ihn „einen der schönsten Plätze der Welt", rühmt aber gerade das, was unser Auge widerspruchsvoll empfindet: „Der Reiz des Anblicks so vieler Paläste gewinnt noch dadurch, daß jeder derselben in der Bauart völlig von dem andern verschieden und jeder in seiner Art doch höchst schön ist." So sehr war schon am Ende des 18. Jahrhunderts das Gefühl für einheitliche Platzgestaltung und Wirkung verloren gegangen, das der barocke Städtebau in großartigen Beispielen allenthalben noch bis in die Mitte desselben Jahrhunderts betätigt hatte. Hinsichtlich seiner malerischen Erscheinung bleibt der Opernplatz weit hinter dem Gendarmenmarkt zurück, der doch auch mit seinen Gontardschen Turmbauten und dem Schauspielhause Schinkels Bauwerke von starker Gegensätzlichkeit des Stils vereinigt. Aber hier ist die Gruppierung der Gebäude anders, glücklicher; wie wirksam stellte Schinkel sein Theater zurücktretend in die Mitte der kolossal vorgeschobenen Türme, deren wuchtige Massen die Eleganz Schinkelscher Formensprache erst fühlbar machen. Und alles schließt sich zu einer einheitlich schön geformten Silhouette zusammen. Auf dem Opernplatze hingegen vertragen sich die lang hingestreckten, bei aller Festigkeit zierlichen Fronten von Theater und Universität nicht mit der derben Mächtigkeit der Bibliothek, deren barocker Aufbau und Abschluß mit der schweren mittleren Kartusche und den seitlichen Adleraufsätzen bei geringer Blickdistanz den Umriß schädigt.

Sobald man aber die alte Bibliothek durch den Akademiepalast der Schmidtschen Vignette ersetzt, geht die Gruppe der drei Gebäude harmonisch zusammen und der Platz erscheint als einheitliches Gebilde. Seine Wirkung ahnt man noch heute, wenn man etwa von den Stufen der Vorhalle der Hedwigskirche den Blick die Westfront des Opernhauses entlang hinüber zur Fassade der Universität schweifen läßt.

Und gerade um die Wirkung dieses Platzes, wie er in der Phantasie seines Gestalters lebte, muß uns zu tun sein, nicht so sehr, um zu beklagen, daß ein höherer Wille ihn uns zerstörte, als um dem Künstler Knobelsdorff Gerechtigkeit widerfahren zu lassen. Zwar steht seine Marmorstatue (von Karl Begas) in der Vorhalle des Schinkelschen Museums, aber sein Name ist fast schon in Vergessenheit versunken. In Sanssouci hört man nur von dem großen König; eines der besten dekorativen Werke Knobelsdorffs, die Kolonnade im Park auf dem großen Mittelwege nach dem Neuen Palais zu, hat schon Friedrich Wilhelm II. abtragen und ihre Säulen für das Marmorpalais verwenden lassen. Wer gedenkt seiner auf den stillen Wegen des Tiergartens, den er aus einem ungepflegten Jagdgrund zu dem poetisch-romantischen Lustwald umgewandelt hat, dessen Grundlinien noch deutlich erhalten blieben? Nicht viel hat gefehlt, so wäre das Opernhaus abgerissen worden, das ohnehin nach dem Brand von 1843 durch Herausrücken der ehemals ganz zart vorgelegten seitlichen Risalite mit ihren wirkungsvollen Stufenanstiegen und durch die Verstümmelung der vorderen Haupttreppe (um nur das wichtigste zu nennen) in seiner originalen Erscheinung beeinträchtigt wurde.

Der Ehrgeiz der großen und entschiedenen Bautalente hat sich nie an dem einzelnen Bauwerk befriedigt, sondern stets nach Gestaltung des Raumes durch Disposition und Gruppierung verlangt. Das einzelne Gebäude gibt immer nur die rhythmische Zäsur an. So hat Schlüter sein Hohenzollernschloß nur als Teil einer großen Platzkomposition aufgefaßt, die Schloß, Münzturm, Dom, Marstall und Lange Brücke mit dem Kurfürstendenkmal

vereinigte. So stand hinter Schinkels erstem Bau, der Neuen Wache, gleich der Gedanke eines monumentalen Zusammenschlusses der Linden mit dem Lustgarten.

Daß Georg Wenceslaus von Knobelsdorff zu diesen Baumeistern großen Ausmaßes und großen Wollens gehört, kann nicht eindringlich und oft genug wiederholt werden. Mit der Rekonstruktion seines Friedrichsforums erhalten wir nicht nur sein reifstes und umfänglichstes Werk in seinen Grundzügen, sie hilft auch, ihm seinen unverrückbaren Platz in der Baugeschichte anzuweisen. In der Bewältigung und Beherrschung des Raumes ist er Schüler und Meister zugleich der barocken aus Italien und Frankreich stammenden Bautraditionen. In diesen klar gegliederten Fassaden mit ihrer zarten Schattenwirkung stellt er sein eigenes Wollen, seinen eigenen Kunstgeschmack zur Schau. Diese eleganten, scharfen und klassisch reinen Formen bedeuten den Bruch mit den malerischen Tendenzen des Schlüter'schen Barockstils. Es ist märkisch heller und klarer Geist der in Knobelsdorff den Bund mit hellenischer Kunst eingegangen ist, derselbe, der in Langhans' Brandenburger Tor und in Schinkels klassischen Bauten seine Herkunft aus dem Zeitalter des Rationalismus immer aufs neue offenbart.

Rahels Haus

1.

Die Mauerstraße mit ihrer charakteristischen Krümmung bezeichnete ursprünglich die südwestliche Grenze, die Friedrich I. seiner Lieblingsschöpfung, der Friedrichstadt, zu geben gedachte. Hier sollte der neue Stadtteil mit Mauer und Fortifikation gegen den Tiergarten abgegrenzt und diese Grenzlinie über die Zimmer- und Kochstraße hinweg mit der Junkerstraße in Verbindung gesetzt werden.

Die Ausbauung des neuen Stadtteils, seit 1688 mit Eifer nach Nerings Plänen betrieben, erstreckte sich bei des Baumeisters Tode 1695 etwa auf 300 Häuser. Grünberg und Behr — nach dem die Behrenstraße den Namen führt — folgten ihm, und 1730 waren die neu abgesteckten Straßen, „wenn auch nicht vollständig und ohne öftere ernste Mahnungen", fast gänzlich bebaut. Da beschloß Friedrich Wilhelm I., der die Leidenschaft des Bauens in keinem geringeren Maße, wenn auch mit ganz verschiedenem Endzweck wie sein Vorfahr übte, die Anlage zu erweitern durch Hinzunahme des zwischen Quarré, Achteck und Rondell gelegenen Terrains, das er mit der Wilhelmstraße und der verlängerten Leipziger Straße kreuzförmig durchschnitt. Gewiß nahm sein auf die gerade Linie eingestelltes Soldatenauge Anstoß an der Krümmung der Mauerstraße, der einzigen, die sich nicht dem rechtwinklig aufgeteilten Schema der ganzen Anlage einfügte. Aber da die westliche Seite der Mauerstraße schon bebaut war, so ging es nicht mehr an, ihre Linie zu strecken. Doch ist es nur zu wahrscheinlich, daß die verpfuschte Form der Straße das Interesse des Königs lahm gelegt hat. Während in der besonders bevorzugten, durch des Königs Namen ausgezeichneten Wilhelmstraße die Paläste und Adelshôtels unter seiner Anregung, die oft nichts als ein kräftiger Druck auf den Geldbeutel des Bauherrn war,

mit reichen Fassaden und weitem Gartenhinterlande entstanden, begnügte er sich, im Zuge der Mauerstraße die Böhmische und die Dreifaltigkeitskirche anzulegen. Beide nach demselben Schema gebaut, auf zentralem Grundriß mit lastendem Kuppeldach und bescheidener Laterne, sind vorwiegend Nützlichkeitsbauten, die bis an die äußerste Grenze des Schmucklosen getrieben sind.

Auch Friedrich der Große, so viel er vor allem durch Errichtung der beiden höchst malerischen Turmbauten auf dem alten Friedrichstädtischen Markt, dem heutigen Gendarmenmarkt, und durch die Verschönerung der umgrenzenden Straßen für den Stadtteil getan hat, zeigte sich für die Mauerstraße wenig interessiert. Während er in der Leipziger Straße von 1773—76 nach Ungers Zeichnungen 46 neue Häuser aufführen ließ, wurden in der Mauerstraße unweit der beiden Kirchen nur vier Neubauten auf königliche Kosten errichtet. Gerade diesen Teil der Straße zwischen den beiden Kirchen gibt uns die bekannte Rosenbergsche Radierung, woraus man schließen kann, daß dies das präsentabelste Stück gewesen ist. Gleichwohl machen auch diese meist nur zwei Geschoß hohen Häuser, an deren Seitengiebeln hier und da das Fachwerk noch zu Tage tritt, mit ihren schlichten Fronten keinen sonderlichen architektonischen Eindruck.

Wie es nun aber in der Mauerstraße jenseits der Dreifaltigkeitskirche, zwischen Mohren- und Behrenstraße aussah, davon geben noch heute vereinzelte alte Gebäude (Nr. 50, 51) eine melancholische Kunde. Über ihre niedrigen Ziegeldächer erhoben ab und zu die Bäume der Gärten, die sich zwischen Wilhelm- und Mauerstraße entlang zogen, ihre grünen Kronen und Spitzen. Aber allmählich wurden auch diese von drei und vier Stock hohen schmalbrüstigen Gebäuden verdrängt, die Bäume wichen vor den Seitenflügeln und Quergebäuden zurück, und die Straße gewann ein ziemlich mürrisches Aussehen. Nur ein Gebäude, palastartig vornehm mit dreizehn großen Fenstern, stand in auffallendem Gegensatz zu dem bürgerlich bescheidenen Charakter, den die Straße sonst trug. Mit seinen schlichten

Mauerstraße 36.
Naturaufnahme.

Putzflächen behauptete es sich siegreich als der geborene Aristokrat neben der parvenühaften Verschwendung mit echtem Material, die in seiner Umgebung von einer großen Bank und anderen öffentlichen Instituten getrieben wurde.

Das Haus Mauerstraße 36 ist ein Immediatbau König Friedrich Wilhelms II., errichtet in den Jahren 1792—94.

Über der unleugbaren Charakterschwäche dieses einst vielgeliebten, später vielgeschmähten Königs ist das ebenso unleugbar Gute, das er geschaffen, zu seinem bittern Unrecht in Vergessenheit geraten. Noch immer pflegt man seine Person wie seine Zeit durch die giftig-grünen Brillengläser zu sehen, die eine Schar gewissenloser Pamphletisten geschliffen und gefärbt hat. Gewiß, er hatte Fehler, die bei einem Könige doppelt schwer ins Gewicht fallen, aber er hatte auch die Tugenden dieser Fehler, um derentwillen ihm manches zu verzeihen ist. Und eine dieser Tugenden, seine Kunstliebe und, was mehr sagen will, sein Kunstverständnis — die strahlende Kehrseite seiner Verschwendungssucht — ist seiner Residenz Berlin zu ganz besonderem Vorteil geworden.

Er hat gebaut — nicht wie Friedrich der Große nach altbewährtem Muster und lediglich auf den „königlichen coup d'oeil" hin, sondern als ein Grandseigneur von Geschmack und von jener Freigebigkeit, auf deren Ruhm viele preußische Herrscher allzu willig Verzicht geleistet haben. Sein Instrument war eine eigens von ihm geschaffene Behörde, das Königliche Oberhofbauamt, dessen Vorsitz der geschäftseifrige und geschäftskundige Minister v. Wöllner führte — auch er einer der allgemein verdächtigten „Dunkelmänner" dieser Regierung —, während die künstlerische Leitung in den Händen des aus Schlesien verschriebenen und dort schon mannigfach bewährten Baumeisters Langhans lag, dessen bedeutendste Berliner Leistung das Brandenburger Tor geworden ist. Ein Stab von Beamten, d. h. von selbständigen Architekten, stand dem Direktor zur Seite; zugleich wurde

für die Überwachung der bildhauerischen Arbeiten der Hofbildhauer verpflichtet, eine Stelle, die, wenn auch nicht dem Titel, so doch dem Wesen nach Gottfried Schadow einnahm. Alle diese Kräfte arbeiteten sich in die Hände, und weil es tüchtig geschulte und geschmackvoll angeleitete Künstler waren, schufen sie einen Baustil, der mit Recht „die Blüte der selbständig gewordenen Berliner Schule" genannt worden ist. Die Zahl der erhaltenen Gebäude war nicht so groß, daß wir nicht jedes, um dessen Dasein uns die vorwärtsdrängende Zeit gebracht hat, als einen schmerzlichen Verlust beklagen müßten.

Hinsichtlich des Umfanges der von dem König unterstützten Privatbauten hatte Woellner schon 1788 ganz bestimmte Vorschriften erwirkt. Es sollte „ohne specieller Ordre kein neues Hauß von 3 Etagen, sondern bloß von 2 Stockwerk und einer proportionirlichen Fronte ohne Hinter-Gebäude oder Seiten-Flügel" erbaut werden. „Ein solches Haus bekam 70 Fuß Fronte, wurde 8 Fenster breit und kostete gewöhnlich 12 bis 13000 Taler, so daß der Propriétaire mit solchem Königl. Geschenk immer zufrieden sein konnte. Bei diesem Satz — so heißt es weiter in dem Promemoria Woellners an den König vom 18. April 1792, das auf jene ursprüngliche Abmachung zurückgreift — bin ich zum Besten der Bau-Casse stets feste stehen geblieben, und wenn Jemand ein größeres Hauß oder Seiten-Flügels pp. verlangt hat, so hat er solches bei Ew. Königlichen Majestät immediate nachsuchen, und mir darüber eine Kabinets-Ordre verschaffen müssen, in welchem Fall noch in diesem Jahre der Englische Doktor [Brown], die Generalin von Rosière, die Frau von Massow und Madlle Vahrenkampf gewesen sind. Denn die Forderungen der Leute würden sonst ins Unendliche wachsen."

Von den hier erwähnten Häusern, die also durch Stattlichkeit und Aufwand eine Ausnahme von der Regel darstellten, haben sich noch zwei erhalten: das für die verwitwete Frau Staatsrat v. Massow, Behrenstr. 67 erbaute (ehemals Militärkabinett) und das der Frau Generalin v. Rosières geb. v. Schlieben, Mauerstraße 36.

Ein wohlbeleibtes Aktenkonvolut bewahrt mit vielen, meist belanglosen Einzelheiten die Baugeschichte dieses Hauses, die mit ihren Verschleppungen, ihren Gesuchen, Reskripten, Kostenanschlägen usw. ein typisches Bild des wirtschaftlichen wie geschäftlichen Regimes bietet.

Der General von Rosières war Kommandant der Festung Silberberg bei Frankenstein in Schlesien gewesen, die Friedrich der Große 1765 bis 1777 vom Obersten v. Regler am Abhang des Eulengebirges hatte anlegen lassen. Nach seinem Tode fand seine Witwe in Berlin bald zu klagen, daß die teure Wohnungsmiete einen beträchtlichen Teil ihrer kleinen Revenüen verschlinge. In der Absicht, durch die Erträgnisse eines Mietshauses sich freie Wohnung und eine Aufbesserung ihrer Lage zu verschaffen, rief sie unter dem 15. April 1788 die Gnade des Königs an, ihr einen Hausbau zu bewilligen. Nach wenigen Tagen lief auch schon die Kabinetsordre aus Potsdam ein, die den nachgesuchten Bau für 1789 bewilligte. Die Generalin erstand nun in der Mauerstraße zwischen den niedrigen primitiven Besitztümern des Gastwirts Salbach und des Schuhmachers Trummer mehrere ebenfalls unansehnliche alte Baulichkeiten in der stattlichen Frontlänge von 118 Fuß (etwa 37 m). Am 6. Januar 1790 wurde ihr bekannt gegeben, daß der Kondukteur Gentz — der spätere Baumeister der Münze auf dem Friedrichswerder — beauftragt sei, der Zeichnungen wegen mit ihr zu konferieren.

Dasselbe Jahr aber brachte infolge der gespannten politischen Lage oder wie es offiziell lautete, „aus bewegenden Ursachen" einen allgemeinen Stillstand in der Bautätigkeit des Königs. Erst 1792 wurden die Arbeiten wieder aufgenommen, und zur Führung des Baus wurde der Oberhofbaurat Unger ausersehen. Da aber der Bauetat für 1793 keine weiteren Raten für Mauerstraße 36 aufwies, so betrieb in Übereinstimmung mit der Behörde die Generalin aus eigenen Mitteln, die sie sich erborgte und die ihr vom Oberhofbauamt verzinst wurden, die Fortführung der Arbeiten. Gleichzeitig mit der Straßenseite erhob sich der ihr besonders mit Kabinetsordre zu-

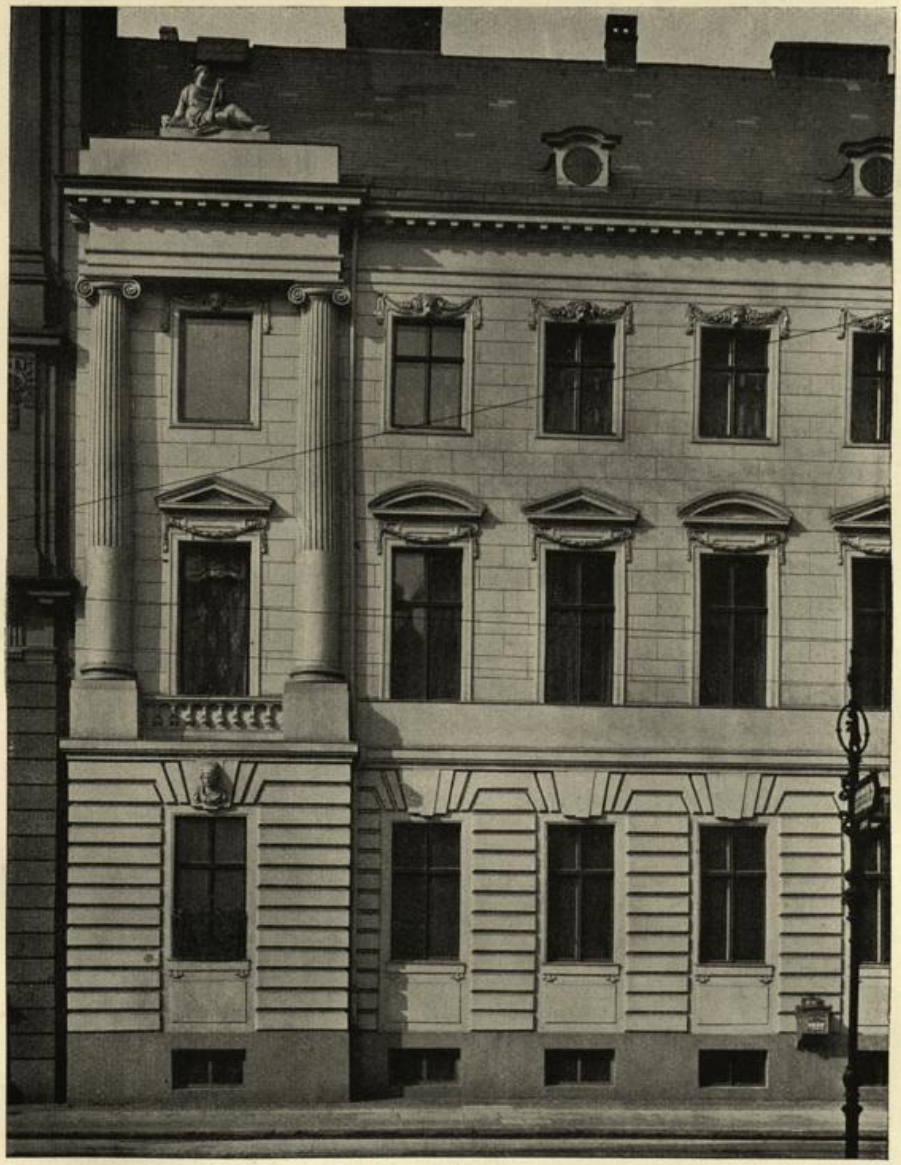
gebilligte Seitenflügel, und am 8. Juli 1794 unterzeichnete die Besitzerin ein Schriftstück, in dem sie der Behörde gegenüber ihre Zufriedenheit mit dem „in allen Teilen vollendeten Bau" erklärte. Die Kosten beliefen sich auf 31 006 Rtlr. 15 Gr.

Das langgestreckte Gebäude gehört einer schon von Borrmann zusammengestellten Gruppe an, die auf Georg Christian Unger hinweist. Unger, ein Bayreuther Kind, in der Schule Karl von Gontards gebildet, kam schon 1763 an das Baukontor in Potsdam, wohin ihm ein Jahr später sein Meister als Chef folgte. Immer mehr arbeitete er sich in den Stil seines Lehrers ein, und können sich auch seine besonders zahlreichen Privatbauten am Dönhofsplatz, unter den Linden, am Gendarmenmarkt und in der Leipziger Straße nicht mit dem dekorativen Schwung eines Gontard messen, so sind sie doch gediegene Arbeiten von guten Verhältnissen und geschmackvoller Ausschmückung. Er liebt es, die Putzfläche durch Quaderung zu beleben und verwendet als Ziermotive gern Laubgehänge, ausgespannte Löwenfelle, gelegentlich auch Waffen und Trophäen.

Diese Eigentümlichkeiten, Merkmale seiner persönlichen Ausdrucksweise, enthält auch die Fassade der Mauerstraße. Im Erdgeschoß ist die Quaderung kräftig gefugt, in den beiden oberen nur zart angedeutet. Die Fenster des mittleren Hauptgeschosses sind reich umrahmt, mit schweren Verdachungen gekrönt, unter denen Laubgewinde hängen; die des Obergeschosses zeigen als Schmuck ausgespannte Löwenfelle. Eine allereinfachste Attika schließt ab.

Als Hauptmotiv aber treten an der langgestreckten Front rechts und links Eckrisalite — Pavillons heißen sie in der Architektensprache der Zeit — hervor von jonischen Dreiviertelsäulen flankiert und von Liegefiguren gekrönt. Außerordentlich wirkungsvoll als starke seitliche Halte für die in einförmigem Rhythmus horizontal entwickelte Front geben sie zugleich durch die hochragenden Säulen dem Gebäude einen Ausdruck gemessener Feierlichkeit.

Das Motiv ist hier nicht zum ersten Male verwandt. Wie eine Studie zur Mauerstraßenfassade wirkt die Front des Hauses Neue Schönhauser



Mauerstraße 36. Rahels Wohnung im I. Stock.
Naturaufnahme.

Straße 5, das, in dem summenden Treiben der Innenstadt gelegen, inzwischen auch den Anforderungen modernen Geschäftslebens aufgeopfert und abgerissen worden ist. Vor der Mauerstraße zeichnete es sich durch alles aus, was der Studie eigen zu sein pflegt: durch Frische, Leben, Sinnlichkeit und dazu durch reizvolle Details.

Mit nur sieben Fenstern Front ist es beträchtlich kleiner, und weil es im Knick der Straße steht, so bricht das linke Eckrisalit aus der geraden Linie heraus. Vielleicht hat dieses Umbrechen der Straßenlinie dem Baumeister erst den Gedanken der Eckrisalite eingegeben. Die Attika ist ohne Figurenschmuck geblieben. Dafür ist das alte flach ansteigende Dach erhalten, das in der Mauerstraße durch ein viel zu hohes mit stillosen Dachfenstern ersetzt wurde.

Im Gesamteindruck wie in der Sorgfalt der Details ist das kleinere Gebäude dem größeren überlegen. Die Formen sind energischer gezeichnet, stärkere Kontraste von Licht und Schatten erhöhen die plastische Wirkung. Die jonischen Dreiviertelsäulen streben mit schärferen Kannelüren und reicheren Kapitellen schlanker und straffer empor, die kleinen Balustraden zwischen ihren Würfelsockeln sind besser durchgebildet, nicht so kreiselförmig gedrechselt wie in der Mauerstraße. Die Fensterreihe des Mittelgeschosses ist durch eine höher geführte und reichere Umrahmung in ihrer beherrschenden Wirkung gesteigert, die des oberen Geschosses durch wechselnde Widder- und Löwenfelle über die schematische Gleichförmigkeit erhoben. So trifft man, wohin man blickt, auf Leben, Frische und Regsamkeit der Phantasie, während die Mauerstraßenfront mit ihrer aristokratischen Ruhe auch das Temperamentlose, das so leicht der Vornehmheit eigen sein kann, vereint.

Was die künstlerische Analyse lehrt: die Priorität des Hauses Neue Schönhauser Straße 5, bestätigt auch die historische Überlieferung. Freilich findet man diese nur zum allergeringsten Teil in dem kaum einige Blätter starken Aktenfaszikel des Oberhofbauamts, aus denen nur zu ersehen, daß

der Kaufmann und Materialist August Wilhelm Flöricke 1786, bald nach dem Tode Friedrichs des Großen um einen Neubau einkam und daß der Bauetat für 1787 dazu bereits 6711 Rtlr. 11 Gr. 3 Pf. als erste Rate aufwies. Bemerkenswert ist die Begründung seines Gesuches. Er wies auf den „sehr übeln Effekt" hin, den sein altes hölzernes, sehr baufälliges Haus „zwischen die neuen Bauten" mache in einer Straße, die „alle sowohl einheimische als fremde hohe Herrschaften, welche Ihro verwitweten Majestät die Cour in Schönhausen machen", passieren müssen.

Aber Flöricke erlebte nicht viel mehr als dieses erste Stadium, seine junge Witwe mit „drei angenehmen Kindern" dagegen um so mehr. Sie lernte beim Fortführen des Baues den etwa dreißigjährigen großen und starken Maurermeister Carl Friedrich Zelter kennen, der noch lange sein ihm vom Vater überkommenes Handwerk trieb, während er schon mit Leib und Seele sich der Musik verschrieben hatte. Es ist reizend in seiner Selbstbiographie zu lesen, wie sich zwischen der Witwe und ihm zartere Beziehungen anbahnen, wie er sie von den Zudringlichkeiten eines jungen, fad geschwätzigen Baukondukteurs und eines älteren hageren Uhrmachers, dessen Körper aussah „wie ein Bündel senkrecht aufgestellter Latten", befreit, sie hinüberrettet in die „balsamische" Gesellschaft seiner Mutter, und schließlich heiratet, gewiß aus Liebe, weil „wo diese junge Frau ihre Hand hinlegte, alles heilte", nicht minder aber auch, weil die Mutter an ihr so großes Wohlgefallen fand und „um ihr eine Freundin und Vertraute zu geben." Das alles geschah bald nach Vater Zelters Tode 1787, endete aber auch bald, da die junge Frau nur bis 1795 lebte. Von ihren „drei angenehmen Kindern" hat der eine Sohn dem Stiefvater schweres Leid, aber auch den höchsten Trost gebracht. Der junge Mann erschoß sich 1812, und als Zelter dem Freunde nach Weimar diese Schreckenstat meldete, schrieb ihm Goethe den berühmten Brief vom 3. Dezember 1812 mit dem brüderlichen Du. Dadurch rückt dieses Haus, wenn auch bescheiden an der Peripherie, in den Glanzbereich eines unsterblichen Namens . . .

Neue Schönhauser Straße 5.
Naturaufnahme.

Zusammen mit seiner umfänglicher ausgestalteten Doublette zeigt es, zu welcher Höhe in einer Zeit, die man ihres politischen Herabstiegs wegen auch künstlerisch später nicht gebührend bewertete, die bürgerliche Baukunst in Berlin sich emporgeschwungen hat. Man begreift, daß den abgewiesenen Freiern der munteren Witwe Flöricke „alles zu kostbar, zu stark und zu hoch" erschien. Aber diesen Mäklern und Nörglern stand jetzt, von Zelters Kraftgestalt trefflich repräsentiert, ein neu erstarktes Bürgertum gegenüber, das aus seinen Bedürfnissen und seinem Selbstbewußtsein heraus, unterstützt von der Freigebigkeit eines in künstlerischen Dingen großsinnigen Monarchen, mit Hilfe von Meistern, die es selbst hervorbrachte, das architektonische Bild der Stadt charaktervoll auszubauen verstanden hat.

2.

Das Interesse am Hause Mauerstraße 36 ist mit dem Baugeschichtlichen keineswegs erschöpft. Denn es war vor vielen ausersehen, den Rahmen und die Bühne zu bilden für eines der inhaltreichsten und geistig belebtesten Kapitel aus der Geschichte des literarisch-ästhetischen altberliner Lebens. In dies Haus zog 1827 Rahel für die letzten sechs Jahre, die zu leben ihr noch beschieden waren.

Rahels Berliner Existenz hat sich in einem ziemlich eng gezogenen Umkreise mit dem Gendarmenmarkt als Mittelpunkt abgespielt. Ihr Vaterhaus, darin sie, 1771 geboren, die erste und größere Hälfte ihres Lebens zugebracht hat, stand Jägerstraße 54, der alten Seehandlung schräg gegenüber. Wenn sie aus der Tür trat, war sie mit zwei Schritten auf dem Platze, dessen Wandlungen sie alle erlebt hat. Nicht nur sah sie die malerischen Turmbauten Gontards sich erheben, wichtiger für ihr Innenleben war das Gebäude, das sie in ihrer Mitte einschlossen: das Theater. Sie hat es zuerst besucht, als es, noch bescheiden und unansehnlich in seinem Äußeren, wie es Friedrich der Große für die französische Schauspielertruppe errichtet hatte, schon eine Stätte deutscher Kunst war, an der Fleck seine

Triumphe feierte. Dann sah sie es ersetzt durch den umfänglichen Bau von Langhans, in dem Iffland als Direktor waltete und Schiller mit Kotzebue um den Erfolg des Augenblicks streiten mußte. Und ihre letzten Theatereindrücke empfing sie in Schinkels Tempelbau.

Aber so sehr sie des Theaters als Anregung bedurfte, der höchste Genuß, den sie kannte, der des eigenen Geistes, winkte ihr in den vier Wänden ihres Hauses. Nicht so sehr das Eckzimmer, wo sie ihren ersten Salon hielt, war der Schauplatz dieser unentbehrlichsten aller Freuden, sondern oben die Mansarde, „bequem, doch ohne Luxus eingerichtet", mit einem schrägen Dachfenster und dem Porträt Lessings an der Wand. Hier hat sie 1793—1808 ihre glücklichsten, auch ihre schmerzvollsten Jahre verlebt.

„Da ist mein Mausoleum", schrieb sie später in fast wehmütiger Erinnerung. „Da hab ich geliebt, gelebt, gelitten, mich empört. Goethen kennen lernen. Bin mit ihm aufgewachsen, hab ihn unendlich vergöttert! Da wacht ich und litt viele, viele Nächte durch, sah Himmel, Gestirne, Welt mit einer Art von Hoffnung; wenigstens mit heftigen Wünschen. War unschuldig..." Welche Erinnerungen mögen sie heimgesucht haben, als sie diese Zeilen schrieb! Da standen die beiden bittersten Enttäuschungen ihres Herzens wieder auf: die Leidenschaft zu dem schwachen, unselbständigen Grafen Karl von Finckenstein, die sich durch Jahre hinschleppte, und bald danach, 1802, die nicht minder ernsthafte Liebe zu Don Raphael d'Urquijo, dem jungen spanischen Legationssekretär, der mit der despotischen Eifersucht des Südländers den eingeborenen Freiheitsdrang einer reifen, ihrer selbst sicheren Frau von unverführbarem Adel der Seele zu knechten versuchte. Und mit diesen Enttäuschungen lebte auch das reinste Glück dieser Jahre von neuem auf: der Tempeldienst, den sie Goethe geweiht und der durch das persönliche Zusammentreffen mit dem Idol in Karlsbad 1795 noch an priesterlicher Inbrunst gewann.

Der Vater starb früh, die Brüder, alle jünger als Rahel, gingen einer nach dem andern aus dem Hause, die Schwester Rosa verheiratete sich,

und so blieb Rahel mit der Mutter schließlich allein. Doch kamen die Frauen je länger um so weniger miteinander aus. Nicht etwa, daß Chaiche Levin keine gütige Mutter gewesen wäre; nicht als ob Rahel es an Kindesliebe hätte fehlen lassen: in diesen Frauen standen wie zwei Menschenalter so auch zwei Weltanschauungen verständnislos sich gegenüber. Die Mutter, still und gedrückt neben dem impulsiven, oft tyrannischen Vater, ihr Leben aufzehrend in den Sorgen des Alltags und der Wirtschaft; die Tochter, geistig höchst angeregt, durchaus nicht emanzipiert unwirtschaftlich, aber doch niemals versunken im Prosaischen des Lebens, dazu leidenschaftlich mit sich selbst beschäftigt, an der eigenen inneren Befreiung rastlos arbeitend, wie sollte da die Entfremdung ausbleiben? „Ich bitte dich, lasse die Welt aus ihre Fugen, du kriegst sie nicht wieder rein" — das war der trostlose Refrain, den Rahel, so oft sie Vertrauen brachte und Verständnis suchte, immer zu hören bekam. Und wie oft mag die Alte, wenn sie das Kämpfen und Ringen der Tochter sah, ihre innere Unruhe nur als Störung der eigenen Resignation empfindend, mit Fromet Mendelssohn, der Frau des Philosophen, geseufzt haben: „Wie mies ist mir vor tout l'univers!"

So kam es denn 1808 zur Trennung, und zwar war es die Mutter, die den Platz räumte, um bis zu ihrem Tode im Oktober 1809 die Tage zuzubringen „in einem düstern, ruppigen, unbequemen chez-elle, ohne Gesellschaft, ohne Genuß, ganz das bißchen Glanz und Wohlhabenheit weg, im erbarmungswürdigsten Geiz, fast allein existierend." Rahel, die das teure Quartier allein nicht halten konnte, zog nach der Charlottenstraße 22 in das Trenksche Haus, das sie schon nach zwei Jahren mit einer sehr bescheidenen Wohnung in der Behrenstraße 48 vertauschte. Denn inzwischen hatten sich auch ihre äußeren Verhältnisse verschlechtert, und die Brüder sahen sich geschäftlich genötigt, die jährliche Rente der Schwester um ein Drittel zu kürzen. Die Hebel ihrer geistigen Existenz, Musik, Theater und — die Hauptsache! — häusliche Geselligkeit waren ausgeschaltet; was sie nie gekannt hatte, geistiges Darben, äußeres Beschränktsein, mußte sie

nun auskosten, und sie empfand diese Bitternis bei ihrer schwankenden Gesundheit doppelt.

„Es dauert zu lange, zur Probe, zur Buße, zu was es sei", klagte sie; aber es ging doch vorüber. Und wenn auch nicht das alte, ruhige, so kam doch ein neues Leben, eines, auf das sie sich gewiß keine Hoffnung mehr gemacht hatte: an der Seite eines Mannes. Am 27. September 1814 reichte sie Varnhagen von Ense ihre Hand, nachdem sie an demselben Tage in aller Stille die Taufe empfangen hatte. Sie war dreiundvierzig, er noch nicht dreißig. Und sie erschien ganz aufgeheitert: „Es ist ein durchaus vergnügliches Evenement, und es wird eine äußere angenehme und innen gar keine Veränderung machen . . ."

Zum Teil behielt sie recht. Ihr Wesen blieb unverändert, Varnhagen war nicht die Persönlichkeit, von der eine Rahel abfärben konnte. Aber die äußere Veränderung war keineswegs nur angenehm. Denn der diplomatische Dienst, der Varnhagen an die Person des Staatskanzlers Hardenberg attachierte, trieb das Ehepaar zwischen Wien und Paris hin und her und hinderte vor allem Rahel, sich einzuwurzeln und den Garten ihres Inneren recht zum Blühen zu bringen. Wien, Frankfurt am Main und Karlsruhe sind die größeren Etappen dieser späten Wanderjahre. In unbequemen und engen Quartieren regte sich die Sehnsucht nach dem verlorenen Paradies der Jägerstraße. „Ich, die ich ewig gut wohnte bei Mama; der Quartier, Lokal alles ist; die ein schlechtes geradezu tötet. Siehst du", schreibt sie an ihre Schwester Rosa Asser Ausgang 1815, „ich habe kein Glück; denn seit meiner Verheiratung wohne ich so. Immer sur chemin et voie, was mich der Position wegen in der Jugend entzückt hätte, jetzt aber mir ein Greuel ist, der mir Heimat, Asyl, und Ruhe und Muße raubt."

Aber einmal endete auch dies „Herunterschneien" in fremde Orte. Varnhagen erhielt 1819 seine Abberufung aus Karlsruhe, die zugleich das Ende seiner diplomatischen Laufbahn bedeutete, und seit Oktober war das Ehepaar wieder in Berlin.

Für die nächsten Jahre, bis 1827, schlugen Varnhagens ihr Quartier Französische Straße 20, Ecke der Friedrichstraße, auf. Von dem Geräusch und Getriebe, das heute diese lärmvollste Gegend umbraust, war damals auch nicht der leiseste Vorklang zu spüren. Aber sei es, daß die Wohnung, so bequem sie gelegen war, doch nicht den Wünschen Rahels entsprach, die mit den Annehmlichkeiten der Stadt zugleich wenigstens die Ahnung eines ländlichen stillen Zufluchtsortes beanspruchte, sei es, daß eine bessere Gelegenheit sie lockte: 1827 finden wir sie im ersten Stock der Mauerstraße 36 hinter jener vornehmen zopfigen Fassade mit dem Blick die lange Französische Straße hinunter. Über diese Wohnung sind wir durch Rahel selbst und durch einen ungenannten Besucher, dessen Erinnerungen aus dem März 1830 Varnhagen veröffentlicht hat, eingehender als über alle ihre früheren unterrichtet.

Varnhagen, der die Kunst des Scherenschnittes — eigentlich eine weibliche Liebhaberei — bis zur Virtuosität ausübte, hat auch den Grundriß dieser Wohnung zierlich in grünem Glanzpapier ausgeschnitten. Das Blättchen liegt noch in seinem Nachlaß auf der Berliner Staatsbibliothek. Varnhagens bewohnten die rechte Hälfte des ersten Stocks. Das Zimmer mit dem Fenster zwischen den Säulen des „Pavillons" war Rahels Schlafgemach; dort stand auch ihr Schreibtisch. Durch einen schmalen Gang war es nach rückwärts mit dem Hofzimmer der treuen Dore verbunden. In der Frontreihe schloß sich mit zwei Fenstern das Besuchszimmer an, dann folgte, ebenfalls zweifenstrig, Varnhagens Wohn- und Schlafraum. Nach Hof und Garten gingen die Fenster der Bibliothek, an die als letzter der sechs Räume das sog. blaue Zimmer stieß.

Schon über die fünfzig hinaus und immer abhängiger von ihrem kränklichen Körper, sah sich Rahel mehr und mehr auf das Haus angewiesen. Wie wohl taten sie ihr, diese hellblauen Zimmer, geräumig und besonders hoch, von den großen Fenstern immer gut durchlüftet, ohne einengendes Gegenüber mit dem Blick die gerade Straße hinunter. Und wenn sie da

von ihrem Eckfenster, die lange Häuserzeile hinabsehend, das beruhigende Gefühl empfand, in der Geborgenheit nachbarlichen Beieinanders zu leben, so gewährten die stillen Hinterzimmer, unter deren Fenstern die Bäume der Nachbargärten sich herzudrängten, den nicht minder wohligen Eindruck von ländlicher Abgeschiedenheit. Das rauschte mit seinen vollen Kronen in warmen Sommernächten, und das tropfte zur Herbst- und Winterzeit mit einschläfernder Musik aus den dürren Zweigen und Ästen. Mit der Reizbarkeit ihrer Organe witterte sie hier „wie in einem Forsthaus Luft und Geruch", jenen Duft, der schwer und beklemmend herüberwallt, und jenen andern, feucht und kühl, in den der Modergeruch der sterbenden Natur sein melancholisches Parfüm mischt. Wie war sie abhängig vom Wetter, von der Jahreszeit, von der Laune alles Atmosphärischen! Die meisten ihrer Briefe, namentlich aus ihren späten Jahren tragen vielfach am Kopf eine knappe meteorologische Notiz, und nicht selten steht sie in greifbarer Beziehung zu dem Inhalt des Schreibens. Hier in den Hinterzimmern durchwanderte sie ihre Leidensstationen, wenn ihr Brustübel sie Nächte hindurch quälte; nur ihre Dienerin, die treue Dore, sah, wie und was ihre Herrin litt. Hier ist sie auch gestorben in den ersten Morgenstunden des 7. März 1833, einundsechzig Jahr alt.

Vorn aber in den „schloßartigen" Zimmern bekam man nur die Rahel ihrer besten Stunden zu sehen: „ihre kleine gedrungene Gestalt, ihr klares, feines Gesicht, trotz den Jahren und langwieriger Kränklichkeit noch von bewundernswerter Frische, ihre feste und leichte Haltung, alles war in einer gewissen Übereinstimmung." Die Einrichtung der Empfangs- und Wohnräume war indessen keineswegs „schloßartig". Nur das Notwendige war vorhanden. Ein Fortepiano diente mehr für ihre musikalischen Gäste als für sie selbst, die nicht ausübend war; geringe Bildnisse hingen an der Wand, zwei Büsten, die des Prinzen Louis Ferdinand und Schleiermachers, standen zwischen Blumentöpfen. Tisch, Sofa, Stühle vervollständigten die bescheidene Ausstattung, der jede Kostbarkeit, jeder Glanz fehlte; „aber

das Ganze machte dennoch einen eleganten Eindruck, oder vielmehr die Anordnung war so gefällig und bequem, daß sie jenes eigentümliche Behagen hervorbrachte, welches durch die höchste Eleganz bewirkt werden soll und bei den größten Mitteln doch so oft verfehlt wird." Gut bürgerlich mit jener nüchternen Schattierung ins Altpreußisch-Sparsame, die Friedrich Wilhelm III. bevorzugte, sah es in der Mauerstraße aus.

Und auch im Vergleich zu den übrigen Salons – im reichen Beerschen Hause, beim Staatsrat Staegemann, bei Savigny, beim Buchhändler Reimer, in Mendelssohn-Bartholdys Vaterhause und als jüngster und letzter bei Bettina – war der Ton bei Varnhagens mehr auf das Echo der Vergangenheit als auf den vollen Laut der Gegenwart gestimmt.

Rahel selbst hat ihren Salon „die Dachstube, im größeren fortgesponnen" genannt. Aber der Geist der frühromantischen Zeit vom Anfang des Jahrhunderts hatte sich so wenig bannen lassen, wie die Besucher ihrem allgemeinen Menschenschicksal hatten entgehen können. Vergleicht man den schon erwähnten Bericht des ungenannten Besuchers von 1830 mit den gleichfalls von Varnhagen veröffentlichten Erinnerungen „aus den Papieren des Grafen S*** gegen Ende des Jahres 1801", so wird man der Verschiedenheit der beiden geselligen Welten aufs anschaulichste gewahr. Das Glück des Schwärmens ist dahin, und nie wieder konnte der Zauber der Stunde heraufbeschworen werden, als Prinz Louis Ferdinand noch in später Nacht am Klavier phantasierte, „kühn und gewaltig, oft rührend, meist bizarr, immer von höchster Meisterschaft", und die Töne über den phantastisch im Dunkel liegenden weiten Platz hinwegklangen durch das offene Fenster, in dessen Rahmen die Silhouetten von Demoiselle Levin und dem Fürsten Radziwill auftauchten ... Wie anders lauten die Namen in den beiden Berichten und fordern zur Vergleichung auf. Jetzt spielt Alexander von Humboldt die erste Rolle, und um ihn gruppieren sich der General von Pfuel, Professor Gans, der jugendliche Leopold Ranke, die Sängerin Milder und als interessantestes Paar Bettina und der Fürst Pückler-Muskau.

Aber, wie gesagt, zu den großen Stimmungsfermaten erhob sich die Konversation nicht mehr. Denn auch Rahel war mit den Jahren ganz allmählich eine andere geworden. Der Untergrund ihres Wesens, das Kritische, stieg langsam mehr und mehr an die Oberfläche. Was um sie her gedacht, geschrieben und gesprochen wurde, regte sie nach wie vor lebhaft an, aber sie nahm es prüfender auf, sie spürte darin ein Fremdes, ein Neues, dem ganz sich hinzugeben sie nicht vermochte. Zu tief wurzelte sie in den Zeiten der aufstrahlenden Romantik mit ihrem schwärmerischen Humanitätsideal, um diesen Nachsommer noch ungetrübt zu genießen. Das zeigte sich auch in ihrem Verkehr außer dem Hause; am wohlsten fühlte sie sich bei Mendelssohns, nicht nur, weil sie in deren schönem Garten am Ende der Leipziger Straße „am friedlich grünen Tische" sich für die „größte Kränkung" ihres Lebens, daß sie selbst keinen hatte, entschädigte, sondern vor allem weil sie dort noch wohltuend vom Geisterhauch der alten Zeit sich berührt fühlte.

Aber gerade, was das Mendelssohnsche Haus frisch und sprossend erhielt, der junge talentierte Nachwuchs, das fehlte bei Varnhagens. Rahel ist kinderlos gestorben. Zeitlebens hat sie Sehnsucht nach einem Kinde empfunden und sie in mütterlicher Hingabe an anderer Leute Kinder, vornehmlich an die Tochter ihrer Nichte, gestillt. Vielleicht war es am besten so; denn ich glaube, daß Rahel so wenig zur Mutter bestimmt gewesen wäre, wie sie es auch im letzten Grunde zur Gattin war. Sie sehnte sich und genoß voraus in ihrer mit ungeheurer Schärfe arbeitenden Vorstellungskraft; aber auf die Dauer, in langsamer Reaktion, sah sie sich immer von der Wirklichkeit enttäuscht.

Sie war geschaffen für den Verkehr, der ihr die Menschen zutrug und sie auch wieder von ihnen befreite. Fast mehr noch für den brieflichen, als für den persönlichen. Da genoß sie sich, die eine geistige Egoistin war, am feinsten und am gründlichsten. Vielleicht hätte, wenigstens in ihren späten Jahren, dieser geistige Egoismus sie von dem geselligen Verkehr ganz

abgelenkt. Schon 1822 schreibt sie: „Ich liebe Gedanken, Denken und Einfälle immer mehr; sie ergötzen mich und stärken mich ungemein, sie heilen und flicken mich aus." Aber sie war eitel auf ihre intellektuelle Anziehungskraft, daß sie ein „Menschenmagnet" war, und daß (was den besonderen Stolz der gesellschaftlich Vorurteilslosen ausmachte) „alle Klassen, alle Menschen zu mir reden". Sie selbst hat für diesen Egoismus, für diese Eitelkeit mit ihrem Besten gezahlt: mit den Schmerzen, die sie von den Menschen erfuhr. Aber ihr Wesenskern, ihr Erbe aus dem Zeitalter der Aufklärung, das Kritische wurde mit den Jahren ihr bester Schutz. So kam es, daß Rahel aus einer „vortrefflichen Dienerin der Geselligkeit" sich zu einer „Meisterin der Gesellschaft" umformte, das heißt abkühlte. Und damit ist in zwei Worten auch der Unterschied zwischen dem Salon der Demoiselle Levin in der Jägerstraße 54 und dem der Frau von Varnhagen, Mauerstraße 36, gekennzeichnet.

Nach Rahels Tode behielt Varnhagen die Wohnung bei. „Da ist mein Mausoleum!" hätte er der Geschiedenen nachsprechen können, er, der zunächst nichts Besseres kannte als der Priester eines umfassenden Rahel-Kultus zu werden. Unmittelbar nach ihrem Tode teilte er „nur im Stillen" ein „Buch des Andenkens für Freunde" aus, das Rahels Persönlichkeit und geistige Hinterlassenschaft in Briefen und Aufzeichnungen enthielt und schon Ende des Jahres 1833 beinahe um das Dreifache vermehrt, der breiten Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurde.

Erst jetzt tritt Varnhagen entscheidend hervor und konstituiert sich als ästhetische Macht, die von Gelehrten und Künstlern, darunter ersten Namen wie Alexander von Humboldt, als höchste Instanz für ihre Produktionen angerufen wird. So viel ihm Rahel gegeben — denn er war wesentlich der empfangende Teil — so dankbar er ihren Besitz empfand, besonders wenn er auf Reisen ihr Bild im Rosenrot der Ferne sah — über das Ungleichartige dieser Ehe kam er doch im Innersten nie ganz hinweg. Wie sein

Auge noch an Fanny Herz hing, während seine Hand sich schon hinüberstreckte zu Rahel, so wurde ihm jetzt, kaum daß er Rahel begraben, Marianne Saaling ernstlich gefährlich. Aber er war weder der Mann der Leidenschaft, noch überhaupt der Initiative, geistig verwöhnt und durch Rahel, die darin etwas Männliches zeigte, auf Weiberlaunen nicht abgestimmt – und so blieb er allein.

Die rasch erscheinende Folge seiner schon früher begonnenen biographischen Denkmale, seine „Denkwürdigkeiten und vermischten Schriften" erhoben ihn zum berühmten Schriftsteller. Und der Stern Rahels funkelte über ihm und wob um sein Haupt die Gloriole des Zeugen einer großen Vergangenheit. Dazu veredelten die Jahre sein Äußeres und machten aus ihm jene glänzende Erscheinung, die Julius Rodenberg noch von seiner Studentenzeit her so unverlöschlich in der Erinnerung bewahrte: „den schönen Greis mit dem Silberhaar, dem eisernen Kreuz auf der Brust und demselben feinen Lächeln, welches schon Heine bezaubert hatte, hinter welchem sich aber etwas Scharfes und Ironisches verbarg".

Trefflich verstand er es, die Distanz des Berühmtseins mit Würde zu wahren. Sein Lieblingsplatz war vor dem mitten im Zimmer stehenden Schreibtische seines Arbeitskabinets, das an den nun vereinsamten Salon Rahels stieß, unter Büchern, das Relief Tiecks von Rahel vor sich. Zahlreiche Zettel voll der rücksichtslosesten Vertraulichkeiten seiner Freunde und scharfer Beurteilungen, in denen sich die hämische Seite seines Charakters offenbarte, sperrte er in sorgsam etikettierte Schachteln, die er alphabetisch ordnete. Als seine Nichte Ludmilla Assing diese gefährlichen Pandorabüchschen nach seinem Tode mit ahnungsloser Sorgfalt öffnete, vergiftete ihr boshafter Inhalt weithin die gesellschaftliche Atmosphäre.

Ludmilla war die Tochter des Hamburger Arztes Assing und der auch dichterisch tätigen Schwester Varnhagens Rosa Maria. Nach dem Tode ihrer Eltern – noch nicht zehn Jahre, nachdem Rahel heimgegangen – zog sie zu dem Onkel nach Berlin und leitete sein Haus. Mit ihr kam Leben

Fr. Tieck. Rahel.
Bronzerelief. Berlin, Nationalgalerie.

auch wieder in das Eckzimmer mit dem Blick die Französische Straße hinunter, wo die Vergangenheit webte und es „nach Staub und welken Blumen roch, wie ein altes Buch, das man aufschlägt". Aber nicht mehr abends nach dem Schauspiel, wie zu Rahels Zeiten, fand man sich ein, auch nicht so regelmäßig, sondern nachmittags zu den angesagten Kränzchen. Dann wurde auch Varnhagen sichtbar, in seiner lächelnden Vornehmheit die Inkarnation der auf die feinste Geistigkeit gestimmten alten Zeit . . .

Unter den vielen, die an solchen Tagen die alte, später durch eine in den schwerfälligen Formen der deutschen Renaissance ersetzte Treppe hinaufstiegen, weit über Lassalle, Adolf Stahr, Vehse und Ring hinaus, nimmt ein Schweizer unsere Teilnahme in Anspruch, der damals in Berlin „im ästhetisch erweckten" das harte und für ihn noch dazu karge Brot der Fremde aß. Durch den Heidelberger Verleger hatte Varnhagen die ersten 1846 erschienenen Gedichte Gottfried Kellers ohne Wissen des Autors erhalten, und ein anerkennendes Schreiben überraschte eines Tages den jungen Poeten. Daraufhin sandte ihm Keller auch seine 1851 bei Vieweg verlegten „Neueren Gedichte". Eine Einladung des seit 1850 in Berlin Weilenden erfolgte, wurde angenommen, aber erst 1854 kam es zu näherem Verkehr. Wenn Keller einst vor Freiligrath gespöttelt hatte: „werde nun aber doch den Harnwagen von Ense" — so schnell war ihm Berliner Wortwitzelei ins spröde Schweizer Geblüt geschlagen! — „aufsuchen und mich bescheiden hinten aufsetzen," so fühlte er sich, nachdem er dort Fuß gefaßt, ohne Spott wohl und angeregt, besonders seit Ludmilla sich „höllisch" für ihn erklärt hatte. Auch an Rahel erhielt er ein Andenken, ihr Exemplar des „Cherubinischen Wanders-Mannes" von Angelus Silesius in der Münchener Ausgabe von 1827, ein Buch, das „ihr fast immer zur Hand gewesen" war. Man weiß, wie die „geistreichen Sinn- und Schlußreime" des vehementen Gottesschauers im Grünen Heinrich und in den Sieben Legenden nachgeklungen haben.

Ungebrochen schritt Varnhagen über die Schwelle des Patriarchenalters, ein Repräsentant jener nun schon altmodisch gewordenen feinen Liebenswürdigkeit, wodurch, jeder in seiner besonderen Art, neben ihm auch Fürst Pückler und General von Pfuel „vor allen jüngeren Herren" glänzten. Die alte Garde schlug noch immer siegreich den draufgängerischen Nachwuchs.

Er starb 1858 den 10. Oktober und fand seine Ruhestatt neben Rahel auf dem Dreifaltigkeitskirchhof vor dem Halleschen Tor. Dicht sind die schlichten Hügel mit Epheu übersponnen; auf den abgeschrägten Marmorsteinen, die zu ihren Häupten liegen, ist das Gold der eingehauenen Namen und Daten längst verblichen. Bescheidener kann niemand sein letztes Haus herrichten, als hier geschehen.

Der literarisch-ästhetischen Epoche folgt ein Epilog, der effektvoll im Lichte der großen militärischen Repräsentation erstrahlt.

Nachdem das Haus im Innern manche Umwandlung im Ungeschmack der Gründerjahre erfahren hatte und zwischen Hof und Garten ein schwerfällig wirkendes Stallgebäude mit freiem mittleren Durchgang erbaut worden war, zogen in die nunmehr auch „schloßartig" ausgestatteten Räume der Beletage die Kommandierenden des III. Armeekorps.

In der Mitte der achtziger Jahre wurde dem Grundstück das schmale Nebenhaus Nr. 35 angegliedert. Kyllmann und Heyden ähnelten seine Zweifensterfront dem alten Nachbar an, doch so, daß man namentlich in Dach und Obergeschoß den modernen „besseren" Geschmack wahrnahm, der das alte Vorbild schulmeistern möchte. Diese Front verkleidete indessen nur die eine Schmalseite eines allerliebsten Landhauses in den zierlichen Formen französischer Schlößchen, das mit Terrasse auf den Garten gerichtet war und hier, fern vom Geräusch und der Prosa der Straße, ein Rokokoidyll vortäuschte. Mit einem Schlage glaubte man sich in eine andere Welt versetzt: ein Springbrunnen stieg mit dünnem Strahlenwurf

in die Höhe, die Blumen leuchteten und dufteten und aus den herüberwinkenden Baumwipfeln schallten Vogelstimmen. Selbst das Gegenüber eines zweiten Stalles vermochte nicht den Zauber der Illusion aufzuheben.

Das Schicksal auch dieser Erinnerungsstätte hat lange im Ungewissen geschwebt. Der Plan war aufgetaucht, die Französische Straße über die Grundstücke Mauerstraße 35—37 hinweg durch die alten Gärten der Wilhelmstraße bis in den Tiergarten zu verlängern. Das wäre immerhin im Sinne Rahels gewesen, die leidenschaftlich sich stets nach einem freien Luftzug, nach dem Zusammenhang mit ihren geliebten Bäumen gesehnt hatte.

Es ist anders gekommen. Dem City-Charakter, den dieser Teil der alten Friedrichsstadt als ein bevorzugtes Großbankviertel angenommen hat, mußte auch der alte vornehme Immediatbau weichen, dessen ungesuchte Eleganz die ganze Straße geadelt hatte. An seine Stelle trat ein schwerer, bis in den dritten Stock mit Quadern ummantelter Neubau, eins der Verwaltungsgebäude der Deutschen Bank, das durch einen nicht minder wuchtigen Brückenbogen über die Straße hinweg mit dem Stammhause verbunden wurde. So baut sich jede Zeit die Denkmale ihrer Gesinnung.

Brüderstraße 29

Die Brüderstraße, die mit gekrümmter Flucht gleich vom Schloßplatz abbiegt und in nicht übermäßig langer Häuserzeile mit dem Blick auf die saubere Reißbrettarchitektur der Strackschen Petrikirche abschließt, gehört zu den ältesten bebauten Teilen Berlins. Sie bestand schon, als Berlin und Kölln noch getrennte Stadtwesen waren, und wenn sie, auf Köllner Stadtgebiet gelegen, auch an Weiträumigkeit der Anlage mit ihrer Nachbarin, der Breitenstraße, die ehedem „die große" genannt wurde, sich nicht messen konnte, so war sie doch durch ihre beiderseitige Häuserreihe mehr Straße als jene, die lange Zeit noch auf der heutigen Marstallseite offenes Gartenland bis zur Spree aufwies. Mit ihren geschichtlichen, freilich längst nicht mehr sichtbaren Erinnerungen geht die Brüderstraße bis in das dreizehnte Jahrhundert zurück. Mehrfach hat sie im Laufe der Zeit ihr Aussehen gewandelt; im kleinen gibt sie ein getreues Spiegelbild der Entwicklung Berlins von einer Kolonistensiedelung unter geistlicher Vormundschaft zu einem Handelsemporium mit weit ausstrahlendem Absatzgebiet.

Ihren Namen führt sie von den Brüdern in der weißen Mönchskutte, den Dominikanern, deren geistliche Niederlassung, Kirche und Kloster, auf dem westlichen Teil des Schloßplatzes, umschlossen von dem weiteren Umkreise der alten Köllnischen Stadtmauer, sich erhob. Aber Brüderstraße hieß zunächst nur derjenige Teil, der sich zwischen der quer durchschneidenden Neumannsgasse einerseits und dem alten Spreegäßlein andererseits — Wilhelm Raabes „Sperlingsgasse" — bis zum Petriplatze, in dessen nächster Nachbarschaft Theodor Fontanes „Adultera" spielt, erstreckte. Auf dem Platze selbst stand in jenen mittelalterlichen Zeiten der kleine Stiftungsbau der Petrikirche, die ihren Namen nach dem Patron der in Kölln wohnhaften Spreefischer

trug, Köllns Parochialkirche war und einen Propst an der Spitze der Geistlichkeit hatte. Im letzten Viertel des vierzehnten Jahrhunderts wich das alte, gewiß ärmliche Gotteshaus einem stattlichen gotischen Neubau in jenem handfesten Material und den einfachen groben Formen, wie sie St. Nikolai und St. Marien auf der Berliner Seite zeigten.

Die weißen Brüder haben der Straße ihre erste geistliche Physiognomie gegeben. Wo später Friedrich Nicolai seinen Buchladen hatte und die Gelehrten aus allen Teilen Deutschlands gastlich empfing, soll noch im fünfzehnten Jahrhundert das Konventshaus der Dominikaner gestanden haben, und bei den romantischen Enkeln des aufgeklärten Rationalisten fand die Haussage, auf mönchischem Grund und Boden zu sitzen, williges Gehör, wiewohl der alte Herr in seinen Hausakten keine Notiz davon genommen hatte. Auch was sich sonst noch hie und da, namentlich im Nicolaischen Hause, an massiv gemauerten Kellerräumen, tonnengewölbten Gängen, zugeschütteten Zisternen und verdeckten Abzugskanälen, die sich bis an die Spree verfolgen ließen, vorfand, gab der Phantasie willkommenen Anlaß, die alte Mönchszeit heraufzubeschwören, bis neuerdings die genaue bautechnische Untersuchung diesen romantischen Überbleibseln kein höheres Alter als die erste Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts zuerkannt hat. Der vordere, nach dem Schloßplatz sich erstreckende Teil der Straße, ist erst später angebaut worden und hieß, nachdem 1469 die Dominikanerkirche zum Domstift erhoben worden war, „Nach dem neuen Stift". Als dann unter Joachim II. die Reformation eingeführt wurde, wanderten die Dominikaner nach Brandenburg a. H. ab, und nur die Beghinen, die sich, wie meist in Deutschland, der Reformation anschlossen, bewohnten weiter ihren Konvent (Nr. 1 u. 2), bis er 1589 abbrannte. Auf der Brandstatt erhielt der Propst von Kölln sein neues Pfarrhaus.

Mit der Einführung der neuen Glaubenslehre bekam auch die Straße ein neues, verweltlichtes Aussehen, das man sich mit Häusern meist in schlichtem Fachwerkbau, deren Giebel nach der Straßenfront gerichtet

Die Brüderstraße um 1690.

Getuschte Federzeichnung aus dem Skizzenbuch von Joh. Stridbeck d. J. Berlin, Staatsbibliothek.

waren, von höchstens zwei Stockwerken und untereinander von Feuergaden getrennt, nicht leicht zu landstädtisch vorstellen kann. Der große Krieg ging mit Kölln glimpflicher um, wie mit Berlin. „Kölln", heißt es in einem alten Aktenauszug, „hat vorhin gehabt 401 Häuser; bei der Visitation sind gefunden 379, also minus 32 Häuser, welche gegen das Minus, so bey Berlin zu finden, gar nicht zu considerieren". Ein großer Brand, der um die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts die Gegend heimsuchte, legte auch mehrere der leichten Fachwerkhäuser der Brüderstraße in Schutt und Asche.

Von all dem Unglück aber erholte sich die Straße schnell unter der Fürsorge des Großen Kurfürsten. Schon gegen das Ende seiner Regierung zog sie die Aufmerksamkeit der Fremden auf sich, und Johann Stridbeck d. J., der 1690 als junger Mann von 25 Jahren von Augsburg nach Berlin kam, widmete ihr in seinem bekannten Skizzenbuch einen farbig getuschten Prospekt. Künstlerisch, wie das ganze Album, ohne große Bedeutung, ist diese erste Ansicht der Brüderstraße zeitgeschichtlich von höchstem Werte. Auf der linken Seite herrscht das Renaissancegiebelhaus vor, wie es sich, seitdem sächsische Meister am Bau des alten kurfürstlichen Schlosses tätig gewesen waren, in Berlin eingebürgert hat. Das Schmuckwerk der Giebel ist noch sehr bescheiden, man läßt sich an der bewegten Umrißlinie genügen. Hinter ungefügen hölzernen Staketzäunen drückt sich ein schmales Vorgärtchen an die Mauerfront; die Feuergaden sind zugebaut. Weiter zurück nach der alten Petrikirche zu beleben ein paar schattende Linden das Profil. Auf der rechten Seite hat der neue holländische Barockstil, wie ihn der künstlerisch bedeutendste Stadtbaumeister jener Zeit, Arnold Nering, Schlüters Vorgänger, in Berlin eingeführt hat, ein paar Proben seines Haustyps hingestellt. Besonders prächtig erscheint der palastartige Bau Nr. 10 neben der Apotheke an der Ecke des Spreegäßleins, den sein erster Besitzer, der Kabinettsminister v. Happe, 1737 verkaufte, weil vor seiner Tür eine, wie sich nachträglich herausstellte, unschuldige Hausdiebin gehenkt worden war. Auf Befehl Friedrich Wilhelms I. mußte der Magistrat von

Kölln das geschändete Haus erstehen und wies es, gleichsam um es zu entsühnen, dem Propst von St. Petri als Amtssitz an. Auch das übernächste Gebäude Nr. 12, von Stridbeck als Adreßhaus bezeichnet, weist die schwere barocke Quaderung im Erdgeschoß auf, darüber freilich zwei sehr viel schlichtere Stockwerke. Die sechsspännige Staatskarosse, die degenstolzen Kavaliere, der Trabant mit der langen Partisane, die zu zweit wandelnden Damen als charakteristische Staffage, auf die der Zeichner hier wie sonst ein achtsames Auge gehabt hat, sprechen für die höfische Vornehmheit der Straße, die sich leicht durch die Nähe des Schlosses erklärt.

Schon im nächsten Jahrhundert trägt die Brüderstraße ein wesentlich verändertes Gesicht mit ausgesprochen bürgerlichen Zügen. Eine nach Catel von Hüllmann gestochene Ansicht überliefert uns diesen neuen Zustand. Den Abschluß bildet nicht mehr die alte gotische Kirche, deren längst schon baufälliger Turm den ersten Anstoß zu ihrem Neubau gab, sondern der mit seinem mächtigen, barocken Portal weit vortretende Zentralbau, der nach einem Entwurf von Grael 1730 bereits ausgeführt war. Friedrich Wilhelm I., der, wenn es der Kirche galt, den Beutel auch einmal zu lockern wußte, wollte die neue Petrikirche mit einem stattlichen und besonders hohen Turme verziert sehen. Grael, von dessen Geschmack und Fähigkeiten noch die Glockentürme der Berliner Sophienkirche und der Potsdamer Heiligengeistkirche zeugen, errichtete auch diesen, aber der Blitz schlug ein und zerstörte ihn wieder. Ein sofort und wohl in Eile unternommener Neubau war bis zum zweiten Stockwerk vollendet, als 1734 das Gemäuer zusammenstürzte. Ein dritter Versuch blieb durch den Tod des Königs im Ansatz stecken, und der Stumpf wurde so notdürftig abgedeckt, wie ihn die Catelsche Zeichnung darstellt. Indessen über der Kirche schwebte es wie ein Verhängnis. Im September 1809 fiel sie bis auf die Fundamente einem Brande zum Opfer, aus dem sie erst nach mehreren Jahrzehnten, 1846–1852, in neuer Gestalt erstehen sollte.

Kurz vor diesem Brande, der auch vielen Häusern der Brüderstraße verderblich wurde, hat Catel seine Ansicht gezeichnet. Verglichen mit der Stridbeckschen Vedute zeigt die rechte Seite der Straße, die schon damals die vornehmere war, verhältnismäßig geringe Veränderungen. Man erkennt das palastartige Happesche Haus, die Propstei, wieder, die allerdings bald darauf sich mit einer anderen, in neuklassischen Formen gehaltenen Fassade schmückte und heute noch durch die strenge Reinheit ihres Geschmackes auffällt und entzückt. Eine wesentlich neue Erscheinung bietet Nr. 13, das zu Stridbecks Zeiten der Hofküchenschreiber, später Ratskämmerer und zuletzt Bürgermeister von Kölln Brandes besaß, und das sich aus einem zweistöckigen, wenig gut proportionierten Nutzbau zu dem schlicht vornehmen dreistöckigen Wohnhaus gewandelt hat, über dessen Portal noch jetzt „Friedrich Nicolai, Buchhandlung", zu lesen steht. Auch die anschließenden dreistöckigen Häuser erkennt man wieder; die kleineren, die bei Stridbeck noch folgen, erscheinen durch stattlichere im Lauf der Zeit ersetzt.

Ist auf dieser Seite der Zusammenhang mit der Vergangenheit noch deutlich spürbar, so bietet die linke Straßenfront ein ganz neues Bild. Mit der lustig springenden Höhe ihrer Dachfirste, die drüben in der fast streng geschlossenen Blockfront annähernd gleich hoher Häuser einen ernsten städtebaulichen Verweis zu erhalten scheint, mit der launigen Verschiedenheit ihrer Fassaden erinnert sie an die malerische Willkür kleinstädtischer Häuserzeilen, in denen sich ein Stadtschicksal sein erinnerungsreiches Abbild geschaffen hat. Das zweistöckige Soldatenhaus mit dem aufgesetzten Dacherker aus der nüchternen, holländisch sauberen Gesinnung Friedrich Wilhelms I. hervorgegangen, wahrt sich zwischen den hohen, drei- und vierstöckigen der Folgezeit, in denen schon die Mietskaserne des neunzehnten Jahrhunderts wie ein verderblicher Keim enthalten ist, seinen behäbigen Platz. Fenstermarkisen, auch sie eine Erfindung des späten achtzehnten Jahrhunderts, beleben das Profil, wie der farbige Anstrich die Eintönigkeit mildert. Kellerhälse, mit Blumentöpfen bestellt, durchaus eine Berliner Eigenart, unschön, aber

praktisch, springen in die Straße vor, ein Wirtshaus- oder Ladenschild winkt mit weitem Arme dem Vorübergehenden zu. Auf der Straße selbst ergeht sich der Alltag mit seinem bunten, schon geräuschvollen Treiben. Ein Leiterwagen hochauf mit Heu poltert über das höckerige Pflaster, eine Besuchskutsche schüttert in ihren Federn dahin, berittene Offiziere lassen von den Hufen ihrer Pferde die Pflastersteine schallen, Fässer rollen mit dumpfem Getön, einer der zahlreichen Straßenbrunnen in plumper Holzverkleidung rauscht auf, Hundegeblaff, Kinderlärm, Zuruf und Peitschengeknall geben der Straße ihre verworrene Musik. Und zwischenhindurch schiebt sich die Menge zum Kirchenportal, flanieren die Stutzer, ehe sie zur Mittagstafel in der Stadt Paris Nr. 39 einkehren, und gehen die Damen Arm in Arm mit Schutenhut und Sonnenschirm in die Seidengeschäfte, Modemagazine und Delikateßläden, die weiter hinauf nach dem Schloß zu beieinander liegen.

Das alles schafft die Atmosphäre zu der Geschichte des einen Hauses der Brüderstraße, das heute noch steht, dessen unauffällige Schauseite niemand sich ansieht — was sollte man ihr auch an- oder absehen? — und in dessen Innerem die kauflustige Damenwelt tagaus, tagein, treppauf, treppab flutet, ohne eine Ahnung dessen, was sich in diesen Räumen abgespielt hat, daß sie fast ein Jahrhundert lang den Rahmen bildeten für ein Stück altberliner Kultur und Kunst, in dem an der Spitze vieler die Namen Deckers und Schinkels stehen.

Dies Haus trägt die Nummer 29 und steht sauber verputzt, aber sonst schmucklos und langweilig inmitten des großen Häuservierecks, das die Geschäftsbauten der Firma Rudolph Hertzog in stetigem Wachstum beansprucht haben. Besonders verräterisch ist die leichte Vertiefung der Mittelachse über der Toreinfahrt, die Frontbreite von fünf Fenstern und das sichere Maßverhältnis der drei Stockwerke. Nur das flache Dach mit dem schweren Sims und dem vergoldeten Gitteraufsatz will nicht dazu

L'Eglise de Saint-Pierre, en face de la rue des Frères à Berlin | Die Petri-Kirche am Ende der Brüderstrasse in Berlin

à Berlin chez Gaspard Weigel et Comp.

Die Brüderstraße um das Jahr 1808.

Kupferstich von Hüllmann nach einer Zeichnung von Catel.

passen, und auch der breite Gurt unter der Fensterreihe des Hauptgeschosses scheint nur angebracht zu sein, um, so gut es ging, eine organische Verbindung mit dem Nachbarhause Nr. 28 herzustellen.

Ältere Darstellungen des Hauses, die aufzuspüren es gelang, bestätigen die Vermutungen des ersten Augenscheins und zeigen, daß die alte Fassade im wesentlichen erhalten blieb. Danach war Brüderstraße 29 eine gute Probe des Haustyps, wie er sich vom zweiten Jahrzehnt des achtzehnten Jahrhunderts an, zu Beginn der Regierung Friedrich Wilhelms I., in Berlin ausgebildet hat: durchaus bürgerlich und in der schmucklosen Gefälligkeit jenes verzopften Barocks, das der sparsamen Zeit des Soldatenkönigs die allgemeine Prägung lieh. Freilich ist das Mittelrisalit hier nicht, wie sonst meist üblich, vorgekröpft, sondern schwach eingezogen, aber die leise Bewegtheit der Fassade ist damit ebenso gut hervorgebracht. Wie einfach und doch wie wirkungsvoll ist diese Mitte durch das aus dem steilen Giebeldach herausgewalmte Fledermausfenster betont! Die anspruchslose Schönheit des Ganzen ruht auf den guten und sicheren Verhältnissen der Stockwerke, von denen nur das mittlere durch die gradlinigen Balkenverdachungen einen bescheidenen Schmuck erhalten hat. Alle Profile, auch der Sims unter dem Dach, sind eher leicht als schwer, in scharfer Reinheit gezogen und loben das anspruchslose, aber wohlgefestigte Handwerk der Zeit.

So wird das Haus bereits ausgesehen haben, als es 1714 zuerst in den Grundbuchakten erscheint. Damals ging es aus dem Besitz der v. Eichstädtschen Erben in den des Hof- und Kammergerichtsrats Christian George von Blücher über und blieb in den nächsten Jahren bei dieser Familie. Auch nachdem es 1755 der Hof- und Ordensrat Peter Vigne für 12000 Taler (mehr als das Doppelte des ursprünglichen Kaufpreises) erworben hatte, hieß es noch immer das Blüchersche Haus. Zehn Jahre später, am 1. April 1765 erstand es der Buchdrucker Georg Jakob Decker, und mit diesem neuen Besitzer sehen wir es nun aus seiner gleichgültigen Alltäglichkeit aufsteigen in die Sphäre geschichtlicher Bedeutung.

I.

Georg Jacob Decker, 1732 geboren, entstammte einer thüringischen Familie, die schon seit Generationen sich in der Schweiz ansässig gemacht hatte und in Basel mit steigendem Erfolge und wachsendem Wohlstand die angesehene und hochgeschätzte freie Buchdruckerkunst betrieb. Sein Vater war, wie seine Vorfahren, daselbst Rats- und Universitätsbuchdrucker und für den Sohn erschien es selbstverständlich, Beruf und Amt des Vaters dereinst fortzuführen. Unterricht und Lehre zielten darauf hin, und da die in Kolmar von seinem Großvater gegründete französische Parlamentsbuchdruckerei ihren Chef verloren hatte, schien sich, solange der Vater in Basel lebte, dort bei der Großmutter die Anwartschaft auf eine frühe Selbständigkeit zu eröffnen. Diese Aussichten aber wurden durch einen Verwandten, der selbst auf die gutgehende Kolmarer Offizin spekulierte, vereitelt. Rat Schöpflin, ein begabter, geschäftlich aber leichtfertiger Bruder des berühmten Straßburger Professors der Geschichte, wußte die Dinge so zu schieben, daß der junge Decker ihm in Kolmar nicht im Wege stand. Er brachte ihn auf eine gute Weise nach Straßburg und in das Haus seines gelehrten Bruders. Diesen anderthalb Jahren seines Straßburger Aufenthaltes verdankte Decker, namentlich durch den Umgang mit dem Onkel Professor, seine tiefere Bildung. Er hörte an der Universität, belehrte sich in der stattlichen Büchersammlung Schöpflins — die 1870 mit der alten Stadtbibliothek beim Bombardement Straßburgs zugrunde ging — und fand beim Onkel, der das dreihundertjährige Bestehen der edlen Kunst Gutenbergs in einer Festschrift namens der Universität gefeiert hatte, auch lebhafte, fördernde Teilnahme an seiner typographischen Ausbildung in der Druckerei „Le Roux". Nicht der kleinste Gewinn dieser Straßburger Lehrzeit war die völlige Beherrschung der französischen Sprache und damit der Einblick in die reiche französische Literatur.

Der geschäftliche Leichtsinn des Rates Schöpflin hatte unterdessen auch die väterliche Offizin zu Basel in Mitleidenschaft gezogen, und die verfehlte

Spekulation auf eine Papiermühle rüttelte an dem gesicherten Wohlstand des Elternhauses. Des Äußersten schon gewärtig, wußte sich der ohnehin leichtverstimmte und krankhaft reizbare Vater, dessen Leiden unter dem Druck der Verhältnisse in schwere melancholische Zustände umschlug, keinen Ausweg, als die schleunige Rückkehr des Sohnes. Die Stimmung, die der junge Decker in Basel vorfand, drohte indessen auch seinen Lebensmut zu lähmen. Mit jener Entschlossenheit der Jugend, die von den Zurückbleibenden stets verkannt und mißgedeutet zu werden pflegt, machte er sich im Herbst 1750 auf die Reise nach dem Glück.

Etwas kleinmütig und vom Schicksalswind zerzaust, hielt er nach einem bösen Winter im Frühling 1751 seinen bescheidenen Einzug in Berlin. Auch hier wollte ihm das Glück zunächst nicht lächeln. Er war schon dankbar, beim Hofbuchdrucker Henning Kondition auf sechs Monate zu finden. Die gelehrte und schöngeistige Literatur bediente sich zu jenen Zeiten fast ausschließlich der französischen Sprache. Der König hatte eben seine oeuvres choisies drucken lassen, französisch war das offizielle Idiom der wieder aufgelebten Akademie der Wissenschaften und französisch, wie die Alten sangen, pfiffen die Jungen. Aber die Setzer und Korrektoren beherrschten, wenn überhaupt, doch nur den Jargon des modischen Deutsch-Französisch, und in ihren Drucken wimmelte es von orthographischen und grammatikalischen Willkürlichkeiten. Hier kam nun dem jungen Typographen seine Sprachkenntnis zustatten, und sein Berliner Erstlingsdruck, das von Voltaire unter dem Namen M. de Francheville veröffentlichte „Siècle de Louis XIV", unterschied sich durch die Reinheit des Satzes sehr auffällig von dem Durchschnitt der Leistungen anderer.

Neben Decker stand in der Henningschen Offizin Reinhard Grynäus, der zweite Sohn des kürzlich verstorbenen akademischen Buchdruckers Jean Grynäus, am Setzerkasten. Ebenfalls schweizerischer Abstammung, begrüßte der junge Grynäus in Decker einen willkommenen Landsmann des seligen Vaters, der noch dazu ein Patenkind der Kolmarer Großmutter seines

neuen Freundes gewesen war, und führte ihn in seine Familie ein. Hier traf Decker eine Witwe mit reicher unversorgter Kinderschar, drei Söhnen und drei Töchtern, die sich heroisch mühte, das heruntergekommene Geschäft ihres Mannes aufrechtzuerhalten. Unter den Töchtern machte Luise Dorothea einen tiefen Eindruck auf den jungen Hausgast, und die schnell aufkeimende Liebe überredete leicht sein weiches Herz, mit seiner rüstigen Jugendkraft das Lebensfahrzeug dieser Schiffbrüchigen wieder flott zu machen.

In Basel, wo sich die Verhältnisse inzwischen nicht gebessert hatten, stieß er aber auf hartnäckigen Widerstand, bei dem mürrischen Vater aus geschäftlichen, bei der zärtlichen Mutter aus empfindsamen Gründen, weil sie den Sohn nicht in weiter Ferne und vor einer unsicheren Zukunft wissen mochte. Da löste der frühe Tod des Vaters die wirklichen und eingebildeten Schwierigkeiten, und Pfarrer Gronau konnte am 8. Januar 1755 das junge Paar in der Parochialkirche zusammengeben. Wenige Tage nach der Hochzeit traf in Berlin die Nachricht vom Tode der Kolmarer Großmutter ein, und mitten aus den Flitterwochen mußte der junge Ehemann im strengsten Winter die beschwerliche Reise „mit der ordinairen Post" in die Heimat antreten. Wie durch das Dazwischentreten des bösen Deckerschen Hausgeistes, Rates Schöpflin, die Ordnung der kolmarischen Hinterlassenschaft aufgehalten, schließlich aber nach langem Prozessieren doch zugunsten der Deckers durchgesetzt wurde, gehört nicht hierher.

Heimgekehrt, machte sich Decker mit frischer Unternehmungslust an den Aufbau seines Lebenswerkes und ließ in kurzer Zeit die Grynäussche Offizin zu einem Glanze aufblühen, den niemand für möglich gehalten hätte. Neue Schriftzeichen wurden gegossen, die Pressen verbessert und auf den Druck wurde peinlichste Sorgfalt verwandt. Die schweren Kriegszeiten, die sieben Jahre lang Preußen heimsuchten und so viele Geschäfte zugrunde richteten, brachten dem seinen Segen ins Haus. Der Druck von Flugblättern und Siegesnachrichten, satirischer Augenblickserzeugnisse, behördlicher Anord-

nungen und parteipolitischer Kurzlebigkeiten, alles, was beim Lärm der Waffen die Berge von Kriegsliteratur aufzutürmen pflegt, gab überreiche Beschäftigung und klingenden Lohn. Für den Geschmack der Zeit mögen zwei platte Nichtigkeiten, wie „Die Rechnung ohne Wirt", ein Lustspiel in drei Auftritten, dessen bester Vers:

Wenn man gut lügen will, so lügt man nicht bescheiden

seine traurige Zeitgemäßheit in unseren Tagen abermals erprobt, und die in langweiliger Breite dahinschleppenden „Ernsthaften und vertraulichen Bauren-Gespräche gehalten im Schultzen-Gerichte zu R. u. W.", die es bis zu dreizehn Fortsetzungen brachten, hervorgehoben sein. Aber gerade sie waren die goldenen Eier, die der Krieg für Decker ausbrütete. Und ebenso ergiebig wurde für ihn nach dem Friedensschlusse die Errichtung des Lotto, das mit königlichem Privileg von dem Italiener Calzabigi eingeführt wurde. Die typographischen Anstalten dazu erforderten die Aufstellung besonderer Pressen, die im Gartensaal des Finckensteinschen Palastes — heute dem Durchbruch der Voßstraße gewichen — arbeiteten. „Diesem errichteten Lotto" — schreibt Decker selbst — „hatte ich einen großen Teil meines nachherigen Glückes zu danken." Er wurde Direktor und Kollekteneinnehmer, trat aber bald die Arbeit ab, da er doch bieder genug war, einzusehen, „daß überhaupt viele italiänische Charlatanerie bei der gantzen Geschichte herrschte."

Die Beziehungen zum Lotto brachten ihm noch einen idealen Gewinn. Auf einer dienstlichen Reise nach Potsdam gemeinsam mit dem Direktor der Lottoadministration kam er gesprächsweise auf den Gedanken, den König um die Verleihung des Hofbuchdruckertitels zu bitten mit der Anwartschaft auf die wirkliche Stelle eines solchen nach dem Ableben seines ehemaligen Chefs, des Hofbuchdruckers Henning. Man arbeitete rasch im Kabinet Friedrichs, und schon nach wenigen Wochen hielt Decker das vom 26. Oktober 1763 datierte Patent in Händen. Sein Glück fügte

es, daß bald darauf Henning starb; die Witwe trat ihre Ansprüche ab, und so konnte er sich im Frühjahr 1765 neben dem Titel auch des ehrenvollen Amtes erfreuen.

Zur selben Zeit kaufte er das Haus Brüderstraße 29 und gab dem bisher bei steigender Vergrößerung vielfach in der Umgegend des Spittelmarktes umziehenden Geschäfte für lange Jahre den dauernden Sitz. Die Verlegung der Druckerei, Aus- und Umbau des Hauses verursachten große Kosten, allein „die Arbeit strömte mir gleichsam zu, und der Himmel segnete mich augenscheinlich. Vom Jahre 1765 fing mein gantzes Glück zu blühen an."

Die Veränderungen des Hauses betrafen nur einen Seitenflügel in dem schmalen Hofe und das alte Fachwerkhaus des Quergebäudes. Das Vorderhaus, in dessen Mitteletage die Familie zog, blieb unberührt. So wie hier Wohlstand und Reichtum Wurzel schlugen, so spielte sich im Nachbarhause Nr. 28 der Zusammenbruch eines ehemals Begüterten ab. Dort erlebte „der patriotische Kaufmann" Johann Ernst Gotzkowsky, von dessen zahlreichen Unternehmungen die Porzellanmanufaktur allein durch die Übernahme in königlichen Besitz gerettet wurde, die letzten Jahre verzweifelter geschäftlicher Notwehr, ehe er bankbrüchig und den Händen von Goldmachern und ähnlichen Gaunern ausgeliefert, von denen er, schon nicht mehr im vollen Besitz seiner Geisteskräfte, die letzte Rettung erhoffte, in Dürftigkeit und Dunkel verschwand.

Die Wohnung der Familie mit den drei Vorderzimmern und sechs Hinterräumen, die ihr Licht vom Hof aus erhielten, war für damalige Verhältnisse schon ansehnlich. Von der Toreinfahrt gelangte man in das Treppenhaus, dessen gewundene Stiege ein schmiedeeisernes Geländer hinaufgeleitete, wie man solche damals vielfach in guten Bürgerhäusern vorfand. Das auffallend zierliche und geschmackvolle des Deckerschen Hauses mit seinen fein geschwungenen Ranken und aufgesetzten Blumen, das aus dem Abbruch in das Märkische Museum kam, gereicht dem alten Berliner

Schlosser- und Schmiedehandwerk zu besonderer Ehre. Die Möblierung der Zimmer, ursprünglich gewiß mit dem alten bescheidenen Hausrat, wird sich ebenso gewiß allmählich bei vermehrtem Wohlstande verfeinert haben, ohne die bürgerliche Grenze zu überschreiten.

Deckers erste Bemühungen im eigenen Hause galten der Verschönerung der Typographie. Der Sinn für das geschmackvoll gedruckte Buch war in Berlin noch nicht sonderlich rege. Friedrich der Große hatte allerdings bald nach seinem Regierungsantritt holländische Schriftgießer in seine Hauptstadt gezogen, sie aber nach knapp zehnjährigem Treiben, enttäuscht, daß seine Erwartungen sich nicht erfüllten, ebenso kurz entschlossen verabschiedet. Der an ihre Stelle gesetzte Fincke aus Wittenberg ließ sich hoffnungsvoller an, übernahm sich aber mit anderen Geschäften, so daß der Ruf seiner Werkstatt ins Schwanken geriet. Für den Druck der eigenen Werke bediente sich der König des sicheren Geschmackes von Georg Friedrich Schmidt, den er zugleich als Illustrator seiner Privatdrucke aus Paris berufen hatte.

Auch Decker wandte sich nach Paris, das er, im Anschluß einer mit Frau und Tochter nach Basel unternommenen Reise, im Sommer 1767 besuchte, und knüpfte dort Verbindung mit dem berühmten Schriftschneider Simon Pierre Fournier an. Seine Hoffnung, der König würde ihn in seinem kostspieligen Unternehmen unterstützen, erfüllte sich zwar nicht; dagegen wußte er es zu erreichen, daß das Privileg als Hofbuchdrucker auf seine Erben erweitert wurde. Nun ließ er edelgeformte und sauber geschnittene Typen aus Paris kommen, verschrieb sich von eben daher erfahrene Schriftschneider und Gießer und richtete im zweiten Stock des linken Hofflügels eine eigene Schriftgießerei ein. Sie wurde nicht nur eine Schule des guten Geschmacks, sondern auch eine „Pepinière" jüngerer Kunstgenossen. Zu Deckers liebsten und begabtesten Schülern gehört jener Johann Friedrich Unger, dessen Typen noch jüngst zu neuem Ansehen und Gebrauch gelangt sind. Ihr Erfinder ist übrigens nicht Unger selbst gewesen, sondern

der Vater des trefflichen Holzschneiders Wilhelm Gubitz, Johann Christian Gubitz. Auch damals wurde der Kampf zwischen Antiqua und Fraktur mit Lebhaftigkeit geführt, und während die national gesinnte Schriftsteller- und Laienwelt für die Fraktur eintrat, versteifte sich die Gelehrtenrepublik mit ihrem kosmopolitischen Ehrgeiz auf die vorgeblich allgemein lesbarere Antiqua. Die Ungerschen Lettern suchten durch ihren feinen Schärfegrad und durch Vermeiden aller kalligraphischen Schnörkel zwischen den Parteien zu vermitteln. Wenn sie doch nicht durchdrangen, so lag es an den vielen in den preußischen Staaten ansässigen Ausländern, die unbedingt auf die Antiqua schwuren und den deutschen Druckern die „obstination à conserver leurs caractères gothiques" bis zur Erbitterung vorwarfen.

Der Ruf der Deckerschen Pressen, in denen auch die geschmackvollen französischen Kopfleisten und Schlußvignetten verwandt wurden, und ihrerseits Anregungen zu selbständigen Mustern boten, hob sich um so schneller, als der Hof sie auszeichnete. Der König, die Königin, die in der Einsamkeit von Schönhausen gern zur Feder griff, um sich in frommen Betrachtungen zu ergehen, die Akademie der Wissenschaften ließen bei Decker drucken und gaben damit anderen Kreisen ein wirksames Beispiel.

Von dieser Ausgestaltung der Tätigkeit war es nur ein Schritt bis zum eigenen Verlage, und schon 1769 sehen wir den rastlosen Mann auch unter den Verlegern. Die neue Arbeitslast, die er sich damit aufbürdete, die umständlichen Reisen zur Oster- und zur Michaelismesse nach Leipzig, wohin sich immer entschiedener der Buchhandel von dem langsam eingehenden Meßmarkt in Frankfurt a. M. hinzog, wogen ihm der anregende Verkehr mit den Schriftstellern, Dichtern, Musikern, Illustratoren auf, die nun sein Kontor belebten und seine häusliche Geselligkeit geistig hoben.

Die Zeitverhältnisse begünstigten auch diesen Zweig des Geschäftes. Nach dem Siebenjährigen Kriege blühte ein reges geistiges Leben auf, getragen von einem nationalen Selbstbewußtsein, das der große König, so wenig er selbst als geistiger Weltbürger es zu teilen schien, doch fast allein

erweckt hatte, gefördert von der unbeschränkten Rede- und Preßfreiheit, die in seinen Staaten galt. Ein Mann wie Lessing hatte genügt, den bisher mit Verachtung angeschauten Stand des freien Schriftstellers in Macht und Ansehen zu setzen; „den Geist zu cultivieren" galt jetzt als eine unerläßliche Forderung höherer Bildung. Der Bann ausländischer, namentlich französischer Mode, war gebrochen, und die 1780 gleichfalls bei Decker veröffentlichte mißmutige Verurteilung des Königs über die deutsche Literatur wirkte nur wie der Protest eines Sonderlings, dessen Geschmack auf einer längst überwundenen Stufe der Entwicklung wie eine kuriose Versteinerung sich abgelagert hatte.

Aus dem reichen Autorenverzeichnis des Deckerschen Verlages sind naturgemäß die meisten der Vergessenheit anheimgefallen. Aber mit seiner gleichmäßigen Berücksichtigung von Theologen, Philosophen, Historikern, Vertretern aller Arten der schöngeistigen Literatur, Musikern wie dem alten Graun, Schulz, dem Kapellmeister des Prinzen Heinrich, „dem Luther selbst noch nachsäng' an der Orgel", den beweglichen Johann Friedrich Reinhardt nicht zu vergessen, gibt es wie kaum ein zweites ein umfassendes Spiegelbild des geistigen Lebens. Klingers „Sturm und Drang", Ifflands erste Stücke, darunter „Die Jäger", Jung-Stillings rührsame Lebensgeschichte, Herzbergs staatsmännische Schriften können als lebendig erhaltene Denkmale dieser Verlagstätigkeit gelten.

Für die künstlerische Ausstattung namentlich der kleinen Bände schöngeistigen Inhalts war der Verleger stets bemüht. Unter den Kupferstechern, die Decker beschäftigte, finden wir neben Daniel Berger und dem zierlichen Vignettenzeichner J. W. Meil d. J. auch Daniel Chodowiecki, der bis 1777 schräg gegenüber in der Brüderstraße 7 wohnte. „Und gehn Sie doch einmal", schrieb in diesen Jahren der junge Goethe an die Karschin, „zu Chodowiecki, und räumen Sie bey ihm auf, was so von alten Abdrucken seiner Sachen herumfährt. Es wird mir wohl, wenn ich ihn nennen höre, oder ein Schnizzel Papier finde, wo er das Zeichen seines lebhaften

Daseins drauf gestempelt hat." Gewiß hat es Goethe besonders gefreut, daß Jung-Stillings Lebensgeschichte, dessen Handschrift er selbst an Decker gesandt hatte, mit Kupfern von Chodowiecki erschien.

Eines der letzten verlegerischen Unternehmen des alten Decker gehört zu den geschichtlich bedeutsamsten, obwohl er mit dieser Veröffentlichung, wenn auch ohne Schuld, keine große Ehre eingelegt hat. Sie betraf die Werke Friedrichs, von denen zunächst die „Oeuvres posthumes" in 15 Bänden 1786 herauskamen, denen bald darauf noch zehn Bände folgten. Da ein Teil der Schriften schon früher bei dem Buchhändler Voß aufgelegt worden war, so tat sich Decker mit diesem für die Gesamtausgabe zusammen, doch so, daß die Leitung des Druckes ganz in seiner Hand blieb. Friedrich Wilhelm II., der für die Ausgabe ein besonderes schützendes Privileg bewilligte, befahl, daß der Druck im Berliner Schloß stattfände. Und so stellte denn Decker seine Pressen in dem Obergeschoß des alten Schloßapothekenflügels auf, das vordem die Bibliothek des Großen Kurfürsten beherbergt hatte und später dem Hofbuchdrucker Henning zur Werkstatt eingeräumt worden war.

Wenn auch der Druck, den der König nicht minder schnell gefördert wissen wollte, wie ihn das Publikum mit Ungeduld erwartete, überstürzt werden mußte, so hat doch Decker seine volle Schuldigkeit getan und keine Sorgfalt versäumt. Aber die Herausgeber ließen ihn im Stich. Die Handschriften, soweit sie nicht in den Schlössern von Sanssouci und Potsdam als Staatseigentum zur Verfügung des Thronfolgers lagen, waren teilweise in privaten Besitz gekommen. Ganze Stöße, darunter seine Briefe an Voltaire und an den Marquis d'Argens, hatte der große König seinem Sekretär Villaume geschenkt, damit nach seinem Tode dieser sein Glück mit ihnen versuchte. Villaume gab seinen Schatz um 12000 Taler dem Thronfolger heraus, der aber, statt nun alle Handschriften festzuhalten, den größten Teil dem Geheimrat und späteren Minister v. Wöllner als großmütiges Huldgeschenk überwies — unbegreiflicherweise, wenn man nicht

wüßte, daß der neue König im Bann des Rosenkreuzertums von seinem geistigen Berater Wöllner ganz abhing. Wöllner, in dem sich der Hang zur Mystik mit nüchternster Geschäftsklugheit vereinte, verkaufte die Manuskripte an Decker und setzte den französischen Prediger de Moulines als „Revisor und Herausgeber" beim Drucke ein. Die Leichtfertigkeit, mit der de Moulines seines Amtes waltete, indem er oft nicht einmal die bündelweis verschnürten Pakete öffnete, ehe er sie zum Druck gab, die Verstümmelungen, die sich Herzberg, dem die Oberaufsicht zuerteilt war, erlaubt hat, die Unkunde der Herausgeber haben die wissenschaftliche Bedeutung dieser ersten Ausgabe in schlimmen Ruf gebracht. Schon 1794 äußerte sich Gibbon: „Sie macht dem preußischen Volke Schande und giebt von der Achtung, die es für Wissenschaften und geistige Größe hat, einen sehr nachteiligen Begriff." In dies absprechende Urteil stimmt auch Preuß, der erste deutsche wissenschaftliche Biograph Friedrichs, ein, wenn er auch die typographischen Verdienste der Ausgabe anerkennt. Den Makel, der diesem kostspieligen Unternehmen anhaftete, hat 58 Jahre später Deckers Enkel Rudolph getilgt durch den herrlichen, von der Akademie der Wissenschaften besorgten Neudruck in 30 Bänden stolzesten Ausmaßes mit den berühmten Holzschnitten Menzels.

Über dem von so vielen Seiten beanspruchten Geschäftsmann ließ Decker den Haus- und Familienvater nicht zu kurz kommen. Im Mittelpunkt des häuslichen Lebens stand die Mutter, umringt von einer stetig anwachsenden Kinderschar. Blieben auch von ihren zehn Kindern nur sechs am Leben, so gab das doch Mühe und Arbeit genug im Verein mit der Teilnahme und der Sorge für das Geschäft des Mannes. Es war, als ob das Glück in das neue Haus seinen besonderen Segen geben wollte, als im November des Einzugjahres sich zu drei Töchtern der erste männliche Erbe gesellte; ihm folgten noch drei Schwestern und ein Bruder, der aber nach wenigen Tagen wieder starb.

Noch lebte man einfach; die Mahlzeiten waren frugal und die Sitten, wie auch die bescheidene Geselligkeit, blieben kleinbürgerlich. Als ein Vergnügen galt noch lange der abendliche Familienspaziergang in die Köpenicker Vorstadt, wo die Hauswiese lag, der mit dem Besuch des Bretonschen Biergartens an der alten Köpenicker- (jetzt Roßstraßen-) Brücke beschlossen wurde.

Erst allmählich mit dem steigenden Wohlstand, dem Heranwachsen der Töchter und den Beziehungen zur literarischen Welt änderte sich der einfache Zuschnitt des Hauses und seiner Geselligkeit. Besonders festlich wurden die elterlichen Geburtstage mit kleinen dramatischen Hausaufführungen begangen, bei denen Johann Jakob Engel, der spätere Leiter des Nationaltheaters, gern seinen Rat erteilte. Die Neigung Deckers zur Musik hatte sich auf seine Kinder vererbt, und die musikalischen Talente der Töchter erprobten sich des öfteren in Hauskonzerten, in denen ausübende Virtuosen gern den Gesang der einen oder das Klavierspiel der anderen unterstützten. Der Hausherr hatte seine Freude namentlich an der Kammermusik. Eine Tuschzeichnung des Malers Wachsmann auf der Berliner Staatsbibliothek führt solch eine musikalische Abendunterhaltung im Bilde vor.

Bald stellten sich für die herangewachsenen Töchter auch die Freier ein, keine windigen Schöngeister, die den Reichtum des Schwiegervaters auszunützen gedachten, sondern junge Männer aus guten Familien, deren eigene Tüchtigkeit Sporn und Vorbild in der Gediegenheit des schwiegerelterlichen Hauses erblickte. Die beiden ältesten Töchter heirateten kurz hintereinander die Brüder Christian Sigismund und Johann Karl Philipp Spener, deren Lebensarbeit in den vielen Bänden der Haude- und Spenerschen Zeitung aufgespeichert liegt, und namentlich der geistig bewegliche Karl Spener wußte mit Witz, guter Laune und geselligen Talenten das Haus zu beleben. Auch die beiden Jüngsten ließen sich 1788 in einer fröhlich gefeierten Doppelhochzeit von Berufsgenossen ihres Vaters heimführen. Die eine wurde die Frau des Buchhändlers Heinrich August Rottmann, der gegenüber in

der Brüderstraße 12 als Nachbar Nicolais seinen Buchladen eröffnete, nachdem ihm der Schwiegervater Decker das Patent eines königlichen Hofbuchhändlers erwirkt hatte. Henriette, die jüngste, des Vaters Liebling, folgte ihrem Manne Wilhelm Haas d. J. nach Basel, wo er die väterliche Druckerei übernahm. Die Ehe der mittleren Tochter führte sie in die Beamtenkreise; sie wurde, wenn nicht an äußerem Glanz, so doch an innerem Glück und geistiger Kultur von allen vielleicht die bevorzugteste. Denn Bergassessor Friedrich Rosenstiel, der Schützling des Ministers Heinitz und später Redens, machte eine glänzende Laufbahn, die ihn unter anderem auch an die Spitze der Berliner Porzellanmanufaktur führte. Dieser neue Zweig der Familie wuchs ganz in die Berliner Kunst hinein, indem die Tochter des Rosenstielschen Paares, Henriette, 1817 Gottfried Schadow die Hand zum zweiten Ehebunde reichte.

Die hochzeitlichen Freuden entschädigten für den Kummer, den der Tod in diese reich sich entfaltende und innig zusammenhängende Familiengruppe brachte. Den schmerzlichsten Verlust erlitt sie durch das Hinscheiden der treuen Hausmutter 1784. Untröstlich blieb lange Decker selbst, bis er sich auf Zureden Salomon Geßners und Salomon Landolts, dem Urbilde von Gottfried Kellers „Landvogt von Greifensee", denen der Witwer bei einem seiner Besuche in der Schweizer Heimat sein Leid klagte, sich bestimmen ließ, seine früh verwitwete Schwester, die Gattin des Dr. Schobinger, mit sich nach Berlin zu nehmen. Noch lange Jahre hat die wackere Frau dem Berliner Hauswesen vorgestanden.

Damals erreichte auch die Geselligkeit in der Brüderstraße 29 ihren Höhepunkt. Ein großer Teil der ständigen Hausfreunde ist in den Annalen deutscher Geistesgeschichte ehrenvoll verzeichnet. Von Johann Jakob Engel, dem „Philosophen für die Welt" und dem Verfasser des noch immer lebendigen Charaktergemäldes „Herr Lorenz Stark", dem bühnenkundigen Theoretiker mimischer Schauspielkunst, war schon die Rede. Neben ihm finden wir dort den Leibarzt Möhsen, den Astronomen Bode, dessen „Gestirnter

Himmel" noch bis tief in das neunzehnte Jahrhundert hinein als volkstümliche Sternenkunde ein beliebtes Buch blieb, den Botaniker Gleditsch, den ersten Direktor des Berliner botanischen Gartens, die Schulmonarchen Meierotto und Gedike, den Bischof Sack. Man sieht, daß es diesem geselligen Kreise an Vielseitigkeit nicht gebrach. Und schließlich stellte auch die Dichtkunst, der neben der Musik Vater Decker besonders zugetan war, ihr Kontingent, in dem zwei Gestalten auffallen, weil sie schon äußerlich aus dem Rahmen der durchschnittlichen Gesellschaftsfähigkeit heraustreten. Die eine ist der ganz vergessene Gottlob Wilhelm Burmann (1737—1805), dessen „Gedichte ohne den Buchstaben R" in längst aus der Mode gekommenen Chrestomathien noch als Proben eines barocken Sonderlings spuken, die andere ist „Deutschlands Sappho", die Karschin, deren Stegreifdichtungen auch den Deckerschen Familienfesten zugute kamen. Hier im Deckerschen Hause erlebte sie als einen der großen Augenblicke ihres Lebens die Überraschung, daß in glänzender Gesellschaft Se. Exzellenz der Herr Staatsminister Wöllner ihr den huldreichen Entschluß Friedrich Wilhelm II. verkündigte, sie mit einem eigenen Hause zu begnadigen.

So sorgenvoll Deckers Beginn in Berlin sich angelassen hatte, so freundlich und beruhigt zog sein Lebensabend herauf. In dreißigjähriger Tätigkeit hatte er die verwahrloste und verschuldete Druckerei seiner Schwiegermutter zur angesehensten Offizin Berlins erhoben. Friedrich Wilhelm II., der an Standeserhöhungen und Titelauszeichnungen sich nicht genug tun konnte, ernannte ihn zum Oberhofbuchdrucker, in den Händen des Sohnes, den er bei Gelegenheit des Druckes der Werke Friedrich d. Gr. zurückgerufen und als Teilhaber in das Geschäft aufgenommen hatte, lag die Zukunft wohl geborgen. So konnte er denn ans Ausruhen denken, um so mehr, als häufige Gichtanfälle ihn ermahnten, daß die Zeit dazu gekommen sei. Bald nach seinem sechzigsten Geburtstag überließ er im Juni 1792 das Haus in der Brüderstraße, die Oberhofbuchdruckerei, Schriftgießerei und das Verlagsgeschäft dem Erben und ging, um nicht im Wege zu stehen,

zunächst auf Reisen. Noch einmal in dem deutlichen Vorgefühl, dies sei nun der Abschied für immer, besuchte er die Stätten seiner Kindheit, die Baseler Freunde und die geliebte Tochter. Dann kehrte er in die schöne Bel-Etage der Brüderstraße zurück. Und hier im dankbaren Rückblick auf die Schicksalswege seines Lebens, von denen er gern mündlich und zuletzt auch schriftlich den Kindern Kunde gab, verlebte er noch sechs Jahre in einem ruhigen Altersidyll.

Um ihn herum formte sich allmählich neu, was er in feste Bahnen geleitet hatte. Der Sohn kaufte 1794 in der Wilhelmstraße 75 das palastartige Haus des Herzogs Friedrich August von Braunschweig-Oels und verlegte dahin, wo genügend Raum war, sich auszubreiten, Geschäft und Wohnung. Hier hat die Oberhofbuchdruckerei namentlich unter dem Enkel Rudolph Decker (1804—1877) ihre höchste Blütezeit erlebt, bis sie in den Besitz des Reiches überging und mit der preußischen Staatsdruckerei vereinigt, in der Reichsdruckerei wieder auflebte. Der Verlag spaltete sich ab und besteht noch heute, von vornehm konservativen Traditionen geleitet.

Georg Jakob Deckers Persönlichkeit ist mehrfach im Bilde, am besten von Anton Graff festgehalten worden. Dies Porträt entstand bei einem der Aufenthalte Deckers in der Schweizer Heimat. Es befindet sich mit anderen Familienbildnissen bei dem Erben, Herrn Grafen von Rothkirch-Trach, auf Schloß Bobersbach bei Eichberg in Schlesien.

Das Haus Brüderstraße 29 ging schon 1795 in andere Hände über. War es unter dem alten Decker eine Pflegestätte für Musik und Dichtung gewesen, so dauerte es nicht lange, bis der neue Besitzer die bildende Kunst darin heimisch machte. Das zweite Kapitel dieser Hausgeschichte wendet sich von den Bewohnern weg mehr dem künstlerischen Schmuck des Hauses zu.

II.

Auch im neuen Besitz blieb Brüderstraße 29 was es zu Deckers Zeiten gewesen war: ein Geschäftshaus. Im März 1795 erwarben es für 20000 Taler die Seidenfabrikanten Jean Paul Humbert und Johann Franz Labry. Bauliche Änderungen eingreifender Natur betrafen allein den rechten Seitenflügel, der aus einem alten Waschhause zum Warenlager umgestaltet wurde. Im Vorderhause blieb alles beim alten, nur wurden die Verkaufsräume in das Erdgeschoß verlegt. In der Bel-Etage ließ man den alten Herrn noch bis zu seinem Tode (17. November 1799) wohnen; dann bezog sie Jean Paul Humbert.

Die Humberts waren gleich den Deckers Eingewanderte. Wenn aber Johann Georg Decker seine Aufnahme in die französische Kolonie erst beantragt hatte, nach der allgemeinen Regel, daß die Ausländer, gleichviel welcher Nation und Religion sie angehörten, sich zur französisch-reformierten Kirche hielten und in den Verband der Kolonie eintraten, so waren die Humberts eigentliche Réfugiés. Ihr Stammvater Charles Humbert war Hutmacher in Metz gewesen und hatte infolge der Aufhebung des Ediktes von Nantes seine lothringische Heimat verlassen. Angelockt von der Glaubenszuflucht und den wirtschaftlichen Vorteilen, die das Edikt von Potsdam den Hugenotten in den brandenburgischen Ländern zusicherte, machte er sich mit den Seinen auf die Wanderschaft, kam aber nur bis Friedrichsdorf bei Homburg v. d. H., wo er 1685 starb. Seine Witwe Judith erreichte mit drei Söhnen Berlin. Der jüngste, nach dem Vater Charles genannt, kaufte in Berlin das Haus Brüderstraße 27 und ließ sich dort als Notar nieder. Er starb 1729. Von ihm zweigte eine reiche Nachkommenschaft ab, die teils als Richter und Verwaltungsbeamte, teils als Goldschmiede und Juweliere sich noch durch Generationen bis in die Gegenwart verfolgen lassen.

Jean Paul Humbert, 1766 geboren, war der Sohn eines Goldschmieds, des Gründers der bis 1889 im Hause Schloßfreiheit 2 bestehenden Juwelierfirma Humbert und Sohn. Aber weder das väterliche Handwerk noch die

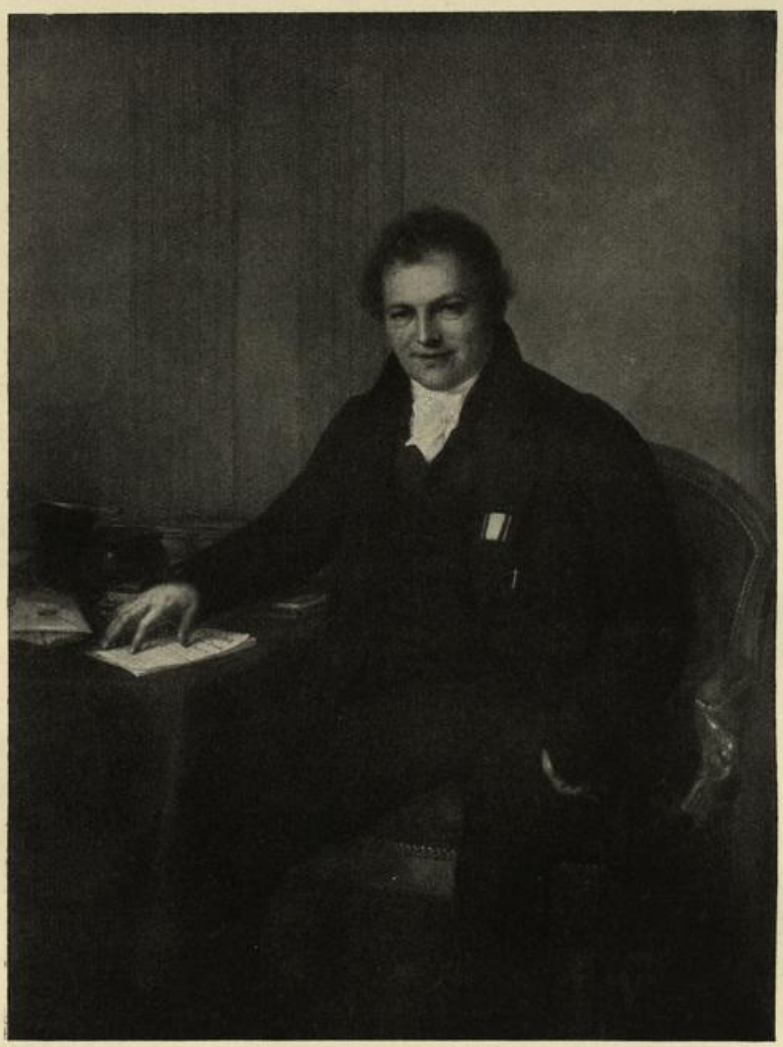
Laufbahn des Großvaters, der Mitglied des Obertribunals in Berlin gewesen war, bestimmten seinen Beruf. Er widmete sich der Seidenfabrikation, die damals am Ausgang der Regierung Friedrich II. glänzende geschäftliche Aussichten bot. Der Eifer und die landesväterliche Sorge, die der große König, den Fußstapfen seines Vaters folgend, auf den Seidenanbau und die Seidenfabrikation verwandt hatte, fingen an, die lang erhofften Früchte zu zeitigen. Nicolai berichtet, daß Ende 1782 von 56 Manufakturisten 1083 Stühle im Gange gewesen seien, und daß sich der Wert des verfertigten Samtes und der seidenen Zeuge bereits auf mehr als eine Million Taler belaufen habe. Wie es französische Handwerker gewesen waren, die auf den Ruf des Königs die Seidenindustrie in Berlin eingeführt und in die Höhe gebracht hatten, so finden wir unter den Manufakturisten auch meist französische Namen; den Ertrag und die Ausbeutung dieses Handelszweiges teilten sie mit geschäftstüchtigen Juden. Man erinnert sich, daß Moses Mendelssohn in seinem bürgerlichen Beruf Buchhalter in der Bernhardschen Seidenwarenfabrik gewesen ist.

In kurzer Zeit gelang es Jean Paul Humbert neben seinen geschäftlichen Erfolgen auch das Vertrauen seiner Mitbürger zu gewinnen. Innerhalb der französischen Kolonie bekleidete er verschiedene Ehrenämter, und als 1809 infolge der neu eingeführten Städteordnung die Bürgerschaft aus ihrer Mitte zum erstenmal die Stadtverordnetenvertretung aufstellte, ging er nicht nur mit ansehnlicher Stimmenmehrheit als der Erwählte seines Brüderstraßenbezirks hervor, sondern wurde sogleich zum Stellvertreter des Stadtverordnetenvorstehers v. Gerlach ausersehen. Schon nach wenigen Monaten rückte er an v. Gerlachs Stelle, der inzwischen den Oberbürgermeisterposten erhalten hatte.

Zehn Jahre lang, von 1809—1819, hat Jean Paul Humbert ehrenamtlich diese hervorragende Stelle kommunaler Wirksamkeit verwaltet. Und es war keine leichte Aufgabe gerade in diesen Jahren, die durch die drückende Schuldenlast des Stadtwesens im Zwange der Fremdherschaft, durch die

Nöte und Sorgen des Befreiungskampfes wohl die schlimmste Zeit der Selbstverwaltung darstellten. Seiten über Seiten findet man in den Akten mit seiner sauberen zierlichen Handschrift bedeckt; dem ruhig überlegten und nach bestem Gewissen über den Parteien stehenden Mann blieben Mißhelligkeiten im Schoße des Kollegiums nicht erspart. Aber freundlichem Zuspruch stets zugängig, söhnte er sich schnell aus und genoß dafür auch manche Genugtuung. So gehörte er der Abordnung an, die nach der Schlacht bei Dennewitz (6. Sept. 1813) in das Hauptquartier Bernadottes nach Zerbst reiste, vorgeblich um dem schwedischen Kronprinzen für die Rettung Berlins (die, wie man weiß, nicht sein, sondern Bülows Werk war) zu danken, in Wahrheit aber, um die Entlastung der Einwohner von der drückenden Schanzarbeit zu erwirken. Seine öffentlichen Verdienste wurden im Jahre 1816 durch die Verleihung des Eisernen Kreuzes am weißen Bande anerkannt, und als er im August 1819 mit Rücksicht auf seine Jahre und die Last der häuslichen Geschäfte seine Wiederwahl als Vorsteher ablehnte, beschlossen seine Kollegen einstimmig, sein Bildnis in Öl malen und in ihrem Versammlungssaal aufstellen zu lassen. Das Gemälde hat die verschiedenen Umzüge der Stadtverordnetenversammlung aus der alten Börse im Lustgarten in das köllnische Rathaus und von da in Waesemanns Monumentalbau mitgemacht und hält noch heute im Berliner Rathaus das Andenken Jean Paul Humberts in wohlverdienten Ehren.

Es ist eine treffliche Arbeit des Hofmalers Friedrich Georg Weitsch, dessen Bildnisse, mit leichter Hand gemalt, wenn sie ihm glückten, die Höhe der Meisterschaft erreichen. Ein Modell wie Jean Paul Humbert mit seinem kraushaarigen französischen Rassekopf und dem Ausdruck von Jovialität und Herzensgüte muß ihm besonders gelegen haben. Er stellte ihn am Schreibtisch, in vornehmem Schwarz, mit Kniehosen, weißem Jabot und dem Orden im Knopfloch, auf seinem samtenen Lehnsessel beweglich und in einem Gemisch von Anmut und Würde dar, womit er ihn äußerlich wie auch nach seinem Charakter vorzüglich traf. Denn so, umspielt von der



F. G. Weitsch. Bildnis von J. P. Humbert.
Ölgemälde. Berlin, Rathaus.

heiteren Rokokograzie einer lebenslustigen Nation, der er von Geburts wegen angehörte, lebt er fort in der Erinnerung der Enkel. Immer guter Laune, daheim wie im Geschäft vor sich hinsingend, über seine Jahre hinaus gut konserviert, schien das Leben ihm nichts anhaben zu können, wenn es ihn auch manchmal unsanft schüttelte. Sein Hauswesen erlitt 1812 durch den Tod seiner Gattin eine schmerzliche Störung; von den acht Kindern, die sie ihm geschenkt hatte, waren sechs noch am Leben, der älteste Sohn Eduard bereitete sich in Augsburg auf den kaufmännischen Beruf vor. Für die mutterlose Kinderschar trat eine Schwester des Vaters ein, die mit ihrem heiteren Wesen vorzüglich zu dem Bruder stimmte. Erst 1816 ging Jean Paul Humbert eine neue Ehe ein, der noch vier Kinder entsproßten.

Aber weder die Witwer- noch die Kriegsjahre drückten seinen Frohsinn dauernd nieder. Er blieb, was er von jeher gewesen, ein heiterer, geselliger Mann, dessen Erholung und Freude es war, das Haus voller Gäste zu sehen. In diesen Jahren 1813—1814 faßte er den Entschluß, sich etwas prächtiger und geräumiger einzurichten. Es ist müßig, da keine Nachrichten darüber vorliegen, Vermutungen aufzustellen, was ihn wohl veranlaßt haben könnte, gerade in politisch und wirtschaftlich so schwierigen Zeiten ein immerhin recht kostspieliges Unternehmen auszuführen; die einfachste Erklärung bietet seine Natur mit ihrer Freude an Geselligkeit und wahrscheinlich die für seine Geschäfte günstige Kriegskonjunktur. Wie Abraham Mendelssohn nach Zelters Worten scheint auch er „in den Zeiten der allgemeinen Not ohne Schaden an seiner Seele reich geworden" zu sein.

Was ihm vorschwebte, war ein „Saal", wie er in angesehenen Bürgerhäusern wohl der gesellschaftlichen Repräsentation, doch nicht, gleich der später in Verruf gekommenen „kalten Pracht", ausschließlich dieser diente. Beispiele solcher Art gab es in dem alten Berlin wenn nicht häufig, so doch zahlreicher, als man nach den wenigen, die sich erhalten haben, mutmaßen darf. Das glänzendste von allen hat sich durch die Pietät seiner letzten

Besitzer zum Glück bis in die Gegenwart gerettet. Es ist das kürzlich von der Stadt Berlin gekaufte, früher Ermelersche Haus, Breitestraße 11, hinter dessen klassizistischer Fassade sich eine Flucht reizvollster Innenräume im Geschmack des leise verzopften Rokoko aus der Zeit nach dem Siebenjährigen Kriege verbirgt. Stukkateure, Tischler und Schlosser, das ganze hochentwickelte Handwerk jener Tage, schufen den Rahmen für die Malerei, der die Hauptaufgabe zugefallen ist. Karl Friedrich Fechhelm der Ältere (1723—1785), ein Schüler des Theatermalers Galli Bibbiena, belebte, von geschickten Gehilfen unterstützt, die Wände mit sonnigen Hirtenidyllen, weiträumigen Hafenansichten und stimmungsvollen Phantasien römischer Ruinenromantik. Das Glanzstück der Ausstattung war auch hier der große dreifenstrige, in der Mitte des ersten Stockwerks gelegene Saal. Der Gründer dieses bei allem Aufwand immer noch in den Grenzen bürgerlichen Behagens gehaltenen Heimes, der Armeelieferant für Leder und Monturen Herr Peter Friedrich Damm, hatte damals, 1813, längst das Zeitliche gesegnet, sein Nachbesitzer aber, der Tabakfabrikant Johann Heinrich Neumann, alles in seinem alten Zustand erhalten. Dies Vorbild mochte Jean Paul Humbert im Sinn haben, als er nun Anstalten traf, auch sein Haus mit einem solchen Saal zu verschönen.

Bei den beengten Räumlichkeiten mußte freilich dieser Saal erst geschaffen werden. Er entstand durch Fortnahme einer Wand zwischen den beiden längs der Nordseite des Hauses gelegenen Zimmern. Architektonisch war der damit gewonnene elf Meter tiefe, aber nur zwei Fensterachsen der Vorderfront einnehmende Raum kein sonderlich glückliches Gebilde, auch nicht in der Belichtung, die er von den beiden Straßenfenstern und von einem nach dem schmalen Hof hinausgehenden erhielt. Immerhin war ein Raum geschaffen, der Anspruch machen konnte auf die Bezeichnung Saal, und dessen etwas willkürliche Entstehung nur die beiden rechts und links in der Mitte vorspringenden Wandträger verrieten, die der Stabilität wegen nicht herausgenommen werden durften. Zur Dekoration mit größeren

Gemälden bot sich die lange Nordwand dar, während die übrigen Wände, durch Fenster, Türen und den Ofen zerstückt, nur für schmalere Gemälde Platz ließen.

Die Wahl des Künstlers konnte nicht zweifelhaft sein. Schon seit Jahren hatte Schinkel mit seinen dekorativen Malereien Aufmerksamkeit und Bewunderung erregt. Die Ausstellung der für seinen Freund, den Architekten Steinmeyer, ausgeführten perspektivisch-optischen Gemälde, die er im Dezember 1809 im Königlichen Marstall in der Breitenstraße veranstaltet hatte, trug ihm die Gunst des Herrscherpaares ein, und Königin Luise ließ ihn mit der Ausschmückung einiger Zimmer im Schloße betrauen. Seither stand sein Ruhm fest, wobei es freilich sein Schicksal wollte, daß der Maler Schinkel den Architekten vorerst noch verdunkelte.

Die Ungunst der Zeitverhältnisse hatte Schinkel nach den ersten Anfängen selbständiger baukünstlerischer Tätigkeit zur Malerei flüchten lassen. In dem Jahrzent 1805—1815 entstand jene große Anzahl von Gemälden, mit denen Schinkel für die ausbleibenden baukünstlerischen Aufträge sich entschädigte. Durchweg sind es komponierte Landschaften mit reicher Staffage, Erinnerungen an die Herrlichkeiten italienischer Gegenden, Träume eines architektonischen Geistersehers, die phantastisch aufsteigend aus dem Grunde einer reichen Gemüts- und Geistesbildung Antike und Mittelalter in romantischer Verklärung widerspiegeln. Die größten Erfolge errang Schinkel mit seinen optisch perspektivischen Bildern mit beweglicher Staffage, die das Publikum in die Gropiusschen Weihnachtsausstellungen lockten. Nachdem er schon früher die Hauptstätten italienischer Stadtbaukunst, Palermo, Pisa, Venedig, Rom, gezeigt hatte, ließ er 1812 die sieben Weltwunder folgen. So schuf er allmählich eine Art künstlerischen Weltpanoramas, an dem Wirklichkeit und Phantasie geschäftig ineinander gearbeitet hatten. Bei ihrer flotten Ausführung mit Leimfarben auf Tapetenpapier war ihm der junge Karl Gropius zur Hand gegangen. Theatermäßig, wie ihre

Darstellung, war auch ihre Aufmachung, mit künstlich durchscheinender Beleuchtung und unsichtbarer Vokalmusik.

Sind diese ersten Proben einer großartig gestaltenden Phantasie auch zugrunde gegangen, so kann man an den erhaltenen Ölgemälden, die weit über jene Zeit hinaus Schinkels baukünstlerische Tätigkeit begleiten, doch erkennen, daß der Maler Schinkel als Landschafter keine originale Begabung war. Mit ihren klaren Lichtgegensätzen, mit der scharfen Umrissenheit alles Gegenständlichen, mit der Anordnung der figürlichen Staffage bleiben sie befangen in der Tradition, die von Poussin und Claude schließlich zur Vedutenmalerei eines Philipp Hackert geführt hatte. Der Maler Schinkel denkt in Formen und Linien, in Raumelementen, aber nicht in Farben und Gegensätzen von Tonwerten. Seine Farbe ist spröde, undurchsichtig, fest und ohne sinnlichen Reiz, sie hat etwas metallisch Hartes. Die Schwäche dieser Ölgemälde ist ihre technische Seite. Weder lag das farbige Sehen in Schinkels Begabung, noch hat er das Handwerk der Malerei schulmäßig verstanden und erlernt.

Als Maler war Schinkel Autodidakt. Er hatte das Glück gehabt, bei seinem Aufenthalt in Rom, im Sommer 1804, Kochs Aufmerksamkeit mit groß gesehenen, perspektivisch meisterhaften Skizzen aus Sizilien zu erregen. Für Koch, den Schüler und Gefolgsmann Carstens, bedeuteten sie die Erfüllung eigenen Strebens, als er noch in ähnlicher Weise mit Kompositionen in großen Umrissen und mit Radierungen sich beschäftigt hatte. Jetzt aber wandte sich Koch von den bisher befolgten Grundsätzen einer neuen Anschauung zu, die das Leben der Erde als Gestalt und Wachstum auffaßte, und mit dieser Umstellung der inneren Anschauung vollzog er auch einen Wechsel der Ausdrucksmittel, indem er die Farbe zum hauptsächlichen Träger seines landschaftlichen Empfindens erhob.

In Schick, der schon von Stuttgart her unter Hetsch eine solide technische Ausbildung besaß und kürzlich von seinem Pariser Studienaufenthalt im Atelier Davids zurückgekehrt war, fand Koch seinen technischen Mentor.

Schick aber konnte ihm nur diese technische Anleitung vermitteln, während Kochs originale Anschauung und Empfindung von der mehr konventionellen Schicks unberührt blieb. So traf ihn Schinkel, angeleitet von Schick und von den Malrezepten römischer Restauratoren, probierend und studierend mit jener zähen Geduld, die dem Tiroler Naturburschen als kostbare Stammeseigentümlichkeit mitgegeben worden war. Hier, im dürftigen Studio Kochs, der via Capo le Case, erhielt Schinkel die ersten Einblicke in die malerische Technik. Wenige Häuser weiter arbeitete Schick, und wieder ist es ein Zeichen geringerer Originalität, wenn Schinkel sich besonders dem zarteren, konventionell befangeneren Schick mit der ganzen Wärme innerer Übereinstimmung zuwandte. Aber das Zusammensein mit diesen beiden war doch zu kurz, um Schinkel mehr als die erste Vorschule zu bieten. Ein Versuch, den er damals mit einer Landschaft in Öl machte, befriedigte ihn so wenig, daß er das Bild gleich in den Kamin steckte. So blieb er letzten Endes doch auf sich selbst angewiesen und hat, da er später in Berlin niemanden fand, Zeit überdies nicht dazu aufwenden konnte, die Prinzipien malerischer Technik nie gelernt. Der trübe Eindruck, den sein Farbkörper oft macht, das starke Nachdunkeln der Töne beweist seine Unvollkommenheit. Er blieb dem Zufall ausgeliefert, wie er denn einmal klagte, nicht mehr zu wissen, was er zu einem besonders leuchtenden und schönen Grün genommen habe.

In Berlin war die Landschaftsmalerei vornehmlich durch Peter Lütke vertreten, der dies Fach an der Akademie lehrte. Seinen heute unbeachteten Gemälden sieht man leicht an, wie er, der Schüler Philipp Hackerts, sich an Claude, den er kopierte, und an den älteren Holländern fortgebildet hat. Er ist das Bindeglied gewesen, das Schinkel an die Überlieferung des 18. Jahrhunderts kettete. Auch gegenständlich hat Schinkel mit Lütke, der gleichfalls die römische Landschaft bevorzugte, viel gemein. Wenn er ihn, den die Presse als „unsern Ruisdael" feierte, doch in den Schatten gestellt hat, so lag es daran, daß Schinkel die Landschaft poetisch vertiefter

empfand. Die Vedute, die Lütke nie ganz überwunden hat, ist bei Schinkel von Anfang an ausgeschaltet. Für Schinkel hatte die Landschaft wenig Reiz, wenn sie nur das Bild eines befriedigt und still in sich ruhenden Daseins bot. Er war bestrebt, sie umzuschaffen zu einem Denkmal menschlicher Kulturarbeit. „Reine Landschaften", heißt es an einer Stelle seiner Aufzeichnungen, „lassen Sehnsucht und Unbefriedigung in der Seele zurück", und an einer anderen: „Landschaftliche Aussichten gewähren ein besonderes Interesse, wenn man Spuren menschlichen Daseins darinnen wahrnimmt." Man sieht, wie weit Schinkel noch von der modernen Stimmungslandschaft entfernt war, die doch schon unter seinen Schülern in Blechen einen ersten Vertreter auf den Plan stellen sollte. Für Schinkel war die Landschaft kein Seelengemälde, sondern ein Kultursymbol. Er schuf als Dichter in dem Sinne, wie es Goethe in seinem Aufsatz „Ruisdael als Dichter" andeutet. Der denkende Künstler, der Fichtes und Schellings Vorträge in sich aufgenommen hatte, überwog in ihm das leidenschaftliche dumpfe Durchfühlen seelischer Zustände im sympathetischen Spiegel der Natur. So faßte er, um mit Goethe zu reden, „bewunderungswürdig geistreich den Punkt, wo die Produktivnskraft mit dem reinen Verstande zusammentrifft und dem Beschauer ein Kunstwerk überliefert, welches, dem Auge an sich erfreulich, den inneren Sinn aufruft, das Nachdenken anregt und zuletzt einen Begriff ausspricht, ohne sich darin aufzulösen oder zu verkühlen."

Ein wesentliches Mittel, „dem Auge an sich erfreulich" zu wirken, war für Schinkel die Beleuchtung. Sie ist ebenso ein Gebilde der Phantasie, genährt von Sehnsucht und Erinnerung, wie der Gegenstand, auf den sie poetisch abgestimmt ist. Golden und rosig wehende Lüfte spannen sich über die Heiterkeit südlicher Gegenden mit antiken Tempeln und Renaissancedomen; in dunkleres Gewölk ragt das Filigranwerk gotischer Kathedralen. Morgenglanz umlächelt die friedlichen Gefilde, Waldesschatten, Sonnenuntergang und „des Mondes volle Pracht" umdunkelt, umglüht, umgeistert

die nördliche Natur. Hierin wandelt Schinkel die Pfade der zeitgenössischen romantischen Dichtung, wie sie Zacharias Werner, Brentano und namentlich der Berliner Ludwig Tieck eingeschlagen haben.

Auf der Phantastik ihrer Beleuchtung beruht neben der Illusionskraft ihrer räumlichen Gestaltung die starke Stimmung dieser Gemälde. Von den Lichtvisionen seines Zeitgenossen Turner nach der Seite des malerischen Ausdrucks weit entfernt, sind sie, gleich denen des Engländers, romantische Landschaftsdichtungen und decken den romantischen Seelengrund auf, dem auch Schinkels klassische Bauwerke entwachsen sind. Geht in den optisch-perspektivischen Bildern der früheren Jahre, deren Entwürfe zum Teil noch vorhanden sind, die Absicht auf den Effekt, so tritt bei sichtlicher Vorliebe für atmosphärische Ausnahmezustände die Neigung zum Gewollten später zurück. Die Lichtführung, aus dem Hintergrund nach den vorderen Plänen greifend, ist so einfach und übersichtlich wie die räumliche Anordnung in wenigen, klar geschichteten Blickebenen. Beides erinnert an das Theater und so nimmt es nicht wunder, Schinkels Landschaftsmalerei dahin auslaufen zu sehen, woher sie, ihm wahrscheinlich unbewußt, ihren Ursprung genommen hatte, in die Theaterdekoration. Am Schluß dieser Periode bricht Schinkels Bühnenphantasie durch in den genialen Theaterdekorationen zur „Zauberflöte", zu E. T. A. Hoffmann's „Undine", zu den Opern von Gluck und Spontini, den Dramen von Schiller, Kleist und Kotzebue.

Seit der Beendigung seiner ersten künstlerischen „Kavalierstour" hatte Schinkel keine Gelegenheit mehr gehabt, sich weiter in der Welt umzusehen. Nur nach Stettin, von wo er sich 1809 in Susanne Berger die Braut holte, ist er des öfteren gekommen. An den landschaftlichen Studien, die er dort aus dem breiten malerischen Odertale, aus den kleinen pommerschen Städten mitbrachte, sowie aus den Motiven, die ihm gelegentlich die Umgebung Berlins bot, läßt sich erkennen, daß die Wunder des Südens ihn für den bescheidenen Reiz der Heimat nicht unempfänglich gemacht hatten. Und nun erlebte er 1810, in diesem „Merkjahr" für die Geschichte der

deutsch-romantischen Malkunst, wie sich mit dem ersten Erscheinen Caspar David Friedrichs auf der Berliner Kunstausstellung die Landschaftsmalerei in ihren Motiven und in ihrer Gesinnung national einkreiste. Aber weder die schwermütige Lyrik noch die nazarenische Herbheit Friedrichs ließen Schinkel von seiner auf das Heroische gerichteten Bahn abirren; für ihn war Friedrich nur der Exponent einer Zeitstimmung, der auch sein Gefühl unterworfen war. Italien, vor dem Friedrich etwas wie eine Angst empfand, dessen künstlerische Verlockungen er sich mit Entschiedenheit fern hielt, blieb Schinkels Sehnsucht. Aber man merkt doch, wie die Erinnerungen anfangen, ganz leise zu verklingen und wie neue Eindrücke zeitweise die alten Bilder überwachsen.

Zu diesen neuen und stärksten Eindrücken führte Schinkel eine Reise, die er 1811 an der Seite seiner jungen Frau in die südliche Alpenwelt nach Salzburg und Bad Gastein antrat. Er nahm den Weg, wie vor acht Jahren, zunächst über Dresden, wo er zwar Friedrich selbst, der sich auf einer Studienreise im Harz aufhielt, nicht antraf, wahrscheinlich aber Arbeiten von ihm sah und die Galerie mit ihrem Reichtum an Holländern (Ruisdael, Wouvermann, Everdingen, Berchem) „in jeder müßigen Stunde" aufsuchte. Dann ging es weiter über Prag und gleich ins Salzburgische, dessen Reize und Schönheiten Schinkel noch vor dem eigentlichen Klassiker dieser Landschaft, vor Ferdinand Olivier, empfunden hat. Der Aufenthalt dort und in Gastein bot reichste Anregung und Ausbeute. Schinkels Reiseskizzen sind größtenteils mit spitzestem Bleistift in manchmal kaum mehr wahrnehmbaren Umrissen ausgeführt. Auch dies erinnert an die alte Schule der Vedutenzeichner, an Kniep zum Beispiel, dessen „reinliche und charakteristische" Konture Goethe nicht genug zu rühmen wußte. Abends, auf dem Zimmer, wurden dann diese Umrisse, soweit die Zeit reichte, mit der Feder verstärkt. Nicht selten entstand aber auch gleich ein bis in die Einzelheiten durchgearbeitetes, kräftig gezeichnetes und farbig getuschtes Blatt großen Ausmaßes und mit reicher Staffage, das mit seiner abgerundeten

Komposition weit über die Vedute hinausgewachsen, gleichsam als landschaftliches Symbol sich darstellte.

Die Nachwirkungen dieser Reise in die Alpen lassen sich lange in Schinkels landschaftlicher Produktion spüren. Daß sie ihn nicht ausschließlich beherrschten, sondern sich friedlich vertrugen mit dem Stammgut italienischer und norddeutsch-heimischer Eindrücke, mit den Erinnerungen an die holländischen Patriarchen der Landschaftsmalerei, beweist die Reihe dekorativer Wandbilder, die Schinkel nicht lange darauf, 1813 und 1814, für den Saal des Hauses Brüderstraße 29 ausführte. Teils heroisch, teils idyllisch, stets aber zu einer von allen Zufälligkeiten gereinigten und geläuterten Anschauung gereift, sind auch sie Belege für die hohen Forderungen, die Schinkel, eine noch mehr ethisch als romantisch gerichtete Natur, an jedes Kunstwerk stellte: „Die Produktionen der schönen Kunst sind die feinsten Dokumente für die inneren Anschauungen eines fein und sittlich schön ausgebildeten Gemüts."

Nach der Familientradition hätte Jean Paul Humbert sich vorerst an Schinkel nur mit der Bitte gewandt, ihm einen geeigneten Maler für die Wände zu empfehlen. Als der Meister dann aber selbst kam, lockte ihn die schöne Aufgabe und er übernahm den Auftrag im ganzen Umfange, so nämlich, daß er auch für die Möblierung des Raumes Sorge trug. Die Wohnlichkeit des Saales sollte ja unter seiner gesellschaftlichen Bestimmung nicht leiden, und so wurde er denn mehr behaglich als festlich ausgestattet. Naturgemäß waren die Möbel alle niedrig, um nicht in die Gemälde hineinzuragen. An der großen Längswand stand, dem Fenster zunächst, der Damenschreibtisch, daran schloß sich, fast die ganze Länge der Wand bis zu dem vortretenden Mauerpfeiler beanspruchend, das „Sophaetablissement" mit einem runden Tisch und Stühlen davor. Jenseits des Wandträgers wurde der Flügel aufgestellt. Den schmalen Raum zwischen den beiden Vorderfenstern zierte ein Spiegel über einem Konsoltischchen mit Gummibäumen und anderen Blattpflanzen. Am zweiten Fenster stand auf einem Tritt der Nähtisch, die andere Längswand war

von der Flügeltür durchbrochen; die Ecke, die der an ihr etwas weiter vorspringende Wandträger bildete, füllte der weiße Porzellanofen. Auch der Wandabschnitt dahinter enthielt eine Tür, die zum Entree führte; in der Ecke nach dem Hoffenster zu, stand ein halbrundes Wandschränkchen, dessen verschlossene Süßigkeiten den Enkeln noch in köstlicher Erinnerung geblieben sind. Die Decke war schlicht weiß, nur von dem Kronleuchter geschmückt. Die Möbel, soweit sie gepolstert waren, hatten leuchtend kirschrote Bezüge in jener pompejanischen Schattierung, die Schinkels Lieblingsfarbe war und den Raum festlich durchklang.

Über dem gemalten Paneel zog sich die Reihe der sechs auf Leinwand gemalten Ölbilder. Wie sie vertäfelt oder in die Wand eingelassen waren, läßt sich nicht mehr bestimmt sagen. Jedes von ihnen trägt eine steingrau gemalte Umrahmung, die mit einem feinen gelben und roten Doppelstrich gegen die Bildfläche sich absetzt. Alle haben mit geringen Schwankungen die gleiche Höhe von 2,60 m während sie mit ihren sehr verschiedenen Breiten den Wandflächen sich anpassen. Namentlich an den größeren erkennt man leicht, daß sie auf zusammengenähte Leinwandbahnen von durchschnittlich 0,70 m Breite gemalt sind.

Die Anordnung der sechs Bilder „in Gemäßheit der Beleuchtung an den verschiedenen Stellen des Saales" (Kugler) läßt sich angesichts des Grundrisses noch mit ziemlicher Sicherheit feststellen. Für die beiden umfänglichsten, den „Morgen" (breit 5,42 m) und die „Nacht" (breit 3,54 m) bot nur die nördliche, undurchbrochene Längswand hinreichend Platz. Und zwar hing der „Morgen" auf dem ersten größeren Wandabschnitt vom Fenster bis zum Wandpfeiler, während die „Nacht" den kürzeren einnahm. Dem „Morgen" gegenüber war der „Mittag" (breit 1,85 m) angebracht, diesseits der Tür an der Wand, wo der Ofen stand, wahrscheinlich der „Nachmittag" (breit 1 m). Im zweiten Abschnitt dieser Südwand, neben der Tür zum Entree, muß der „Abend" (breit 1,18 m) sich befunden haben; für die „Abenddämmerung" (breit 0,73 m)

Schinkel. Der Morgen.
Ölgemälde. Berlin, Nationalgalerie.

bleibt dann nur noch die Pfeilerwand zwischen dem Hoffenster und der Tür zu den Räumen des linken Seitenflügels übrig. In dieser sinngemäßen Reihenfolge, die mit dem „Morgen" beginnt und mit der „Nacht" schließt, führen die beiden ersten Biographen Schinkels, Kugler und Waagen, die Bilder an, die sie an Ort und Stelle noch gesehen haben.

Waagen, der mit Schinkel seit dem Jahre 1823 innig befreundet war, berichtet auch über die Teilnahme von Gehilfen, wenigstens bei dem größten Bilde, dem „Morgen". Einer von ihnen ist Karl Gropius, der als Theater- und Dekorationsmaler die Traditionen seines Meisters lange fortgeführt hat, der zweite ist der früh verstorbene Karl Ferdinand Zimmermann, dessen Andenken weniger durch seine Landschaften als durch die gut beobachteten Studien fremden Kriegsvolkes gesichert ist.

Der „Morgen" entspricht am meisten der traditionellen, aber einseitigen Vorstellung, die sich über den Landschafter Schinkel allmählich festgesetzt hat. Das Motiv erinnert im Charakter an die oberitalienischen Seen, am meisten an den Comer See, doch bleibt alles bei einem Ungefähr des Eindrucks; Schinkel selbst hat erst auf seiner zweiten Reise nach Italien 1824 diese Gegenden, namentlich den Lago maggiore, kennen gelernt. Man blickt auf einen See, dessen gebirgiges Ufer links bis zu fernen Schneegipfeln sich auftürmt. Unmittelbar am Rande des Sees liegt eine Stadt malerisch über die Vorberge hingelagert; der Gedanke an Neapel erwacht vor dem in den See hinausgeschobenen Kastell im Mittelgrunde. Weiter vorn steigt aus den dunklen mächtigen Baumkronen eines Parkes über Terrassen eine Kuppelkirche mit seitlichen Kolonnaden empor, in der Motive von St. Peter in Rom phantasievoll verwendet sind. Das alles schwimmt wie aufgelöst in zarter rosiger Morgendämmerung. Dunkel und mit schattenrißartiger Schärfe schiebt sich das andere flachere Ufer in den Vordergrund. Links führt der Weg zu einem im Profil aus dem Bergwald tretenden antiken

Tempel. Eine mächtige Ulme dient als Repoussoir für die Ferne. Vorn wölbt sich niedriger Baumschlag, aus dem nur hin und wieder ein junger Stamm mit gertenhafter Schlankheit herausspringt. Diese Anordnung der Bildteile mit ihren gegenseitig wirkenden Kräften, die Verteilung von Hell und Dunkel, das Aufgehen realistischer Einzelheiten in einer phantasievollen Gesamtwirkung ist ganz nach dem Rezept der alten Claudeschen Schule vorgenommen. So wirkt das Bild wie ein landschaftliches Märchen, in dem man weder die Mischung der Architekturstile noch die romantische Ritterstaffage störend empfindet. Die malerische Ausführung bleibt etwas flau und unbestimmt, vielleicht durch die Mitwirkung der genannten Gehilfen.

Der „Mittag" versetzt uns in die nordische Tiefebene. Hohe Buchen umstehen in Schattenkühle eine Waldlichtung, durch die ein Bach mit zackigen Ufern schleicht. Strohgedeckte Bauernhäuser, das eine mit einer halbrunden Pergola vor dem Eingang, schieben sich von links in den Mittelgrund hinein, eine Viehherde treibt, aus dem Schatten hervortretend, dem kühlenden Bach zu. Die heiße Luft verdampft zu flockigem Gewölk am blassen Himmel. Die landschaftliche Gestaltung zeigt, dem Motiv entsprechend, hier die holländische Formel.

Selbständiger und eigenartiger wirkt der heroisch gestimmte „Nachmittag". Über die am Waldesrand erhöht sich hinziehende Fahrstraße neigt sich rechts eine hohe Wettertanne; links geht der Blick zur Ebene hinab, wo aus dem umbuschten Dorf eine gotische Kirche aufragt. Gewitterwind fegt daher, wühlt in den Haaren der Tanne, und mühsam kämpft gegen ihn der Einspänner mit den beiden Reisenden auf der Fahrstraße. Mehr Unheil als Frieden verkündend, steht der Regenbogen auf der bleischweren Wetterwand, gespenstisch grell zuckt das Licht am Kirchturm und auf dem Buschwerk. Es ist Stille und Sturm in eins. Hier lebt etwas auf von der Landschaftsromantik Caspar David Friedrichs und weist den Weg hinüber zu Karl Friedrich Lessing und den Düsseldorfern.

Schinkel. Der Nachmittag.
Ölgemälde. Berlin, Nationalgalerie.

In goldner Glorie brennt der „Abend" hinter dem Blätterdickicht des Hochwalds, das mit seinem dunklen Astgewühl zwei Drittel der Bildfläche füllt. Auf durchnäßtem Pfad streben zwei Wanderer in die leuchtende Ferne, und ihnen voran bewegt sich ein bespannter zweirädriger Heukarren. Malerisch erreicht Schinkel in diesem Bild vielleicht den Höhepunkt. Die Farbe ist mit breitem Pinsel und mit sicherem Gefühl bewältigt, die Laubmassen, durch die sich die dunklen Stämme hindurchwinden, sind mit fast impressionistischer Freiheit behandelt. Auch in den Dunkelheiten versinkt die Farbe nie ins tonlose Schwarz.

Kühl und abgehellt steht die Luft auf der „Abenddämmerung". Rechts tritt die Kulisse eines steirischen Bauerngehöftes mit Altane und Schindeldach hervor — eine greifbare Erinnerung an die Reise ins Salzkammergut. Auf dem Feldweg, der zum Hause führt, und auf dem Vorplatz, über den sich das Holzgitter einer Pergola dacht, ist lustiges Volk zu Tanz und Musik beisammen. Nicht nur das langgestreckte Hochformat, sondern auch die eigenwillig und kühn in dem schmalen Raum entwickelte Komposition läßt von fern an japanische Rollbilder denken. Leider ist gerade dieses Bild farbig tiefer als irgendeines der Reihe versunken.

Das letzte, die „Nacht", bezeugt am meisten die Bühnengerechtigkeit der Schinkelschen Landschaftsphantasie. Über dem weiten Spiegel eines Bergsees, dessen Ufer an die Weinberge des Rheins erinnern, steht im dunklen Silberblau des Himmels der volle Mond. Auf der Spitze einer weit vorgeschobenen Landzunge erhebt sich schwarz und gespensterhaft, von Tannen durchwachsen, eine zerfallene Kirche, in deren hohen gotischen Bogen noch hie und da das zarte Spinngewebe des Maßwerks hängt. Ein Kahn mit junger Mannschaft treibt dicht vor dem glitzernden Brückensteg des Mondspiegels auf dem Wasser dem tief verschatteten Ufer zu. Es ist die Lieblingsstimmung der Romantik, in die uns Schinkel hier einfängt, die Nacht mit ihrer Stille, ihrem Glanz und ihren Geheimnissen, die uns von Tieck, von Novalis und Eichendorff her vertraut ist:

Die Berg' im Mondesschimmer
Wie in Gedanken stehn,
Und durch verworrene Trümmer
Die Quellen klagend gehn.

Aber dieser Stimmungszauber darf uns nicht über die malerische Härte hinwegtäuschen, und daß der Zeichner Schinkel mit seiner linearen Anschauung dem Maler die Hand geführt hat. Von hier aus ist es noch ein weiter Weg bis zu der ganz in Duft und Lichtweben gelösten Tonigkeit Menzelscher Mondnächte. Bei Schinkel ruht die Stimmung mehr in einem dichterisch-musikalischen Gefühl, wie denn überhaupt das Musikalische eins der Grundelemente seiner Begabung gewesen ist und überall in reicher Modulation sich offenbart.

Geht man von der Betrachtung der einzelnen Gemälde auf den Zusammenhang des ganzen Zyklus zurück, so bemerkt man, wie die Folge so verschiedener landschaftlicher Darstellungen und Motive leicht und frei an der Kette des einheitlichen Gedankens von dem Ablauf der Tageszeiten aufgereiht ist. Um eine Goethesche Lieblingsmetapher anzuwenden, so verhalten sich das Landschaftliche und das Atmosphärische wie Zettel und Einschlag. Heiter und unbewölkt offenbart sich der Morgen, über dem Mittag ballt sich schon leichtes Gewölk, das sich am Nachmittag zu schwerem Gewitter verdichtet; im Brand des Abends schmilzt sich die Luft wieder rein, steht blaß und kühl über der dämmernden Welt, bis dann der Mond die letzten zarten Dunstschleier aus der gereinigten Atmosphäre verscheucht. Vor diesem Schauspiel kosmischen Waltens denkt man unwillkürlich an die von Keller beschriebene Malkapelle seines Landvogts von Greifensee: „so mannigfaltig die Schildereien waren, die sich dem Auge darboten, so leuchtete doch aus allen derselbe kühne und zugleich still harmonische Geist. Der unablässige Wandel, das Aufglimmen und Verlöschen, Widerhallen und Verklingen der innerlich ruhigen Natur schienen nur die wechselnden Akkorde desselben Tonstückes zu sein".

Schinkel. Die Nacht. Ölgemälde. Berlin, Nationalgalerie.

Nachdem Jean Paul Humbert am 12. April 1831 gestorben war, zog sein Sohn Eduard, der das Geschäft fortführte, aus der zweiten Etage hinunter in den ersten Stock. Im „Saale" blieb alles, wie es gewesen, nur mußten sich mit der Herrichtung von Decke und Fußboden auch die Schinkelschen Gemälde eine Auffrischung gefallen lassen. Sie wurde 1856 von dem Maler Siewert wiederholt. Nachteilige Spuren dieser Restaurationen sind nicht zu entdecken; wenn die Bilder zum Teil versunken in der Farbe und trübe sind, so lag das an Schinkels mangelhaft beherrschter Maltechnik.

Wie ehedem zu Deckers Zeiten wurde nun abermals in den alten Räumen die Musik heimisch. Eduard Humberts Frau, Julie, war eine Schwester des Sängers und Komponisten Theodor Curschmann, dessen Lieder in der Hausmusik bis in die 1880er Jahre einen festen Platz einnahmen. Und sangeskundig wie der Komponist war seine schöne Gattin Rosa Eleonore Behrend, für deren hellen Sopran er viele seiner Lieder geschrieben hatte. Auch nachdem beide kurz hintereinander gestorben waren, er 1841, sie das Jahr darauf, tönten ihre Lieder noch lange fort, da wo sie so oft und manche gewiß zum ersten Male gesungen worden waren.

Am Äußeren des Hauses veränderte sich wenig. Ob der 1834 geplante Ladenausbau mit dem eleganten „Schauspinde", dessen Glaswände ein echt Schinkelscher Palmettenfries abschloß, zur Ausführung kam, geht aus den Akten nicht hervor. Man lebte, wenn nicht auf großem Fuße, doch in gesättigtem Wohlstand und vertauschte im Sommer die Stadtwohnung mit dem Landhaus in Charlottenburg, Kirchstraße 4, an das ein schöner großer Garten stieß. 1854 löste Eduard Humbert die alte Firma auf und trat die Bestände an seinen Neffen Louis Gärtner ab, der schon seit 1816 an Stelle Labrys Sozius geworden war. Seither widmete er sich nur seinen zahlreichen Ehrenämtern. Zehn Jahre später begann der Tod mit seinem allmählichen Kehraus. Zuerst starb die alte Stiefmutter, Jean Pauls zweite Frau, ihr folgte wenige Monate darauf, am 11. Januar 1865, Eduard Humbert und fast auf den Tag drei Jahre später seine Frau Julie.

Noch in demselben Jahre 1868 ging das Haus an den Fabrikanten Ernst Benjamin Koch käuflich über, der darin die bekannte Metall- und Glasbuchstabenfabrik Koch und Bein errichtete. Bald bedeckten Firmenschilder, Medaillen und Hoflieferantenwappen die alte Hausfassade, und rechts und links am Eingang bezogen die nackten Männer des preußischen Wappens in Zinkguß freiplastisch, über anderthalb Meter hoch, auf Sandsteinpostamenten die Torwacht, natürlich mit Genehmigung der hohen Behörde, „da", wie es in den Akten heißt, „weder in verkehrs- noch in straßenbaupolizeilicher Beziehung Bedenken obwalten, und die Anlage, an deren geschmackvoller Ausführung nicht zu zweifeln ist, der Brüderstraße nur zur Zierde gereichen könnte". Mehrfach drohte ein völliger Umbau, der aber immer wieder vertagt wurde, bis die Firma sich 1888 entschloß, nach der Ritterstraße 49 überzusiedeln und das Gebäude dem weltbekannten Geschäftshause Rudolph Hertzog zu überlassen. Unter dem neuen Besitzer wurde hauptsächlich das alte Dach mit dem Fledermausfenster abgerissen, der Sims erhöht und die Fassade jener nüchternen Vereinfachung unterzogen, in der wir sie heute erblicken. Im Innern ist der „Saal" immer noch zu erkennen, wenn er auch durch ausgebrochene Wände und andere Veränderungen mit den anstoßenden Räumen in eine große Flucht zusammengezogen wurde.

Die Schinkelschen Gemälde hatte Julie Humbert im Einvernehmen mit ihrem ihr vorausgegangenen Ehemann König Wilhelm I. testamentarisch vermacht. Sie kamen in die 1876 eröffnete Nationalgalerie und wurden dort zum Teil „wechselnder Aufstellung" vorbehalten. Direktor Jordan bewies ein gutes Auge, indem er nur zwei, den „Nachmittag" und den „Abend", malerisch fraglos die besten, in die Schausammlung aufnahm. Die anderen wurden teils deponiert, teils außer dem Hause gegeben. Lange Zeit hingen „Morgen", „Mittag" und „Nacht" in dem Raczynskischen Palais am Königsplatz im Anschluß an die dort aufgestellte Privatsammlung des Grafen, bis 1884 das einst von Friedrich Wilhelm IV. dem

Die Brüderstraße in Berlin. Naturaufnahme.

kunstsinnigen Mäzen geschenkte Palais dem Neubau des Reichstagsgebäudes weichen mußte.

Die weiteren Schicksale dieser Wandgemälde sind bezeichnend für die Schwankungen, denen zu Beginn unseres Jahrhunderts die Kunst Schinkels unterworfen war. Die ganze Reihe wanderte 1902 nach Breslau in die Dienstwohnung des Oberpräsidenten und wurde erst nach fast zehnjährigem Exil wieder zurückgeholt, gewiß infolge der Schinkel-Renaissance, die, von Messel und der modernen Architektenschule ausgehend, durch die Jahrhundert-Ausstellung sich auch auf den Maler Schinkel erstreckte.

Zum drittenmal hat die Brüderstraße ihr Aussehen gewandelt und ist jetzt ganz und gar Geschäftsstraße. Doch aber mit dem besonderen Charakter einer Geschäftsstraße der alten Innenstadt. Auf den Firmenschildern liest man Namen Altberliner Klanges, die Auslagen locken nicht mit marktschreierischer Pracht. Diese Geschäfte haben ihr Stammpublikum und spekulieren nicht auf die Zufallskundschaft der Passanten. Der Verkehr in dieser Straße ist gering zu jeder Tageszeit, und doch ist sie keineswegs erstorben. Sie führt ein geschäftig reges Innenleben. Gedenktafeln mahnen an manchen berühmten Bewohner, aber auch mit diesen Erinnerungen prunkt die bescheiden gewordene Straße nicht.

Die ganze Front der einen Seite von der Scharrenstraße bis zur Neumannsgasse nehmen, schaufensterlos, die Rückseiten des Hertzogschen Warenhauses in Anspruch, übrigens auch eine alte Gründung aus dem Jahre 1839. Anhebend mit einem modischen Palast, hat es sich die alten Bürgerbauten bis an die Ecke, wo Schlüter gewohnt haben soll, einverleibt.

So ist der moderne Großbetrieb Herr geworden über die kleineren Geschäftsunternehmen der Vergangenheit und überflutet mit seinem Leben und Gebraus die Erinnerungen, an denen diese Straße vor vielen von je reich gewesen ist.

Das Palais Redern

Die Baugeschichte des Redernschen Palais, wie es bis 1906 unter den Linden an der Ecke des Pariser Platzes stand, ist verknüpft mit der Ausbildung jener Prachtstraße, die im Lauf der Jahrhunderte aus einer Vorstadtpromenade die architektonisch stolze Kulisse reich bewegten vaterländischen Erlebens geworden ist.

Die erste Anlage der „Linden" aus dem Jahre 1647 reichte nicht weiter als in die Gegend der heutigen Schadowstraße. Ihr Bild, das sich lange Jahrzehnte hindurch ziemlich unverändert erhalten hat, finden wir in Stridbecks Skizzenbuch: zwei schmalere Seitenwege, mit vielfach ganz unscheinbaren Häusern besetzt, begleiten eine breitere, von einem einfachen Holzgeländer eingezäunte Mittelallee, in deren Perspektive eine hölzerne Zugbrücke sichtbar wird. Sie führte über den alten Grenzgraben, der die Dorotheenstadt von dem Tiergarten trennte. Eine Erweiterung über die Gegend der Schadowstraße hinaus erfolgte erst unter Friedrich Wilhelm I.; der Grenzgraben wurde zugeschüttet, die hölzerne Zugbrücke abgerissen und der bis dahin vorstoßende Baumbestand des Tiergartens abgeholzt. Die Baumallee wurde weitergeführt bis auf einen großen viereckigen Platz, der nach seiner Form den Namen „das Quarré" erhielt und erst 1814 in Pariser Platz umgetauft wurde.

In der ihm eigenen nachdrücklichen Weise sorgte Friedrich Wilhelm I. dafür, daß der neue Platz sich bald mit ansehnlichen Gebäuden schmückte, zu denen er selbst Grund und Boden, auch wohl das Baumaterial an hohe Staatsbeamte und Militärpersonen schenkte. So erhielt Graf Friedrich Ludwig von Wartensleben „auf der erweiterten Dorotheenstadt im Quarré am Brandenburger Thor belegen" zwei Baustellen (das heutige Blüchersche Palais), und an der Ecke des Vierecks rechter Hand nach der Stadt zu

siedelte sich Graf Kamecke an. Die neu gezogene Stadtmauer, die die erweiterten Teile der Dorotheen- und Friedrichstadt einfriedete, wurde 1734 am Viereck mit dem Brandenburger Tor durchbrochen in jener einfachen Gestaltung von zwei wappengekrönten Pfeilern mit frei vorgelagertem Wach- und Torschreiberhaus, wie es die bekannte Chodowieckische Radierung darstellt. Nichts erinnerte mehr an die alte Zeit, wo hier, von den Bäumen des Tiergartens umschattet, ein Vogelhaus gestanden und ein Seildreher seine Jagdnetze gemacht hatte.

Das Kameckesche Haus — auf den alten Stadtplänen und bei Nicolai als das Kamkische bezeichnet — an der südwestlichen Ecke des Vierecks gelegen, zeigte die charakteristischen Formen, mit denen das Barock sich in Berlin verabschiedet hat. Nicolai nennt als Baumeister Johann Friedrich Grael, der durch die Schule Böhmes und Dieterichs' noch mit der Tradition Schlüters verbunden war. Zweigeschossig, mit stattlicher Fensterreihe wirkte es unter dem lastenden, gebrochenen Dach in seiner breiten Lagerung mehr wie ein behäbiges Patrizierhaus als wie ein Adelspalast. Nur das Mittelrisalit mit dem stufenüberhöhten, von Doppelsäulen flankierten Portal, über dem sich ein schmaler Balkon mit geschmiedetem Gitter erhob, gab dem schweren und massigen Gebäude einen Anflug von Feierlichkeit. Mit dem Nachbarhause, dem Kammerherrn v. Berg gehörig, war es durch eine Art von Pavillon mit niedrigerem Dach verbunden; die nach dem Quarré einspringende Seitenfassade war ganz schlicht und schmucklos gehalten. So sieht man es noch auf dem langen lithographierten Bilderstreifen, den 1820 ein unbekannter Künstler von den beiden Häuserzeilen der Straße zwischen Brandenburger Tor und Schloß panoramaartig aufgenommen hat.

1798 ging das Haus aus Kameckeschem Besitz in andere Hände über. Käufer war Graf Wilhelm Jakob Moritz v. Redern, Kammerherr und Hofmarschall des Rheinsberger Prinzen Heinrich, zu dessen nächster Umgebung er in den letzten Lebensjahren des genialischen Sonderlings gehört hatte. Wenn über ihn in dieser Stellung nichts bekannt geworden ist, so

spricht das nur für die Makellosigkeit seines Charakters und seiner Sitten an einem Hofe, an dem Fronde, Medisance und Liebesabenteuer das tägliche Lebensbrot waren. Der Prinz, ganz in den Händen seines Adjutanten Grafen de La Roche Aymon und dessen bezaubernder Frau, sah offenbar in dem Hofmarschall mehr den Repräsentanten des Hauses als den nahen persönlichen Freund. In seinem Testamente, wo er ihn Graf Roeder nennt, beauftragte er ihn, dem Könige von seinem Tode Meldung zu machen und ihm den Schwarzen Adlerorden wieder auszuhändigen; die Sorge, die bis ins kleinste getroffenen Bestimmungen seiner Beisetzung auszuführen, übertrug er dagegen dem Grafen de La Roche Aymon.

Wenige Monate nach dem Tode des Prinzen kam am 9. Dezember 1802 der erste Sohn des Grafen Redern, Graf Wilhelm, zur Welt. Er ist es, der dem alten Hause nicht nur ein neues Aussehen, sondern auch den Glanz reichen künstlerischen Innenlebens gegeben hat.

Jung, elegant, durch den Tod des Vaters früh selbständig, schien Graf Redern für den Hofdienst wie geschaffen, und es dauerte auch nicht lange, bis er in diese Sphäre kam. Schon mit 23 Jahren finden wir ihn als Kammerherrn im Hofstaat der Kronprinzessin Elisabeth. Was ihn empfahl, waren seine künstlerischen Neigungen, sein Geschmack, der Altertümer, Bilder und Bücher mit der Freude des Sammlers umfaßte, und seine ausgesprochene musikalische Begabung. Mit Meyerbeer und Mendelssohn war er von Jugend auf eng befreundet; eine Ouvertüre aus dem Jahre 1820 legt schon ein frühes Zeugnis eigener musikalischer Produktionslust ab. So war er, Edelmann und Schöngeist in einer am preußischen Hof von je seltenen Bindung, recht nach dem Herzen des kunstliebenden Kronprinzen Friedrich Wilhelm, dessen Instinkt ihn auch hier wieder ganz richtig beriet. Im künstlerischen Leben Berlins hat Graf Redern namentlich während der dreißiger und vierziger Jahre des vorigen Jahrhunderts eine der Hauptrollen gespielt, bis er dann für die Öffentlichkeit mehr

und mehr in den serailmäßig abgeschlossenen Kreis der Hofgesellschaft zurücktrat.

Heines Briefe aus Berlin und was Zelter in unbeirrter Munterkeit und Frische an Goethe schrieb, sind noch immer unsere vornehmsten Quellen für die Erkenntnis dessen, was damals die Berliner interessierte. Hier hatte die Romantik ihren nördlichsten Vorposten. Man schwelgte in E. T. A. Hoffmanns Spuk- und Wundergeschichten, in Jean Pauls von allen Zaubern des Gemüts durchspielter Phantasiewelt, aber das höchste Entzücken fand man doch bei Walter Scott. „Von der Gräfin bis zum Nähmädchen, vom Grafen bis zum Laufjungen liest alles die Romane des großen Schotten, besonders unsere gefühlvollen Damen. Diese legen sich nieder mit ‚Waverley‘, stehen auf mit ‚Robin dem Roten‘ und haben den ganzen Tag den ‚Zwerg‘ in den Fingern.“ Da die fremde Sprache den meisten ungeläufig war, so jagten sich die Übersetzungen. Vom „Piraten“ erschienen in schnellster Folge vier, „Kenilworth“ fand von der trefflichen Übersetzerin Byrons, Frau von Hohenhausen, eine rühmenswerte Verdeutschung. Bei einem Maskenfeste, wo die meisten Helden der Scottschen Romane in ihrer charakteristischen Äußerlichkeit erschienen, huldigte man dem zufällig anwesenden Sohn des Dichters, einem jungen englischen Husarenoffizier, der sich als schottischer Hochländer, nacktbeinig, ohne Hosen, mit dem Schurz bis zur Mitte der Lenden sehen ließ. „Wo sind“, fragt Heine, „die Söhne Schillers? Wo sind die Söhne unserer großen Dichter, die, wenn auch nicht ohne Hosen, doch vielleicht ohne Hemd herumgehn?“

Mehr aber noch als die Literatur hatte damals in Berlin die Musik ihr Hauptquartier. Am Königlichen Hofe wie beim Adel und in den bürgerlichen Häusern fand sie sorgsame, von dilettantischem Dünkel freie Pflege. Fürst Radziwill, selbst Mitglied der Liedertafel, lud die Zeltersche Sängerschar gelegentlich in sein Palais nach der Wilhelmstraße, wo sie vor dem Könige sang, der mit „sichtbarem Wohlgefallen und wider alle Gewohnheit

von 9 Uhr an bis nach Mitternacht an Tafel Stich hielt". „Das Musikwesen", schreibt Zelter ein andermal an Goethe, „drängt sich hier wie die Krebse im Kessel; alles schilt und lästert darüber und keiner kann genug kriegen, sie laufen immer wieder hin und kommen zurück wie sie waren." Der fröhlich alternde Zelter wußte, welchen Spaß er Goethe mit seinem Poltertone machte, und zu ernst darf man ihn deshalb nicht nehmen. Anerkennender lautet das Zeugnis, das der „Neueste Wegweiser durch Berlin, Potsdam und Charlottenburg" vom Jahre 1828 den Berliner Musikenthusiasten ausstellt: „Unsere Dilettanten sind durch den Ernst, mit welchem hier die Musik betrieben wird, gezwungen, es ebenfalls in allem Ernste zu nehmen, und so hört man hier in Gesellschaft Opern und Oratorien, deren Ausführung der großen Oper zu schwierig sein würde. Bei solchen musikalischen Festen findet man gewöhnlich die ersten Sänger von dem Königlichen und Königstädtischen Theater, welche hier in die gute Gesellschaft aufgenommen sind."

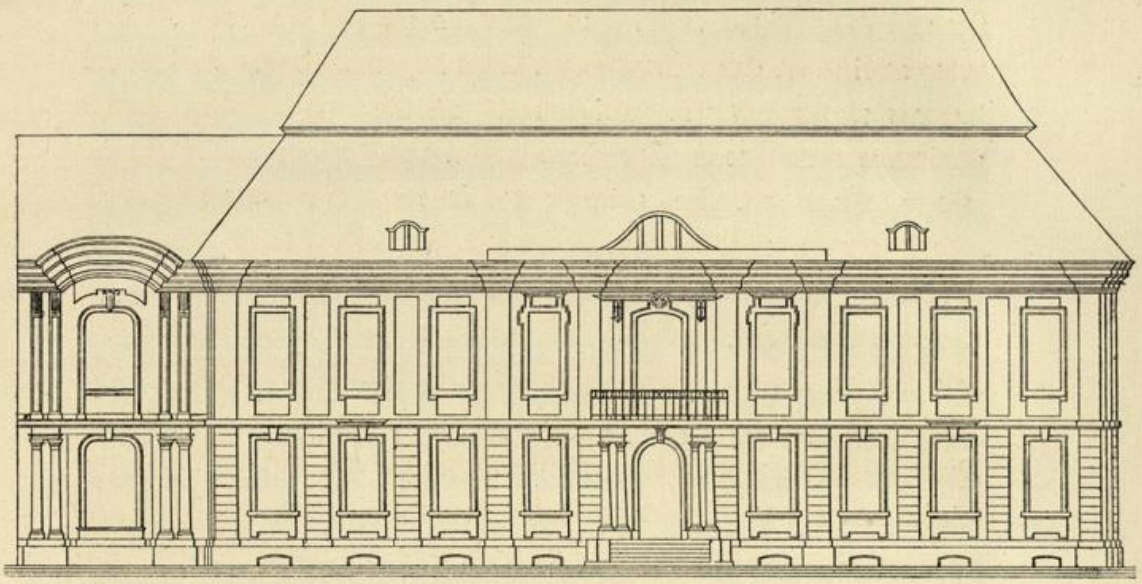
Das glänzendste Beispiel einer solchen gesellschaftlichen Aufnahme und Verwöhnung, die schon an Vergötterung grenzte, bietet Henriette Sontag. Der geschäftskluge, im übrigen aber ganz ungebildete Cerf hatte sie für sein Theater auf der Königsstadt verpflichtet, und allabendlich drängten sich die Kutschen vor dem Portal auf dem Alexanderplatz. Dabei war das Rollenfach der Sontag auf die Naive und die Liebhaberin beschränkt, und die Catalani hatte wohl recht, wenn sie sagte: „elle est la première dans son genre, mais son genre n'est pas le premier". Ihr ungemeiner Erfolg lag in ihrer Persönlichkeit; sie traf genau das, was man damals wollte, als Künstlerin wie als Mensch. „Überall", klagt Rahel ihrem Freunde Gans, „ist das Große und Erhabene geschwunden, das Mäßige, Anmutige, ist an die Stelle getreten; unsere Gesellschaftswelt mag nicht erschüttert, nicht fortgerissen werden, sie will geschmeichelt, geliebkost sein, die Talente sollen uns und unsere vielseitige, aber schwache Bildung ausdrücken, nicht bloß künstlerische Meisterschaft, sondern ein Gemisch von allem, — ein artiges Betragen,

gefällige Eleganz, sittsame Zurückhaltung bei gehöriger Lebhaftigkeit, eine selbstbewußte Bescheidenheit, — kurz die leibhaftige Mlle. Sontag." Hof, Diplomatie und, was vielleicht am meisten besagen will, auch die Damenwelt huldigten ihr neidlos. In diesen höchsten Kreisen muß auch Graf Redern sie kennengelernt haben. Sie für die Königliche Bühne dauernd zu gewinnen, gelang ihm indessen nicht, er erreichte nur, daß sie als Gast auftrat.

Diese Berliner, denen man so gern die Phantasie abspricht, gaben sich willig der Illusion der Bühne hin und waren überhaupt theaterwütig, wie man sie sich nur wünschen konnte. Sie bereiteten ebenso Weber mit Preziosa und dem Freischütz seine ersten großen Erfolge, wie sie ihren Generalmusikdirektor Spontini beklatschten, dessen Olympia mit ihrem Pauken- und Trompetengeschmetter ihnen in die Ohren dröhnte und mit der Pracht der Dekorationen, dem Luxus der Kostüme, dem Aufwand der großen Umzüge einen nie gesehenen Augenschmaus bereitete. Hinter den Kulissen aber spielte sich ein zäher Kampf zwischen dem allmächtigen Generalmusikdirektor und seinem Vorgesetzten, dem Generalintendanten Grafen Brühl ab, der damit endete, daß Brühl, der Übergriffe und Eigenmächtigkeiten des herrschsüchtigen Italieners müde, anfangs Dezember 1828 das Feld räumte. Er tauschte seinen Posten mit dem weniger von Personaleinflüssen bedrohten eines Generalintendanten der Königlichen Museen, mietete sich in dem schönen Friderizianischen Bau „am Kupfergraben 7" ein und überließ seinem Nachfolger den Kampf mit Spontini.

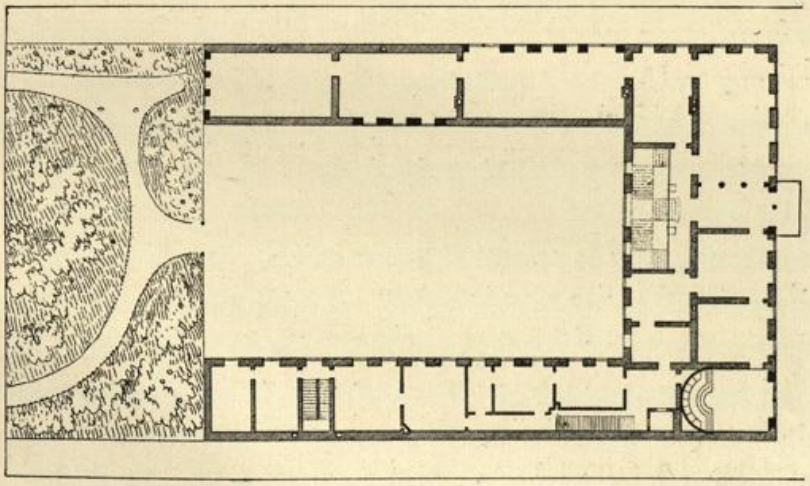
Dieser Nachfolger wurde Graf Wilhelm Redern.

Die neue Stellung im Verein mit den repräsentativen Neigungen des Grafen ließen ihn den Plan zu einem Umbau des alten Graelschen Palastes fassen, der letzten Endes einem Neubau gleichkam. Mit feinem künstlerischen Gefühl wählte Graf Redern den richtigen Mann. Eben erst hatte Schinkel mit der Umgestaltung und dem Innenausbau des alten Johanniterpalastes auf dem Wilhelmsplatz sich an einer ähnlichen Aufgabe bewährt. Was er



VORMALIGE FORM DES GEBÄUDES.

Das Palais Redern vor dem Umbau von Schinkel.



Schinkel. Grundriß des Palais Redern.

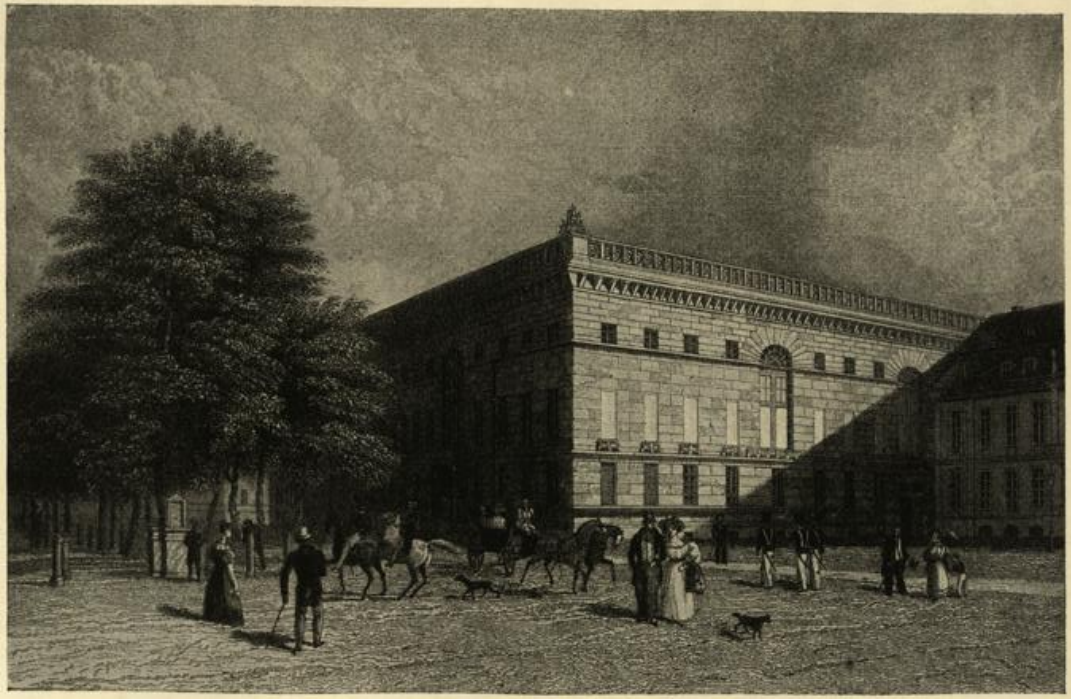
dort 1827/28 für den Prinzen Carl in geistreicher Benutzung des Vorhandenen aus dem alten de Bodtschen Gebäude geschaffen hatte, sollte er jetzt für den Grafen Redern in ähnlicher Weise wiederholen. Auch hier galt es, wie Schinkel mit zeitcharakteristischer Geringschätzung des alten Barockstiles urteilt, „aus einer dürftigen und verhältnislosen Architektur, ohne wesentliche Veränderung der Mauern, ein Gebäude von Charakter zu erschaffen".

Der Pariser Platz ist ganz auf den Blickpunkt des Brandenburger Tores gerichtet. Diesen majestätischen Abschluß in voller Wirkung zu belassen, mußte die erste Sorge des Baumeisters sein. Und mit feinem baukünstlerischen Instinkt traf Schinkel gleich das einzig Richtige. Die hallenartig ins Grüne sich öffnenden Torfahrten verlangten als Gegensatz festgeschlossene Wandungen, die den Platz als Raumgebilde fühlbar machten. Die im rechten Winkel umbrechende Mauermasse des Palais durfte durch Ausgestaltung der scharfen Ecke nicht zerstückt erscheinen und die klare geometrische Form des Platzes an dieser Stelle nicht trüben. Die Säulenreihen des Torbaus konnten sich in ihrer beherrschenden Macht und Würde nur behaupten, wenn sie nicht durch ein ähnliches System in ihrer Nähe abgeschwächt wurden. Ein malerischer Gegensatz verschiedener Stilarten, wie ihn Schinkel bereits mit seinem antikisierenden Schauspielhause zwischen den barocken Turmbauten auf dem Gendarmenmarkt gewagt und glücklich durchgeführt hatte, wurde auch beim Redernschen Palais das Mittel zu einer überraschenden und doch wie selbstverständlich wirkenden Lösung. Die an die Mediceerzeit erinnernde Mäzenatennatur des Bauherrn, seine Sammlungen von Bildern, Statuen und Büchern bot dem geschichtlich gebildeten Geist des Baumeisters den Anknüpfungspunkt an die klassischen Muster des durch Kunstgenuß und Kunstpflege veredelten Aristokratenheimes.

Von seinen beiden italienischen Reisen her hatte Schinkel Florenz und seine Palastbauten in unverlöschter Erinnerung. Als er 1803/4 zum ersten Male in der Arnostadt sich umsah, blieb es allerdings nur bei einer allgemeinen

Umschau. „Ich führe nur an," schrieb er nach Rom an seinen Freund, den Architekten Moser, „daß ich bei der Betrachtung so vieler vortrefflichen Denkmäler der Architektur, aller Paläste und Hallen meine Zeit in Florenz sehr befriedigt verlebt habe." Beim Wiedersehen aber, als er 1824 mit einer ganz anderen Reife des Auges und des Verstehens Florenz durchmusterte, widmete er dem Altflorentiner Palastbau ein aufmerksames und eingehendes Studium. Nirgends als dort ist das Phänomen von seinem Aufstreben aus dem düsteren festungsartigen Geschlechterhaus bis zu dem ernsten Prachtbau einer gesicherten Familienmacht in allen Zwischengliedern zu beobachten. Einen der mächtigsten Eindrücke verdankte Schinkel dem Palazzo Pitti. Aber der Trotz dieser wie für die Ewigkeit geschichteten Rustika entsprach doch nicht seinem mehr sentimentalisch gerichteten Empfinden. Er fühlte, daß hier zu mildern sei, und so notierte er in sein Reisetagebuch (29. Oktober 1824): „Beim Anblick der festungsartigen Architektur des Palastes kommt mir der Gedanke, daß eine eigentümliche zierlichere Architektur mit dem rustiken Gewölbebau in Verbindung zu bringen sein möchte, wenn man in den gewölbten Fenster- und Türräumen gerade, zierlich gegliederte Fenster- und Türkonstruktionen mit horizontaler Bedeckung einfugte und die übrig bleibende halbrunde Gewölbescheibe mit Skulptur ausfüllte."

Daran erinnerte er sich jetzt, als es galt, die Fassade für den Grafen Redern zu entwerfen. Der Hauptschmuck der Florentiner Paläste, die herrliche Rustika, blieb ihm unerreichbar. Er fügte sich nur den Bedingungen eines an festem Gestein armen Landes, den Verhältnissen eines auf Sparsamkeit von je bedachten Adels, wenn er das echte Material, statt es mit großen Kosten etwa aus den sächsischen Gebirgen herbeizuschaffen, durch Putz und tunlichst geschickte dunkle Tünchung ersetzte. Damit aber war ihm auch schon die großartige Wirkung der grobbehauenen Rustika mit ihrem scharfkantigen Fugenschnitt versagt. Er mußte den glatten Steinschnitt zum Vorbild nehmen, wie ihn L. B. Alberti am Palazzo Rucellai gleichmäßig



Schinkel. Das Palais Redern.
Nach einem Stahlstich von Finden.

durch alle Stockwerke durchgeführt hatte. Die schwächere Profilierung der Fassade bedingte auch ein steileres und zurücktretendes Gesims an Stelle des charakteristischen weit vorragenden Schattendaches der Florentiner Renaissancepaläste. Aber auch diese reichere Form der Dachbekrönung hatte sich erst aus dem Festungssimse des Trecentopalastes entwickelt, und hierauf griff Schinkel zurück, zeichnete die stützenden Konsolen in eckiger Schlichtheit und ersetzte die Zinnen durch eine Brüstung, die er in kleine quadratische Felder gliederte. Die Ecke betonte er lediglich durch das von Adlern gestützte gräfliche Wappenschild. So entstand wenn auch kein architektonisches Prunkstück, doch ein würdiger, ernster, geschlossener Bau.

Damit er in seiner fast puritanischen Schmucklosigkeit nicht düster und abwehrend, wie seine trecentistisch-florentinischen Vorbilder, nicht zweckvoll nüchtern, wie die später in einem mißverstandenen Normannenstil errichteten Kasernen wirkte, sorgte Schinkel für eine reichere Ausgestaltung des mittleren Hauptgeschosses. Hier bringt das genial erfundene Motiv der vier breiten, mit ihren Lünetten kühn und gewaltig in das dritte Stockwerk hineingreifenden Rundbogenfenster eine Überraschung, die wie ein paar feierliche Posaunenstöße die strenge Musik dieser Fassade durchklingt. So also verwirklichte der Architekt die Idee, die ihm an jenem Oktobertage beim Anblick des Palazzo Pitti aufgestiegen war. Diese Fenster treten scheinbar in die Baumasse tiefer zurück, ihr mächtiges Kreuz ist zierlich profiliert und ihre Gewölbescheibe, umrahmt von dem Keilschnitt großer Quaderstücke, gefüllt mit einem in Eisenguß hergestellten Gitterwerk in Radform, dessen Speichen Siegesgöttinnen zieren. Eins dieser Gitter ist aus dem Abbruch des Palastes gerettet worden und wird im Schinkelmuseum der Technischen Hochschule zu Charlottenburg aufbewahrt.

Einen weiteren Schmuck der Fassade in diesem Geschosse bilden die Brüstungen vor den Fenstern. Immer war Schinkel bemüht, das heimische Kunsthandwerk für seine Bauten dienstbar zu machen. In diesen Jahren war er mit dem Töpfermeister Feilner in Beziehung getreten und hatte für

dessen Wohnhaus in der Hasenhegergasse, jetzt Feilnerstraße, seine Kunst, Ornamente in gebranntem Ton herzustellen, in reichster Weise herangezogen. Das Feilnerhaus, das heute noch, leider in ziemlich unwürdiger Nachbarschaft und an abgelegener Stelle, steht, weist die zierlichsten Reliefs an den Fensterbrüstungen, den Tür- und Fensterleibungen auf. Auch für das Redernsche Palais verwandte Schinkel Brüstungen in gebranntem Ton aus der Feilnerschen Werkstatt. Aber hier den Eindruck von Ernst und Würde wahrend, sah er von figürlichen Darstellungen ab und zeichnete mit Rücksicht auf das Quaderwerk nur großgeschwungene Blatt- und Blumenmotive nach antikem Muster.

Dieses Mittelgeschoß ist in seiner Gliederung mit feinstem Gefühl auf die entscheidende Ansicht über Eck berechnet. Die ungleiche Länge der beiden Fronten nach Straße und Platz bedingte eine Asymmetrie, deren man sich kaum bewußt wird. Die vier großen Fenster sind nämlich nicht in regelmäßigen Abständen über die Fassade verteilt. Während sie nach der Lindenfront durch je vier kleinere Fenster getrennt wurden, wechseln nach der Seite des Pariser Platzes einmal vier und einmal drei kleinere mit den großen ab. Nach der Ecke hin ist der Rhythmus indessen vollkommen gleichmäßig: je vier kleinere Fenster zählt man, ehe man auf ein großes stößt. Damit hat Schinkel deutlich zu verstehen gegeben, daß die scharfe Kante die Achse des ganzen Gebäudes darstellen soll; auf sie ist die Hauptansicht orientiert.

Diese Gliederung der Fassade deutet schon klar den inneren Organismus des Hauses an. Die Räume des Erdgeschosses wurden unverändert aus dem alten Bau herübergenommen. Hier lagen die gräflichen Wohnzimmer, in die sich zunächst der junge Graf und seine Mutter teilten. Im dritten Stock befanden sich neben den Stuben für die Dienerschaft und das Gesinde freundliche Quartiere für die zahlreichen Gäste, die der gesellige Hang des Grafen heranzuziehen liebte. Das imposante Mittelgeschoß diente der Repräsentation.

Schinkel. Salon im Palais Redern.

Nach einer getuschten Federzeichnung im Beuth-Schinkel-Museum.

Die Raumgestaltung des Inneren wirkte vor allem durch den Wechsel gewölbter und flach gedeckter Säle. Die Reihe begann mit dem gewölbten Salon hinter dem ersten großen Fenster der Lindenfront. Er wurde schon vor 1856 von einem Brand heimgesucht, so daß die Beschreibung, die Schasler in den „Kunstschätzen Berlins" von ihm gibt, nicht mehr auf sein ursprüngliches Aussehen paßt. Doch ist uns sein Bild in einer getuschten Federzeichnung Schinkels erhalten (Mappe XXI c. 113). Es war ein an der Rückwand halbrund ausgebuchteter Raum, dessen Wände ein hohes Paneel sockelartig begleitete. Hier stand eine Sammlung von Altertümern aus Pompeji, und auf diese Kunstwerke war die Dekoration des Raumes gestimmt. Tabernakelartig ausgemalte Wandfüllungen wechselten mit zierlichen Architekturbildchen von phantastischer Perspektive nach dem Vorbild jener pompejanischen, in denen der letzte Stil seine reichste Erfindung hatte spielen lassen. Über einem steilen Palmettensims wölbte sich, durch Blattgewinde in Felder geteilt, die Tonne des Deckenspiegels. Der Rundung der Rückwand entsprach eine apsisartige Halbkuppel mit fächerförmiger Ausmalung, alles in lichten, unaufdringlich bunten Farben. Ein großes Sofaetablissement füllte die Exedra aus. Nach dem Brande wurden die Wände mit einem roten Stoff bekleidet und die anmutig gespannte Decke durch ein Kreuzbogengewölbe ersetzt, dessen halbrunde flache Nischen mit vergoldeten Reliefs — weibliche Figuren, die eine Schale mit Früchten über dem Kopfe halten — geschmückt waren. Von nun an hieß der Raum „der rote Salon", und sonderbar ist, daß sein Wiederhersteller Eduard Knoblauch, der doch in den Schinkelschen Traditionen groß geworden war, für das diskrete Farbengefühl des Meisters keinen Sinn mehr hatte.

Zwei große Bronzekandelaber für je acht Lichte mit kauernden Gestalten am Fuß des hohen schlanken Schaftes, ebenfalls nach Schinkels Entwurf, sorgten für die künstliche Beleuchtung. Eine Alabastervase und ein schwarzer Marmortisch mit eingelassenem Mosaik, vier buntgefiederte Tauben, die

aus einer goldenen Schale tranken, vervollständigten die Dekoration. Den Hauptschmuck aber bildeten drei Marmorskulpturen: ein Narziß, den Giuseppe Lazzarini, eine der ältesten und technisch geschultesten Stützen der Rauchschen Bildhauerwerkstatt, 1833 nach dem Modell des Meisters in Marmor ausgeführt hatte, ein angelnder Knabe von Kümmel (1844), vom alten Schadow als ein Meisterwerk gerühmt, und eine Gruppe „Frühling und Sommer" von Schwanthaler.

Ähnlich ausgestattet waren die beiden anschließenden Gesellschaftsräume, der eine in blauer, der andere in gelber Seide ausgespannt. Dieser enthielt die Büsten Friedrich Wilhelms III. und IV. von Rauch. Die niedrigere glatte Decke gab diesen Zimmern einen mehr intimen Charakter.

Dann folgte mit vier Fenstern nach der Lindenfront und mit zwei nach dem Pariser Platz das Prunkstück der Reihe, der Tanzsaal. Eingeleitet wurde er durch eine laubenartig gewölbte Zwischenhalle, getönt in zarter Farbigkeit, die sich mit zwei korinthischen, in weiß und rosa spielenden Marmorstucksäulen zwischen Seitenpilastern auf den Tanzsaal öffnete. Hier sammelten sich die Paare und ruhten sich in den Pausen aus. Man denkt an die Loggien der Renaissance, nur daß Schinkel, immer im Sinn und im Geschmack seiner Zeit, den Farbenzauber seiner Vorbilder verschmähte. Zwischen den Säulen fand eine Marmorfigur von Emil Wolff Aufstellung, eine nackte, liegende Nereide, die mit ihrem goldenen Dreizack auf ein Ungeheuer der Meerestiefe zielt. Der Tanzraum selbst mit den Wänden von weißem Stuckmarmor wirkte vor allem durch seine Dimensionen. Eine Nische an der langen Rückwand umschloß eine große Porzellanvase mit zwei gemalten Ansichten des brennenden und des wiederaufgebauten Opernhauses, ein sinniges Geschenk König Friedrich Wilhelms IV. Aufmerksamkeit verdienten in diesem Raume noch die feinen Profilierungen von Fenstern und Türen.

An den Tanzsaal stieß mit zwei Fenstern nach dem Platze hinaussehend der Ahnensaal. Die Vorfahren des Grafen hatten sich in den verschiedensten

Stellungen und Ämtern ausgezeichnet. Der eine war Feldmarschall gewesen, ein anderer Erzieher des Kurprinzen Georg Wilhelm, an dem freilich nicht viel zu erziehen gewesen war. Ein großes Familienbild vereinigte die beiden Generationen vorher, den Großvater, Vater und Onkel des Erbauers. Der Großvater war als Nachfolger des Grafen Schmettau in die Stelle des Kurators der Akademie der Wissenschaften eingerückt; die Söhne hatten beide Gesandtenposten bekleidet. Der Vater des Grafen Wilhelm, den wir schon als Hofmarschall des Rheinsberger Frondeprinzen kennen gelernt haben, war eine Zeit lang am Kopenhagener Hofe, der Onkel am Hofe in London akkreditiert gewesen. Namenlose oder doch ungenannte deutsche und holländische Künstler hatten diese Bildnisse gemalt. Da ihre Zahl den Raum nicht füllte, waren sie durch andere Bilder ergänzt, unter denen ein Porträt des Admirals Ruyter von van der Helst erwähnt wird. An ein hervorragendes gesellschaftliches Ereignis, das in die Generalintendantenzeit des Grafen Redern fiel, erinnerte ein Gemälde von Herdt. Auf Anregung Friedrich Wilhelms IV. gemalt, war es dem Grafen als Geschenk des Königs verehrt worden. Es stellte den Floraball im Opernhause 1840 dar, einen der letzten Maskenbälle, an denen noch Friedrich Wilhelm III. teilgenommen hatte. Man sah den alten König in der Proszeniumsloge links an der Seite seiner Gemahlin, der Fürstin Liegnitz, und vor seinen Augen bewegte sich das bunte Bild der Masken. Schadow rühmt die perspektivische Beherrschung des Raumes; „die Figuren des Bildes boten allerdings noch mehr Schwierigkeiten dar, waren aber von dem Künstler für den gewöhnlichen Liebhaber genügend gegeben".

An diesen Ahnensaal schloß sich, erhellt durch zwei der großen Fenster, die drei kleinere in ihre Mitte nahmen, die Gemäldegalerie. Wer die Geschichte der Berliner Privatsammlungen schreiben wollte, würde bemerken, wie sich der Geschmack der Sammler in den ersten beiden Jahrzehnten des vorigen Jahrhunderts von der Graphik immer entscheidender der Malerei zugewendet hat und wie die das 18. Jahrhundert beherrschende Vorliebe

für die nordischen Schulen, namentlich für die Holländer und für die Flamen, sich mehr und mehr zu den Italienern hinneigt. Sonderbar freilich, daß dem durch die Nazarener angeregten Verständnis für die alten deutschen Meister die Freude an den primitiven Italienern nicht zur Seite tritt. Hier hat, wenn auch zuerst nur bescheiden anfeuernd, das neu errichtete Museum eine Wandlung hervorgebracht. Auch Graf Redern bevorzugte die italienischen Meister des werdenden und sich vollendenden Barocks, wie sie in reichster Fülle und in vorbildlicher Auswahl die deutsche Mustergalerie in Dresden vorführte. Wie tief sein Verständnis drang, wie weit sein Auge künstlerisch geschult war, ist schwer festzustellen. Bei der Auflösung der Galerie nach seinem Tode kamen die Bilder, die seine Erben für die besten hielten, nach Schloß Görldorf, die andern wurden als gleichgültig und wertlos fortgegeben. Der von Schasler überlieferte Katalog führt manchen erlauchten Namen auf. Erwähnt werden drei Selbstbildnisse von Albrecht Dürer, Lukas Cranach und Rembrandt, hinter die man wohl drei gewichtige Fragezeichen stellen darf. Unter den Italienern trifft man auf Giovanni Bellini mit einer Madonna, auf Fra Bartolommeo mit einer Verkündigung, auf Tintoretto, Veronese, Annibale Caracci und viele Bolognesen. In der Liste der alten deutschen Bilder erregt eine 1483 datierte Grablegung von Schongauer Neugierde. Die Holländer, Flamen und Franzosen sind mit den üblichen Meisternamen vertreten. Auch die Spanier fehlten nicht. Ein Mann, der aus einer Flasche trinkt, galt als Velazquez, ein Knabe mit einem Granatapfel wurde für Murillo beansprucht. Die Weitherzigkeit solcher Bestimmungen läßt sich nicht mehr nachprüfen, aber der Umstand, daß keins dieser Bilder für die beim Tode des Besitzers schon sehr aufmerksame Forschung in Betracht gekommen ist, bestärkt doch den Verdacht, daß die Galerie sich mehr durch die Zahl als durch die Wahl ihrer alten Meister bemerkbar gemacht habe.

Die Aufstellung der Gemälde war ganz nach dem alten Grundsatz erfolgt. Die 60 Bilder, die Schasler aufführt, bedeckten die Seitenwände und

namentlich die breite und hohe Rückwand des Raumes, wo sie, den Fenstern gegenüber, kaum günstig beleuchtet gewesen sein können.

Dieser Sammlung alter Meister entsprach eine fast ebenso reiche von Gemälden moderner Künstler, unter denen noch heute klangvolle Namen wie de Biefve, Hildebrandt, Hoguet, Graeb, Hosemann, Magnus, Bürkel auffallen. Sie waren indessen mehr dekorativ in den Wohnzimmern des Erdgeschosses verteilt.

Mit dieser Bildergalerie endete die Folge der Räume, deren Fenster nach Straße und Platz hinaussahen. Das Palais erstreckte sich aber noch mit zwei Seitenflügeln und einem Garten ziemlich tief in das Hinterland; der rechte Seitenflügel enthielt in der Fortsetzung der Galerie zwei große auf Hof und Garten blickende Räume. Zunächst anstoßend den vierfenstrigen Speisesaal, der, wie der Tanzsaal, mit weißem Marmorstuck getäfelt war. Sein künstlerischer Schmuck bestand aus einem unter der Decke laufenden Fries von karyatidenartigen Frauengestalten, gegen Pilaster gestellt, ähnlich wie die von Friedrich Tieck erfundenen und in Stuck ausgeführten Karyatiden am Friese unter der Decke des Konzertsaales im Schauspielhause. Es sind ruhig stehende, antik gewandete Gestalten mit erhobenen oder über der Brust gekreuzten Armen, Arbeiten des damals in erster Jugendblüte stehenden August Kiß, der seit 1826 die Werkstatt Rauchs mit dem Atelier Friedrich Tiecks vertauscht hatte.

Der letzte Raum der Saalfolge, die Bibliothek, blickte in stimmungsvoller Abgeschlossenheit von der Außenwelt mit drei Fenstern nach dem Garten hinaus. Die Bücherschätze waren in Wandspinden verteilt, und auf ihnen standen die Büsten der berühmtesten Gelehrten, Dichter und Musiker.

Das alles war prächtig und signoril. Um so einfacher sah es im Hofe aus. Hinter dem dritten Geschoß der Hauptfront fiel das Dach pultartig nach dem Hofe zu ab, wodurch die Innenfront nur zwei Stockwerke erhielt. Der Eindruck dieses Hofes erinnerte in seiner Schlichtheit an ein

großes, ländliches Herrenanwesen. In einfachem Bewurf war die Fassade hergestellt ohne jeden Zierrat, nur die geschmackvolle, scharfkantige Umrahmung der Fenster, zum Teil blind in die Mauer eingeschnitten, belebte die großen Putzflächen. Das an der Nordseite angebrachte Stiegenhaus mit dem doppelten Treppenanstieg empfing sein Licht von einem nochmals durch beide Stockwerke reichenden, im Halbrund geschlossenen Fenster, das durch Stabwerk gegliedert, das Motiv der großen Fassadenfenster in einfachster Gestaltung wiederholte. Die Wageneinfahrt befand sich am Pariser Platz unter dem letzten großen Bogenfenster der Gemäldegalerie.

Wer an die hallenumstandenen Höfe der italienischen Renaissancepaläste denkt, in denen sich der strenge Stolz der Fassade zu heiterer Pracht mildert, erfuhr hier eine Enttäuschung. Dieser wenn auch nur fingierte Quaderstolz des Redernschen Palais schien etwas anderes zu verheißen als das fast ländliche Behagen des Innenhofes. Immer hat Schinkel es verstanden, sich in den Geist seiner Bauherren hineinzudenken und ihren Wünschen den Ausdruck charaktervoller Notwendigkeit anzudichten. Die Neigungen des Grafen waren zwischen Stadt und Land geteilt. Er starb als einer der reichsten Großgrundbesitzer; allein in der Provinz Brandenburg waren schließlich mehr als 60000 Morgen Land sein eigen. In späteren Jahren teilte er seinen Aufenthalt zwischen Berlin und Schloß Lanke bei Biesenthal, das, am Rande ausgedehnter Forsten gelegen, für die schöne Jahreszeit sein Lieblingssitz wurde. Aber Winters in der Stadt war er ganz der große Standesherr. Dieser Doppelneigung hat Schinkel feinsinnig, als Meister der Form an keine Regel engherzig gebunden, in dem Berliner Palais Ausdruck zu geben gewußt.

Graf Redern war auf Schinkels Leistung stolz. Durch Zelters Vermittlung sandte er eine lithographierte Ansicht an Goethe, und Goethe antwortete am 21. März 1830, „daß Du dem Herrn Grafen Redern für den Steindruck dankest und ihm versicherst, daß ich nichts mehr wünschte als das lebhafte Berlin vor so einem Werke vorüberwandeln zu sehn".

Schinkel. Hof des Palais Redern.
Naturaufnahme.

Schinkel selbst aber griff mit seinen Ideen noch weiter und plante, von diesem Bau ausgehend, eine architektonische Fort- und Ausbildung des ganzen Platzes. Am 11. Juni 1829 hatte sich Prinz Wilhelm, der zweitälteste Sohn des Königs mit der Prinzessin Augusta vermählt, und es handelte sich jetzt darum, ihm ein eigenes Heim zu schaffen. Unter den Bauplätzen, die in Frage kamen, befand sich auch das dem Redernschen Palais gegenüberliegende, die Südfront der Linden einleitende Haus der Generalin v. Saldern (Nr. 78). Schinkel zeichnete einen Entwurf, der in der Formensprache der Redernschen Fassade gehalten, nur durch Eckrisalite das prinzliche Palais vor dem gräflichen hervorhob. Wäre er zur Ausführung gekommen, so hätten die Linden ihren monumentalen Eingang beiderseits erhalten und der Platz sähe einheitlicher als heute aus. Statt dessen entschied man sich für das am entgegengesetzten Ende der Nordseite der Linden errichtete ehemalige markgräflich Schwedtsche Palais, das vorläufig dem Prinzen, der kommandierender General des III. Armeekorps war, als Dienstwohnung zugewiesen war. Da die Neubaupläne Schinkels dem Könige zu kostspielig erschienen, so verzögerte sich sehr zum Leidwesen des Prinzen die Angelegenheit des eigenen Hauses einige Jahre, bis ein Plan von Karl Ferdinand Langhans, dem Sohne des Erbauers des Brandenburger Tores, genehmigt und 1836 in den Formen, in denen man das Palais des ehrwürdigen alten Kaisers noch heute sieht, vollendet wurde.

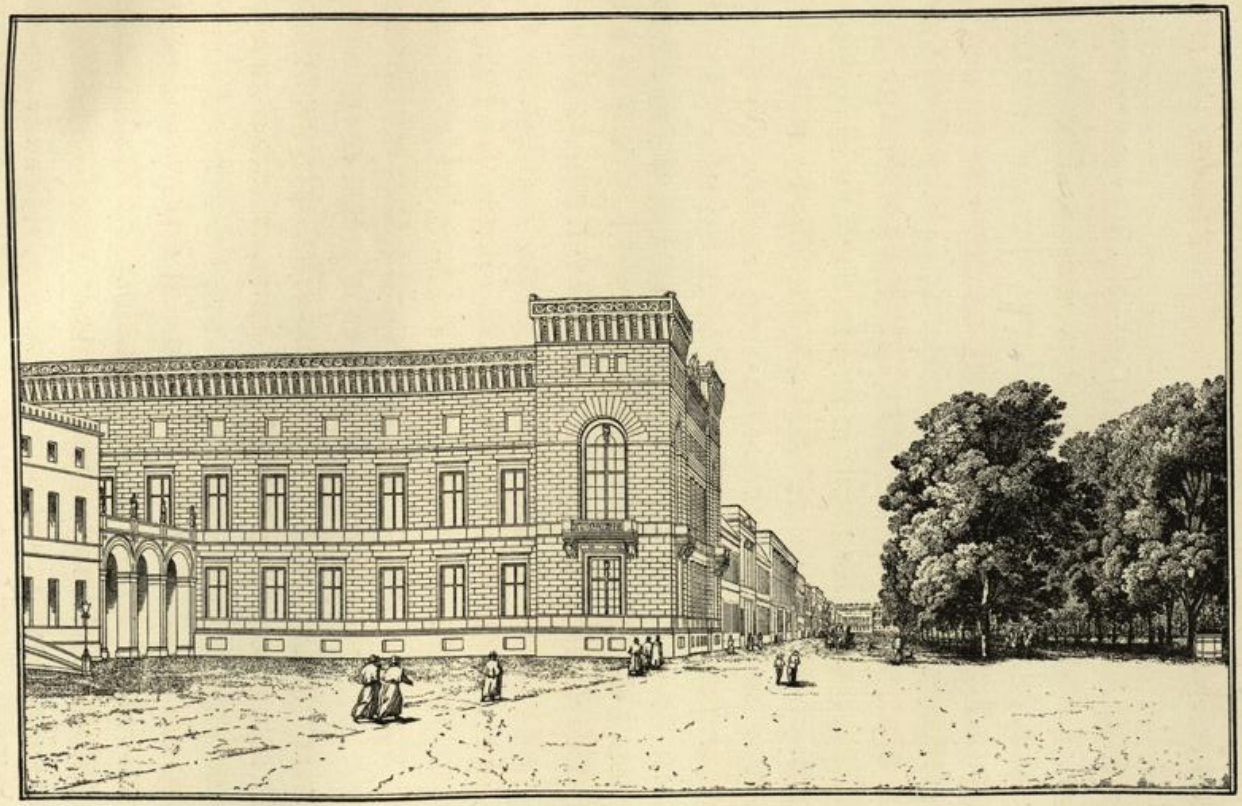
Wie alles beim Grafen Redern Stil hatte und zwar großen Stil, so auch die Gastlichkeit, die aus dem alten Bau in das neue Palais übernommen wurde.

Über die Geselligkeit im Berlin von damals hören wir manche Klage. „Es ist", schreibt Heine, „hier ungemein viel geselliges Leben, aber es ist in lauter Fetzen zerrissen." Beim Grafen Redern gab die Künstlerwelt den Ton an. Musik, die wohl ernsteste Seite seiner Begabung, Theater, an dessen Spitze ihn seine Stellung gebracht hatte, bildende Kunst, Literatur

und Gelehrsamkeit gaben sich am Pariser Platz ein glänzendes Stelldichein. Und nicht selten rollten die Reisewagen durch die seitliche Einfahrt in den behaglichen Hof, um einen berühmten Gast zu tagelangem Aufenthalte abzusetzen.

Von einem solchen Besuche weiß Karl Immermann zu berichten, wobei wir zugleich erfahren, wie ungeniert und anregend das Leben im Hause sich abspielte.

Auf der Rückkehr von einer großen Herbstreise 1833, die ihn bis tief in Tirol, an die Stätten seines Andreas Hofer geführt hatte, traf der Dichter in Berlin ein und schrieb unter dem 23. Oktober in sein Tagebuch: „Seit einigen Tagen bin ich nun hier in der großen Stadt. Um vom Quartiere anzufangen, so hat sich dieses auf eine unerwartete Weise gemacht. Schon in Potsdam fand ich einige sehr verbindliche Zeilen des Grafen Redern, wodurch ich eine Einladung, in seinem Hause zu wohnen, empfing. Da dieselbe hier von ihm und seiner Mutter wiederholt und mir gesagt wurde, daß meine Zimmer schon in Bereitschaft gesetzt seien, so hatte ich keinen Grund, diese Güte abzulehnen. Nun wohne ich also in einem prächtigen Palais und sehe nach einer Seite über den Pariser Platz aufs Brandenburger Thor, nach der anderen über die Linden. Vortreffliche Bedienung, Ruhe und Stille in meinen Zimmern, die Vergünstigung, die heiter und und prächtig nach Schinkels Zeichnungen decorirten Säle des Hauses frei durchwandern und die Bibliothek benutzen zu dürfen; alle Abend ein Platz in der General-Intendanzloge, sind höchst angenehme Accessorien dieses Zustandes. Die Sitte des Hauses läßt mir jegliche Freiheit. Nachmittags 4 Uhr wird gespeist; die Gesellschaft ist zwanglos, und auch da genügt eine bloße Anzeige bei dem Kammerdiener, wenn man nicht erscheinen will. Abends wird schon angenommen, daß man seine Gesellschaft außer dem Hause hat. Ich werde mit der zuvorkommendsten Güte behandelt. Meine Wirthe bestreben sich, mir den Aufenthalt bei ihnen so angenehm als möglich zu machen und bitten interessante Personen zusammen. So bin ich hier



Schinkel. Projekt für das Palais des Prinzen von Preußen an der Südseite der Linden.
Nach einer Federzeichnung im Beuth-Schinkel-Museum.

mit Rauch, Schinkel, Alexander von Humboldt zusammen gewesen. Einen Mittag war auch der bekannte Decker (Adalbert vom Thale) da, der zwar ein schlechter Dichter ist, außerdem aber manches anregte, was sein Interesse hat.

Nebenbei lerne ich die hohe Berliner Aristokratie kennen. Eine Curiosität derselben ist, daß sie jederzeit unter sich französisch zu sprechen anfangen. Zuerst dachte ich: Du Gott, wie soll das mit Dir werden, wenn es so fortgeht? aber nach fünf Minuten hört es immer wieder auf, und sie verfallen wieder ins ehrliche Deutsch. Mit Rauch hatte ich die beste und fröhlichste Begegnung. Schon daß er ein schöner Mensch ist, setzte mich in gute Stimmung; der prächtige ovale Kopf, von weißen Locken umblüht, die herrlichen blauen Augen, die proportionirte schlanke Gestalt! In seinem ganzen Behaben war die Tüchtigkeit und Sicherheit des Genies sichtbar, wir konnten trefflich zusammen schwatzen, und waren bald vertraut. Es traf sich auch gut, daß ich ihn fast überall fand, wo ich unter Menschen kam."

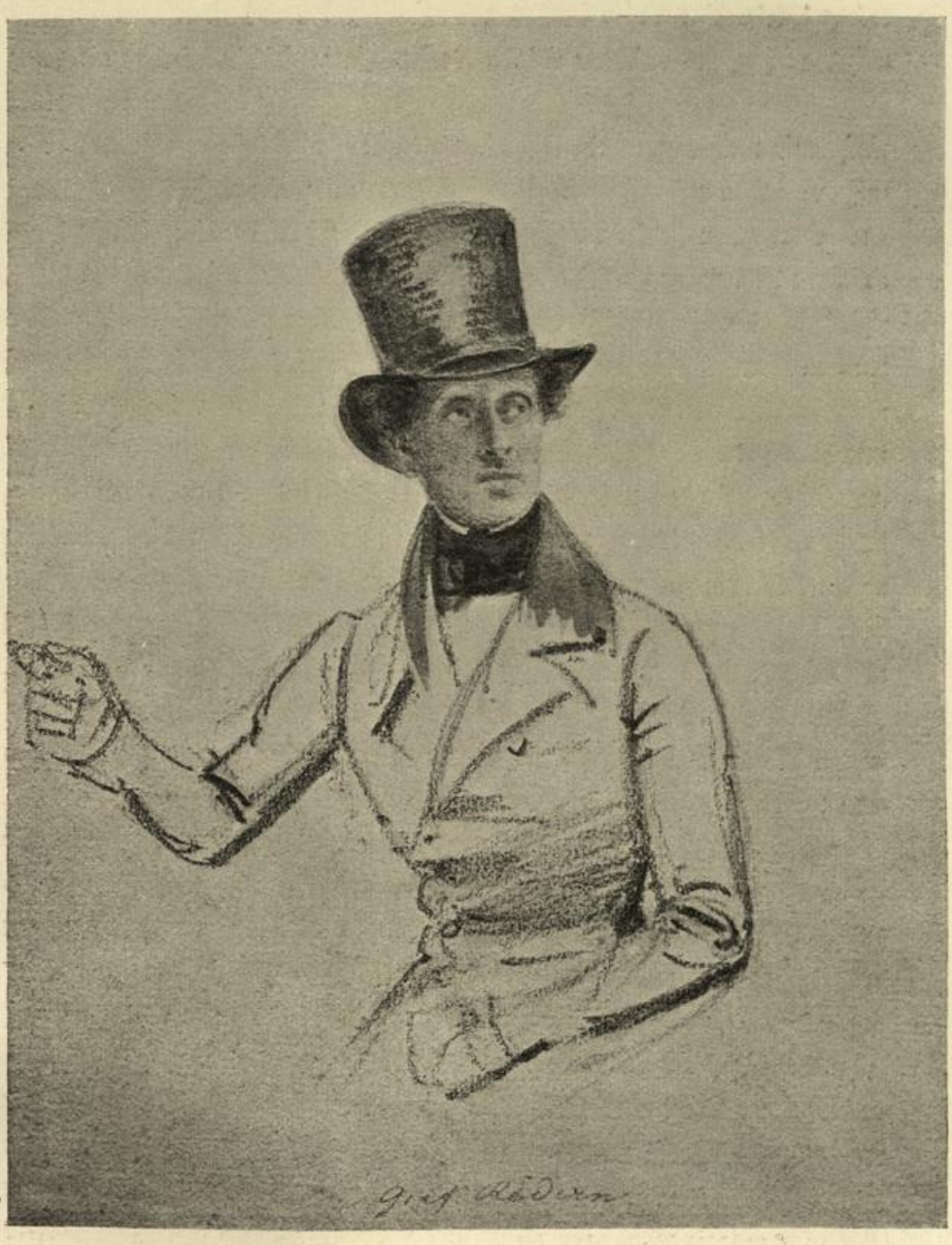
Graf Redern scheint sich besonders für Immermanns „Trauerspiel in Tirol" interessiert zu haben. Er erzählte Alexander von Humboldt davon, und gleich sprach der Gelehrte den Wunsch aus, dies Stück kennenzulernen. „Ich nahm", schreibt Immermann, „dies anfangs für ein Kompliment und wollte die Sache ablehnen, allein Redern sagte mir, daß es Humboldts Ernst sei, und daß er nach allem Neuen, wovon er etwas erwarte, das lebendigste Verlangen hege. Er äußerte sich nach der Vorlesung so, daß ich merkte, daß er gefolgt war." Wie sehr aber auch Humboldts „enorme Gelehrsamkeit, die Eleganz seiner Mitteilung, das Streben, sich über jedes, wovon er irgend eine Bereicherung für sich selbst hoffen durfte, au fait zu setzen" von Immermann bewundert und freudig empfunden wurde, so sah der Dichter doch auch die von andern ebenfalls beobachtete menschliche Schwäche des großen Geistes. „Leider ist er Mode und Höfling, diese Verhältnisse zwingen ihn in Verbindung mit seinem eigenen Naturell,

oft den Unterhaltenden zu spielen, d. h. Anekdötchen zu erzählen und Späßchen zu machen."

Die Rolle, die bisher die Gräfin Mutter als Dame des Hauses gespielt hatte, ging in diesen Jahren an die junge Gattin des Grafen Wilhelm über. Mitte Dezember 1834 vermählte sich Graf Redern mit der Tochter des hamburgischen Senators Jenisch, der, wie der Schwiegersohn, lebhafte Freude an der Kunst empfand und eine bemerkenswerte Sammlung moderner Meister besaß. Das einzige Kind dieser Ehe, die erst 1875 der Tod der Gattin löste, starb schon in jungen Jahren.

Die Zeit, in der Graf Redern an der Spitze der Königlichen Theater stand, war eine der glänzendsten Epochen der dramatischen Kunst in Berlin. Die äußeren Verhältnisse lagen so günstig wie kaum bisher. Durch die überraschend rege Teilnahme des Königs, der allabendlich um 6 Uhr die kleine rechte Eckloge betrat, durch die geradezu leidenschaftliche Schaulust des Berliner Publikums stand die Bühne im Vordergrund der künstlerischen Interessen. Für den Zusammenhang des Publikums mit der Bühne und den Schauspielern sorgte die damals zuerst ständig auftretende Theaterkritik, die in Ludwig Rellstab einen freimütigen und oft geistreichen Vertreter fand.

In seiner Verwaltung zeigte Graf Redern einen freieren und größeren Zug als Graf Brühl, der, zu sehr ins Einzelne gehend, schließlich doch daran gescheitert war, was Goethe „die Kleinlichkeiten, Verschränkungen und Verfilzungen" des Theaterbetriebes gelegentlich genannt hat. Die Eleganz des Kavaliers, die sein Äußeres bekundete, bewies er auch in den Geschäften. Aber seine leichte Hand führte ebenso, wo es Not tat, straff die Zügel, und seine Herzensgüte schlug nie in Schwäche um. Neigung und Kenntnisse hatten ihn auf seine Stellung gut vorbereitet. Auf seinen Reisen war er ein aufmerksamer Beobachter des Theaters gewesen, sein Amt trat er mit festen Absichten an. Als er im November 1829 Goethe besuchte,



Franz Krüger. Bildnis des Grafen Wilhelm von Redern.
Aquarell, Nationalgalerie.

wobei „das Deutsche Theaterwesen, wie es eben wes't, ziemlich klar zur Sprache kam", mußte dieser aus langer Erfahrung heraus ihm beipflichten. „Er hat", schrieb Goethe an Zelter, „als Vorgesetzter gute Gedanken zur Behandlung des Ganzen, die ich billigen mußte, und wodurch im Äußerlichen höchst wahrscheinlich gewonnen wird. Dem Innern wird der Genius helfen, wenn es ihm beliebt."

Und Graf Redern hatte das Glück, daß es dem Genius beliebte, auch im Innern zu helfen. In Oper und Schauspiel begegnen wir einer Reihe noch heute unvergessener Namen. Einen großen Sänger zwar hat er nicht nach Berlin gebracht, und ebensowenig hat die Berliner Oper eine ständige Primadonna unter ihm besessen. Die größte dramatische deutsche Sängerin der Zeit, Wilhelmine Schröder-Devrient, konnte trotz aller Bemühungen des Generalintendanten dauernd nicht gewonnen werden, und es blieb, wie auch für Henriette Sontag, bei wiederholten Gastspielen. Als festengagiertes Mitglied suchte Caroline Seidler-Wranitzky, die erste Agathe in Webers Freischütz, das verwaiste Primadonnenfach auszufüllen, aber die heroischen Partien lagen ihr so wenig wie Sophie Löwe, die später an ihre Stelle trat. Das Repertoire der Oper wandte sich von Spontini ab und der jüngeren italienischen und französischen Schule zu. Neben Rossini kamen Donizetti und Bellini (Nachtwandlerin und Norma) zu Gehör, Auber mit der Stummen von Portici und Adam mit dem Postillon von Lonjumeau. Die deutsche Schule stellte in Marschner (Hans Heiling) und Lortzing zwei bedeutende Vertreter auf den Plan. Den größten Sieg aber errang Graf Redern mit seinem Jugendfreunde Meyerbeer, dessen Robert der Teufel 1832 Sensation hervorrief. Was die Oper in den beiden letzten Jahren der Tätigkeit des Grafen Redern herausbrachte, läßt die Richtung seines musikalischen Geschmacks am besten erkennen. 1841 führte er Lortzings Hans Sachs, 1842 Meyerbeers Hugenotten, Donizettis Tochter des Regiments und Rossinis Tell auf, alles Werke, die auf Jahrzehnte hinaus das Repertoire beherrscht haben.

Des Grafen eigenste Initiative spürt man noch deutlicher auf dem Gebiet des Schauspiels, und hier stellte er mit programmatischer Bestimmtheit auch seinen Hausdichter in die vorderste Reihe. Es war Ernst Raupach. Einst der Beherrscher der deutschen Bühne, wie es vor ihm nur noch Kotzebue gewesen war, ist dieser Mann längst im Massengrab der Literaturgeschichte versunken. Auch an Fruchtbarkeit kommt er Kotzebue nahe, dessen Munterkeit sich bei ihm allerdings in einen trockenen Ernst verwandelt zeigt. Jede dramatische Gattung vom historischen Trauerspiel bis zur Posse hat er gepflegt, und sein starker Zeiterfolg erklärt sich aus dem ewig alten Grunde, daß auch hier die Persönlichkeit das Echo eines Zeitempfindens war. Vom romantischen Zauberstück war der Geschmack abgeschwenkt zum Historischen, und keinen größeren Erfolg hatte Raupach als mit seinen Hohenstaufendramen, diesen redselig dozierenden Vorlesungen in dramatischem Gewande, die schon Zelter „verschliffene Steine aus den Kronen Shakespeare und Schiller" nannte. Aber ein unleugbarer Sinn für den Theatereffekt und ein großes Bühnengeschick täuschte über die innere Unwahrheit der Charaktere und Situationen hinweg. Für die Kunst der Menschenbehandlung, vielleicht die erste Forderung, der ein erfolgreicher Bühnenleiter genügen muß und auf die sich Graf Redern vorzüglich verstand, spricht, daß er mit diesem rauhen Cato, den eine einseitige Verstandeserziehung und schwere Lebenserfahrung verhärtet hatten, in innige Freundschaftsbeziehungen geriet, ihn gegen allen Neid und alle Scheelsucht, mit der diese Verbindung verdächtigt wurde, schützte und mit seinem ganzen Einfluß zu ihm gehalten hat. Und Raupach erwiderte diese Treue. Als Graf Redern sein Amt niederlegte, zog auch Raupach sich mit seinem Schaffen von der Bühne zurück.

Neben der modernen Produktion pflegte Graf Redern die klassische Dichtung. In Ludwig Devrient hatte er noch vom Grafen Brühl her einen dämonisch gewaltigen Shakespearedarsteller, der im Falstaff seine geniale Begabung auch für das Komische offenbarte. Als er fünfzigjährig von seinem ungebändigten Lebenswandel aufgerieben, zu früh dahinschied,

fand sich in Karl Seydelmann ein Ersatz. Auch dieser verfügte so wenig wie Devrient über das Pathos des Helden oder den schwärmerischen Ton des Liebhabers. Beide aber waren unübertroffen als Charakterdarsteller, und was Seydelmann als Carlos im Clavigo, als Mohr im Fiesko, als Nathan und Shylock geschaffen, waren Meisterleistungen, die Gelegenheit zur Erörterung dramaturgischer Streitfragen geboten haben. „Er war", schreibt sein Biograph H. Th. Rötscher, „einer der seltenen Schauspieler, welcher die Kritik nötigte, sich zu prinzipiellen Kontroversen zu erheben und der wohlfeilen Lobhudelei wie dem ganz subjektiven Tadel zu entsagen." Unvergessen blieb lange sein Mephisto, den er „als Personifikation des Bösen, des Endlichen, des Bestialischen im Menschen" darstellte. Das Stück selbst, das Graf Redern endlich am 15. Mai 1838, in einer Bühnenbearbeitung von 6 Akten mit Dekorationen von Gropius, Gerst und Köhler und mit der Musik des Fürsten Radziwill im Opernhause zur Aufführung brachte, nachdem es vorher in Berlin nur szenenweise und vor der Hofgesellschaft im Schlosse Monbijou dargestellt worden war, stieß seiner Länge wegen nur auf geringe Teilnahme des Publikums und verschwand trotz Seydelmanns Meisterleistung bald wieder vom Spielplan. Einige Jahre später unternahm Graf Redern den nicht minder kühnen Versuch, die Antigone auf die Bühne zu bringen, ermuntert durch den Erfolg, den das alte Schicksalsstück Ende Oktober 1841 auf dem Kgl. Privattheater im Neuen Palais zu Potsdam gehabt hatte. Sein Jugendfreund Felix Mendelssohn komponierte auf seine Anregung die Chöre dazu. In Auguste Crelinger, die die Antigone gab, lebte noch die vom Grafen Brühl aus Weimar nach Berlin verpflanzte Tradition, Verse zu sprechen, fort. Sie und ihre anmutigen Töchter Bertha und Clara Stich, in jedermanns Gedenken durch die Zeichnung Franz Krügers, die sie mit der Mutter vereint zeigt, gehörten zu den beliebtesten weiblichen Kräften des Schauspiels. Neben, wenn nicht über ihnen, stand in der Gunst des Publikums Charlotte von Hagn, die Redern 1833 aus München nach Berlin berufen hatte und die hier die

Jahre höchsten Ruhmes erlebte. Gustav zu Putlitz nennt sie „die glänzendste Erscheinung im deutschen Lustspiel", und als naiv sentimentale Liebhaberin, namentlich im Konversationsstück, feierte sie ihre Triumphe. Um sie und Sophie Löwe stritten sich die feinsten und reichsten Berliner Salons, deren Türen — auch das eine Wirkung der Theaterfreundlichkeit des Königs — seit den Tagen der Sontag den Bühnengrößen „à deux battants" offen standen.

Der besonderen Neigung Friedrich Wilhelms III. für das Ballett kam Graf Redern mit einer sorgsamen Pflege der Tanzpantomime entgegen. Und niemals hat das Ballett glänzendere Tage in Berlin gesehen als in jenen Redernschen Zeiten. In Paul Taglioni besaß die Königliche Bühne neben einem ausgezeichneten Tänzer auch einen fruchtbaren und erfindungsreichen Ballettdichter, der sich als der würdige Sohn und Erbe seines Vaters, Philipp Taglioni, schnell zu erweisen begann. Er wie seine Frau, Amalie Galster, die, als „Sylphide" von Fr. W. Herdt gemalt, in der Bildnissammlung der Nationalgalerie zu sehen ist, waren die festen Stützen des einheimischen Ensemble. Aber ihr Ruhm wurde verdunkelt von den europäischen Tanzgrößen, die damals eine in der Konvention etwas erstarrte Tanzkunst zu neuem Leben weckten. Es waren die Schwestern Elßler, Fanny und Therese, und Marie Taglioni, die Schwester Pauls. Repräsentantinnen zweier entgegengesetzten Darstellungen und Auffassungen des Tanzes, erregten sie einen Taumel des Entzückens, der an die Tage der Vigano zurückdenken ließ. Wie überall gab es auch in Berlin Elßleristen und Taglionisten, und wenn die einen sich entzückten an der ekstatisch-sinnlichen Rassigkeit Fanny Elßlers, zu der die sanfte Grazie Thereses die Folie bildete, so schwuren die andern auf die romantisch-ätherische Inbrunst, die den Tanz Marie Taglionis über alles Irdische hinauszuheben schien. „Fräulein Taglioni", meinte Théophile Gautier, „ist eine christliche Tänzerin, wenn man einen solchen Ausdruck bei einer vom Katholizismus verpönten Kunst gebrauchen darf, im durchsichtigen Gewölk von weißem

Musselin, worin sie sich so gern hüllt, schwebt sie wie ein Geist daher, gleicht sie einem seligen Wesen, das mit seinen rosigen Füßen kaum die Spitzen der himmlischen Blumen umbiegt. Fanny Elßler hingegen ist eine ganz heidnische Tänzerin." Nur wenn Marie Taglioni in der Oper „Der Gott und die Bajadere" von Auber-Scribe die stumme Hauptrolle tanzte, führte der König auch die Prinzessinnen in diese Vorstellung, die ihm sonst für sie nicht passend erschien. Rahel, der Friedrich Gentz seine „letzte Liebe", Fanny Elßler, warm empfohlen hatte, nahm für die Wiener Schwestern Partei: „es wird für mich ganz finster in Berlin sein, wenn die Schwestern weg sind; mir gefällt hier kein Mensch! Und mit dem Theater ists dann für mich aus". An Marie Taglioni hatte sie bei aller Anerkennung doch zu mäkeln: „mais elle fait main; même doigts; wozu hat solche Künstlerin das nötig!" Fannys Schwester Therese, „eine Friedensgöttin, ein idealischer, nie erträumter Schwan", wie Rahel urteilte, tanzte sich in die Königliche Familie selbst hinein, indem sie sich dem Prinzen Adalbert von Preußen, dem späteren Admiral, morganatisch antrauen ließ. Friedrich Wilhelm IV. erhob sie zur Freifrau von Barnim.

In der Pracht der Ausstattung, soweit sie die Dekorationen und die Kostüme betraf, setzte Graf Redern die Tradition seines Vorgängers fort. Der König ließ ihn gewähren und wollte in diesem Fall jede kleinliche Ersparnis vermieden wissen, wenn nur die Wirtschaft im ganzen geregelt blieb und die Zuschüsse aus den Königlichen Kassen den jährlichen Etat im allgemeinen nicht überstiegen. Schinkel, der sich unter der Ära Brühl mit seinen berühmten Dekorationen noch selbst beteiligt hatte, war allerdings durch größere Aufgaben beansprucht, aber in Carl Gropius hatte er sich einen Schüler und Nachfolger erzogen, der ganz in seinem Geiste weiterschuf. Die Frage nach der historischen Stilechtheit, wie sie erst später der Herzog von Meiningen erhob, wurde damals noch nicht gestellt. Man sah mehr auf eine allgemeine Pracht und Stimmung, die in den Raupachschen Hohenstaufendramen sich zu höchstem Glanz entfaltete. Unter dem neuen

Herrn Friedrich Wilhelm IV., dessen ausgesprochenes Kunstempfinden an der gröberen Illusion der Bühne wenig Gefallen fand, nahm das Theater nicht mehr den bevorzugten Platz ein. Die Königlichen Kassen wurden für andere Bedürfnisse der hohen Kunst, der Repräsentation usw. beansprucht, und dies mag einer der Gründe gewesen sein, die den Generalintendanten zur Aufgabe seines Amtes im Jahre 1842 veranlaßten. Sein Nachfolger wurde zum erstenmal ein Mann der Theaterpraxis Karl Theodor von Küstner, der einen ähnlichen Posten schon im Dienste des Königs von Bayern bekleidet hatte und vermutlich von der Königin, einer bayrischen Prinzessin, empfohlen worden war.

Graf Redern, wie er in der Gunst des alten Königs groß geworden war, erfreute sich auch der persönlichen Zuneigung des neuen Herrschers und stieg zu immer höheren Würden. Zunächst betraute ihn Friedrich Wilhelm IV. mit der Generalintendanz der Kgl. Hofmusik, der der Domchor und sämtliche Militärmusikkorps unterstanden. Gewiß war es dem Grafen sehr erwünscht, nun wieder in engste Beziehung zu der Kunst zu treten, in der er selbst ausübend tätig war. Und abermals erwies er sich als ein Mann von Einsicht und Gedanken. Namentlich der Domchor ist ihm verpflichtet. Er reorganisierte die Sängerschar, berief Musikdirektoren, wie Neidhardt und Grell, an ihre Spitze und sandte den Chor auf Kunstreisen, die den Ruhm der Körperschaft verbreiteten. Die alten musikalischen Freunde des Grafen, Mendelssohn und Meyerbeer, komponierten für den Chor Motetten und Psalmen, und der Graf selbst widmete sich unter Grell erneuten musikalischen Studien. Kirchenkompositionen und eine Kantate kamen dabei dem Domchor zugute, während mit Tänzen und Märschen das Programm der Militärmusik bereichert ward. Eine zwar nur vorübergehende Gastrolle als Komponist gab der Graf noch im Opernhause mit seiner dreiaktigen Oper „Christine", die am 17. Januar 1860 aufgeführt wurde.

Je höher er in Amt und Würden stieg, erst als Obertruchseß, dann unter König Wilhelm I. als Oberstkämmerer an der Spitze des neuen Hofstaats, endlich auch als Nachfolger des alten Wrangel als dritter Kanzler des Ordens pour le mérite, desto mehr verschwand seine Person in den höchsten Sphären der Hofgesellschaft. Das Palais unter den Linden sah noch viel hochgestellte Gäste, aber die alte Geselligkeit der Biedermeierjahre, in der die Künstler den Ton angegeben hatten, war doch in feudale Exklusivität umgewandelt. Und auch die Räume wandelten sich nach dem neuen Geschmack. Es kamen neue Möbel und neue Tapeten, und zwischen den Schinkelsäulen spannten sich schwere Draperien, die die zarte Bestimmtheit der Architektur in ihrer reinen Wirkung teilweise vernichteten. Mit Makartwedeln, Palmenfächern, schweren Stoffgardinen wurde dekoriert und so ein Neues geschaffen, das im Material reich, im Geschmack ein Zwitter war. Nur die charaktervolle Fassade blieb unberührt.

Als der alte Graf, über die achtzig hinaus, am 5. November 1883 gestorben war, ohne direkte Leibeserben zu hinterlassen, ging das Palais in die Hände seines Neffen über. Und es dauerte nicht lange, bis wenigstens die Räume des Erdgeschosses wieder ein Heim der Kunst wurden. Im November 1891 siedelte die Kunsthandlung Eduard Schulte dahin über, und wo einst die junge Malergeneration der 1830 und 1840 er Jahre mit mehr oder weniger erlesenen Proben den Stand ihres Können im Spiegel des Zeitgeschmackes zur Schau gestellt hatte, sah man jetzt neben ihren schon anerkannten späten Nachfahren auch die Werdenden in ihrem Jugendmut, so jene „Vereinigung der XI" (1899), aus deren Reihen unter Liebermanns Führung die Sezessionisten hervorgingen.

Die Umwandlung dieser Räume in einen Kunstsalon brachte es mit sich, daß ihre alte Ausstattung den neuen Zwecken angepaßt wurde. Sie verschwand hinter einem modernen Gewand von würdiger Einfachheit, indessen doch so vollständig, daß niemand mehr an das Alte erinnert wurde. In

den Hof hinaus wurde ein großer Oberlichtsaal geschoben, und auch die Fassade mußte sich einen baulichen Eingriff gefallen lassen. Die Fenster wurden nach unten bis zum Sockel vertieft ausgeschnitten, um darin Gemälde bequem zur Auslage zu bringen. Die Rhythmik der Geschosse war dadurch freilich gestört.

Die Schinkelräume des piano nobile dienten dem jungen Grafen und seiner Gemahlin, einer geborenen Prinzessin von Lichnowsky, als Absteigequartier, wenn sie den ständigen Aufenthalt in Schloß Lanke oder Schloß Görldorf vorübergehend mit dem in der Hauptstadt vertauschten. Für die Öffentlichkeit blieben diese Säle, in denen Schinkel die ideale Repräsentation eines großen kunstliebenden Standesherrn geschaffen hatte, verschlossen.

Sie öffneten sich nur noch einmal, als das Schicksal des Palais bereits besiegelt war. Und wiederum war es die Kunst, diesmal die der alten Meister, die dem Hause, darin sie fast ein Jahrhundert heimisch gewesen war, den würdigen Abschied gab. Die Mitglieder des Kaiser Friedrich-Museums-Vereins veranstalteten darin zur Feier der silbernen Hochzeit des Kaiserpaares eine Ausstellung von Werken alter Meister aus ihrem Privatbesitz. Karl von Großheim hatte die schon dem Abbruch geweihten Räume, denen man die Spuren des Verfalls und der Verödung anmerkte, „diskret und pietätvoll" dem Zweck angepaßt. Die ersten drei Säle enthielten holländische und flämische Meisterwerke, als Hauptstück den damals von Dr. James Simon frisch erworbenen, jetzt nach New York ins Metropolitan-Museum aus dem Vermächtnis Fricks gelangten „Brief" des Delftschen Vermeer; im weißen Saal waren in Übereinstimmung mit dem Gepräge seiner klassizistischen Formen die Gemälde des XVIII. Jahrhunderts aufgestellt, darunter die beiden vom Charme jener Zeit widerstrahlenden Kabinettsstücke des Jean-Francois de Troy aus dem Besitze Oskar Huldschinskys, in den Ahnensaal kamen die Werke der italienischen Renaissance, Tizian, Pontormo, Sebastiano del Piombo und die Holzskulpturen aus der Frühzeit der deutschen Kunst. Kunstgewerbliche Gegenstände verteilten

sich über alle Räume, und mit dem Gold und Silber der Edelschmiede strahlte das Porzellan der Rokoko- und Zopfzeit um die Wette. Es war eine erlesene Schau, die verglichen mit dem mancherlei Fragwürdigen, das einst hier von der Kunstliebe eines einzelnen zusammengebracht worden war, für den ungeheuren Zuwachs an Kunstverständnis, an Geschmack und an Reichtum Zeugnis ablegte, zu dem in drei Generationen Berlin sich emporgearbeitet hatte.

Nur für das Charaktervolle der eigenen heimischen Kunst war der in kosmopolitischem Bildungsdrange auf fremde und, wie gern zugestanden werden soll, großartigere Kunst und Kultur gerichtete Blick nicht mehr eingestellt. Die Propheten von einst galten nichts in ihrem Vaterlande. Für die meisten war damals Schinkel kaum mehr als ein Name. Der alte Dom wurde abgerissen, ohne daß man sich der Projekte und Risse, die Schinkel selber für einen Neubau hinterlassen hatte, auch nur einen Augenblick erinnert hätte. Das Schauspielhaus wurde im Innern zopfig ausgebaut, just in dem Stil, den Schinkel bekämpft hatte. Und so regte sich kaum ein Widerspruch, als das Palais Redern dem Neubau des Hotels Adlon wich, der jede Spur des alten Palastes aus der Erinnerung der Nachwelt tilgte.

Man kann das beklagen, aber ebenso unbestreitbar bleibt das Recht der Lebenden. Wer damals, 1906, das Palais Redern durchwanderte, mußte sich überzeugen, daß seine Tage gezählt waren. Aber eine andere Zeit, die sicherer und stolzer in ihrer Überlieferung beruhte, hätte wenigstens versucht, zu retten, was an dieser Stelle mit einer reichen geschichtlichen Erinnerung und mit dem verehrungswürdigen Namen eines ihrer größten Künstler verbunden war. Und mußte des hochwertigen Bodenpreises halber und den Bedürfnissen hochgesteigerter öffentlicher Gastlichkeit das in vielen Teilen schon brüchige Palais Redern geopfert werden, so ist doch nicht einzusehen, warum ein neuzeitliches Hotel sich nicht den Luxuseinbau eines von Schinkel

gestalteten Repräsentationsraumes gestatten durfte, wie es der Tanzsaal des alten Palais Redern war. Wer freilich hätte damals Schinkels Sinn und Geisteskultur besessen, die das Schöne in der geläuterten Klarheit der Form selbst erkannte, wer wäre ehrfürchtig und bescheiden genug gewesen, um mit ihm übereinzustimmen, wenn er gelegentlich allgemein sagt, was im besonderen auf das nun verschwundene Palais Redern paßt: „Des Kunstwerks Bestimmung für die Nachwelt ist: es soll eigentlich dartun, wie man dachte und empfand, und es kann dies besser, als jeder Schriftzug es vermag."

Das Feilner-Haus

So paradox es klingt: wer einen genauen Einblick in das alte Berlin haben will, tut gut, seine Studien in Potsdam zu beginnen. Dort findet er noch alles beisammen, was den Reiz der von der Großstadt allmählich verschlungenen kgl. preußischen Residenz dereinst ausgemacht hat. Vor allem ist Potsdam der Kommentar für das längst verschollene bürgerliche Dasein der älteren Berliner Generationen. Was man in Berlin nur bei großer Ortskenntnis und fleißigstem Suchen als eine willkommene Rarität aufspürt, trifft man in Potsdam noch als tonangebenden Typus. Das Potsdamer Straßenbild vergegenwärtigt durchaus den baulichen Aspekt von Alt-Berlin, wie er sich unter den preußischen Königen bis zu Friedrich Wilhelm IV. herausgebildet hat. Und die bestimmende Note darin ist das bürgerliche Wohnhaus. Da stehen sie noch straßenweise in langer Reihe, die Soldaten- und Manufakturistenhäuser Friedrich Wilhelms I., ich meine nicht die krebsrot holländischen, mit den weißen Fenstern und gemütlichen Giebeln, die eine besondere Potsdamer Spielart sind, sondern die grauen, nüchternen, mit fünf Fenstern Front und der vorspringenden Dachkammer, deren einziger Schmuck ihre Reinlichkeit ist. Sie werden abgelöst von den prunkvollen, italienischen Palastfassaden mit durchgehenden Pilastern und statuengeschmückter Attika, die Friedrich II. in unechtem Material oft getreu nach Palladio kopieren ließ und die nicht selten mehrere Grundstücke zu einer äußerlichen Einheit zusammenzogen. Ihnen folgt, wovon denn auch in Berlin die Beispiele allmählig häufiger werden, der Wohnhaustyp der kunstsinnigen Zeit Friedrich Wilhelms II.: mit ausgedehnter, sieben- bis neunfenstriger Front, guten Verhältnissen und vornehm zurückhaltendem, plastischem Schmuck, für den Schadows Geschmack gutsagt. Und den Abschluß bildet die etwas säuerliche, bureaukratisch-steife Korrektheit der

Schinkelschule. Vom Meister selbst, der doch in einigen Landhäusern für den Villenbau entscheidende Anregungen gegeben hat, finden sich für das Stadthaus keine vorbildlichen Leistungen.

Das hat natürlich auch einen rein äußerlichen Grund. Was bis 1806 an besserer bürgerlicher Architektur zustande gekommen war, war königlicher Immediatbau, das heißt ganz oder größtenteils mit königlicher Unterstützung, nach Plan und Zeichnung des Oberhofbauamts errichtet, weniger in Hinsicht auf die Bequemlichkeit der künftigen Bewohner als auf die „Embellierung" der Stadt. Diese Unterstützung, die oft einer Gratifikation gleichkam, hörte nach den Kriegen auf. Die private Bautätigkeit sah sich auf sich selbst angewiesen. Erst ganz allmählich stellte sich mit dem wachsenden Wohlstande auch die Baulust ein, und die veränderten Bedürfnisse verlangten nach einer anderen Befriedigung, als die alten, ganz auf die Fassade hin angelegten Bauten gewähren konnten.

So wenig auch Schinkel praktisch für die bürgerliche Baukunst tätig sein konnte, so sehr hat ihn doch, wofür der Beweis, wie für so Vieles, in den Mappen des Schinkelmuseums enthalten ist, das Problem des bürgerlichen Wohnhauses beschäftigt. Er hat es da angepackt, wo seine größte Schwierigkeit lag (und auch heute noch liegt). Als Kind seiner Zeit ging er freilich immer noch mehr von der Fassade als vom Grundriß aus. Von drei Seiten suchte er die Frage zu lösen. Er entwarf ein Wohnhaus, dessen Bauplatz durch sehr hohe nachbarliche Gebäude beengt ist und dessen Räume doch einen hellen und freundlichen Eindruck machen sollen; ein zweites, das bei großer Tiefe des Bauplatzes nur eine schmale Straßenfront bietet, und ein drittes, das sich die Aufgabe stellt, die Bewohner für die Notwendigkeit des Stadtaufenthaltes mit der Annehmlichkeit des Landhauses zu entschädigen. Alle diese Lösungen, die die Schwierigkeiten aufsuchen und nicht umgehen, blieben auf dem Papier. Nur einmal hat Schinkel, übrigens von Unzuträglichkeiten des Bauplatzes ziemlich unbeengt, auch praktisch Hand anlegen können. Und schon dies eine, daß in dem Feilnerhause

das einzige Beispiel eines bürgerlichen Wohnhauses von Schinkel selbst sich erhalten hat, würde dies abgelegene und dem Gesichtskreis entrückte Haus zu einer höchst beachtenswerten Merkwürdigkeit stempeln. Nun aber kommt hinzu, daß hinter seinen Mauern sich ein Stück Berliner Geschichte abgespielt hat, in dem Namen wie Mendelssohn und Jenny Lind, von anderen zu schweigen, weit über die Begrenztheit vormärzlicher Berliner Lokalhistorie hinwegklingen. Wir wüßten nicht viel davon, wenn nicht ein Kind dieses Hauses, auch ein Musiker, durch Krankheit zu einem halb untätigen Leben im Süden gezwungen, in hohem Alter und in fremder Stadt, also gleichsam aus doppelter Ferne zu einer noch unbeschwerten Jugend zurückschauend, zunächst nur für den Kreis der alten Freunde von dem Aussehen und den Bewohnern dieses Hauses geplaudert hätte.

Im Jahre 1793 kam aus seiner Heimat Weiden in der Oberpfalz ein junger, etwa zwanzigjähriger Handwerksbursche, sein Glück in Berlin zu versuchen. Es war Tobias Christoph Feilner, der Sohn armer Eltern, der aber in seinem Ranzen einen wundertätigen Zehrpfennig mit sich führte: die Liebe zur Arbeit. Sein Sinn war auf Höheres gerichtet als auf das Maurerhandwerk, das er seinen Vater mühselig hatte betreiben gesehen. Zuerst in Nürnberg bei einem Hafner in der Lehre, trat er nun als Geselle in die Höhlersche Töpferwerkstatt, Ecke Hasenhegergasse und Alte Jakobstraße, ein. Bald wurde er die Seele des bisher bescheidenen Unternehmens. Bereits nach drei Jahren beschäftigte die Werkstatt sieben Arbeiter, denen Feilner als Werkmeister vorstand. Aber in dem einfachen Manne steckte etwas vom Künstler und seinem Ehrgeiz; es duldete ihn nicht bei dem Handwerk allein. Zunächst vervollkommnete er sein physikalisches Wissen in Vorlesungen, die er bei Hermbstädt und dem Oberbergrat Karsten hörte. Wie er sie nutzte, zeigte er schon 1804 mit seiner Anwendung der enkaustischen Malerei, d. h. der Einbrennkunst. Schon in den römischen Künstlerkreisen um Goethe war man auf diese Technik aufmerksam geworden, angeregt durch die

wiederaufgefundenen antiken Wandmalereien. Im kleinen hatte sich Rat Reiffenstein darum bemüht, im großen suchte sie Philipp Hackert zu verwerten, und Lips wandte sie sogar für Porträts an. Allein keiner von ihnen gelangte zu befriedigenden Ergebnissen. Nun griff Feilner, ganz auf sich gestellt, die Sache an und erfand für seine bescheidenen dekorativen Zwecke eine eigene Methode. Sein Verfahren bestand in einer Unterglasurmalerei auf gebranntem Ton, die gleichmäßiger wirkte und größere Dauerhaftigkeit versprach, als die zur Ausschmückung der Wände vom Hofmaler Friedrichs des Großen, Benjamin Calau (1724—1783), in engerem Anschluß an die Alten angewandte Behandlung mit sogenanntem punischen oder eleodorischen Wachs. So schmückten die bisher unansehnlichen dunkelfarbigen Öfen bald heitere und anmutige Ornamente, eine Weinrebe, ein Blumengeflecht und dergleichen. Und nicht lange, so ersetzte Feilner die in ihrem gesprenkelten, dunklen Farbton schmutzig und trüb wirkenden Öfen durch die reinlich-glänzenden Porzellanöfen, ebenfalls mit gemalter Verzierung, die schnell alle anderen, auch die eisernen verdrängten, einbegriffen jene prunkvollen, en statue in Lauchhammer gegossenen, die man in Schlössern jener Zeit so häufig findet und deren stereotyper Statuenschmuck die Madrider Antike „Schlaf und Tod", die sogenannten Genien von S. Ildefonso, gewesen ist. Einer von diesen andauernden Wärmespendern kam auf Bestellung des hannöverschen Gesandten, Herrn v. Kestner, eines Sohnes von Werthers Lotte, nach Rom und war noch in den achtziger Jahren des vorigen Jahrhunderts in dem alten Künstlerhause Casa Buti in Gebrauch. Auch an Goethe wandte sich Feilner mit einem Anerbieten seiner Porzellankachelöfen (19. Dezbr. 1829). Goethes Antwort ist charakteristisch für die verbindlich-umständliche Art, die der alte Herr auch in Geschäftssachen beliebte: „Ew. Wohlgeboren sende die mir anvertrauten Zeichnungen, in Anerkennung der hiemit bewiesenen Gefälligkeit dankbar zurück, mit dem Vermelden, daß die Strenge der Jahreszeit mich verhindert gegenwärtig Gebrauch von Ihren sehr schönen Fabrikaten zu machen, indem ich mich

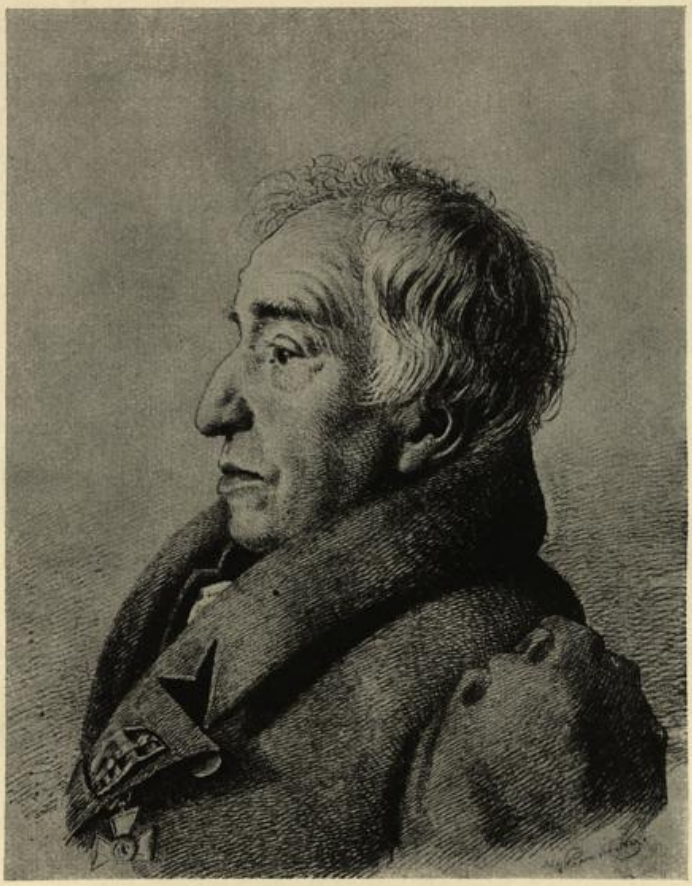
mit einer Interimsheizung einzurichten nöthig fand. Mir zu weiteren Entschlüssen das nächste Frühjahr vorbehaltend, empfehle mich zu geneigtem Andenken allerbestens, hochachtungsvoll. Weimar den 12. Januar 1830."

Aber der unternehmende Mann ließ es dabei nicht bewenden. Die Bedeutung Englands, namentlich für das Kunstgewerbe des achtzehnten Jahrhunderts, wird vielfach noch zu gering eingeschätzt. Wedgwood ist nur das bekannteste, aber durchaus nicht das einzige Beispiel. Ein Engländer Coade, der seine Fabrik in Lambeth bei London um 1780 errichtete, hatte mit einer Nachbildung von Figuren, Basreliefs und architektonischen Zierstücken in gebranntem Ton begonnen; seine Ware nannte er Litho di pyro. In Deutschland führte dies Verfahren der Weimarer Bildhauer Klauer ein, der seine „Toreutikafabrik" um 1792 eröffnete; ihm war in Leipzig der Kunsthändler Rost mit einer ähnlichen Anstalt gefolgt. Nun nahm in Berlin Feilner die Fabrikation auf und führte sie zu hoher Vollendung. Es gelang ihm, größere Massen in einem Stück herzustellen, wodurch das immer mißliche Anpassen und Zusammenkitten der Teile möglichst vermieden wurde. Eine seiner frühesten Arbeiten wurde zugleich sein Meisterstück: das nur in zwei großen Platten gebrannte Relief Schadows „Die Apotheose der Königin Luise", das seit 1814 den Königsstuhl der kleinen Dorfkirche zu Paretz schmückt. Natürlich konnte die Fabrik, namentlich in jenen ernsten Zeiten, nicht von solchen seltenen künstlerischen Aufträgen bestehen; sie fertigte auch Badewannen von sechs Fuß Länge mit eingekittetem Boden, Formen für die Zuckerhüte und ähnliche Gebrauchsware.

Als Höhler 1812 starb, ging die Fabrik ganz in die Hände Feilners über. Aus der kleinen Werkstätte mit 7 Arbeitern hatte sie Feilner allmählich zu einem Etablissement ausgebildet, das in verschiedenen Werkstätten je unter der Leitung eines Obergesellen 90 bis 120 Arbeiter beschäftigte, dessen Maschinerien überraschten und das die Fremden wie eine Sehenswürdigkeit aufsuchten.

Der Meister selbst aber blieb mit seiner Lebensführung und seinen Ansprüchen in den Grenzen handwerkerlicher Bescheidenheit. Am frühsten Morgen begann er sein Tagewerk; den ganzen Vormittag, von seinem alten Faktotum Schröder kutschiert, fuhr er die Kundschaft ab, überall die Gesellen inspizierend und nicht selten, Rock und Weste abgeworfen, mit eigener Hand eingreifend, um Verpfuschtes in Ordnung zu bringen. Nachmittags saß er, die große dunkelblaue Mundtasse und den ungeheuren hölzernen Zuckerkasten stets neben sich, in dem kleinen Hofzimmer, das sein Kontor darstellte und von dem aus er das ganze Fabrikwesen überschauen konnte. Da roch es nach dem schlechten Kaffee, den Schröder in lappiger Löschpapierdüte drüben von „Musje", dem geizigen Kaufmanne, alltäglich holte, und nach dem besseren Tabak, den der Meister aus langer weißer Tonpfeife schmauchte. Auf dem schwerfälligen, braun angestrichenen Schreibtisch lagen die in grüne Leinwand gebundenen Geschäftsfolianten, über die der fleißige Mann oft bis in die Nacht sich vertiefte; nicht selten, wenn Schröder um 5 Uhr morgens ihn zu wecken kam, fand er seinen Herrn angekleidet am Schreibtisch über den Büchern eingenickt. Als einzige Erholung gestattete er sich seine Whistpartie, sein Schöppchen Wein alle Sonnabend in Böttchers Weinstube gegenüber dem Meilenzeiger auf dem Dönhoffsplatz, wo er übrigens mit Geschäftsfreunden zusammentraf und manches Geschäftliche erledigte, und seinen Kegelschub in einem seiner Fabrik benachbarten Tabagiegarten.

Den sauren Wochen folgten frohe Feste, wozu vor allem die Geburtstage der Familienglieder Veranlassung gaben. Feilner war verheiratet mit der Tochter eines armen Stadtmusikers aus Schwedt. Sicher hat nicht die Musik sie zusammengeführt, denn Vater Feilner war nicht bloß unmusikalisch, sondern ausgesprochen musikfeindlich. Aber in der Frau lebte Musikantenblut. Auf einer kleinen Violine verstand sie „in kapriziöser Weise mit dem Bogen herumzufiedeln", und mit diesem dünnen, holprigen Musizieren vertrieb sie sich die Langeweile auf dem großen geblümten Sofa, das



H. Papin. Bildnis Feilners.
Federzeichnung. Märkisches Museum.

sie eines lahmen Fußes wegen nur selten verlassen konnte. Sie setzte es bei ihrem Manne durch, daß den beiden Töchtern, den allein überlebenden von sechs Kindern, Sing- und Spielunterricht erteilt wurde, und freute sich, wenn die jungen Mädchen ihr die Lieder von Zelter und Rungenhagen vorsangen. Durch eine dieser Töchter, Amalie, ist dann die edelste Musik im Feilnerschen Hause heimisch geworden.

Bei den Festen ging es hoch her, und die Tafelfreuden wurden gehörig ausgedehnt. So ist Rauch einmal in seiner Ungeduld von einem Mittagessen einfach davongelaufen, weil man um 7 Uhr noch nicht an den Braten gelangt war, obwohl um ½4 Uhr schon das Rindfleisch gereicht wurde. Durch den getreuen Chronisten des Hauses sind wir über diese erste Generation von Gästen des Feilnerhauses genau unterrichtet. Wissenschaft und Kunst — Musik ausgenommen — fand sich zusammen. Schadow ließ wohl gelegentlich das Geburtstagskind in launigen Knüttelversen hochleben, Karl Begas, der Ahnherr der Künstlerdynastie, fand sich mit einer Zeichnung ein, Samuel Rösel, von dem eins seiner üblichen „geknackerten" Sepiablätter willkommener gewesen wäre, brachte eigensinnig, wie es so oft die Verwachsenen sind, immer dieselbe Gabe: Steine vom Vesuv oder aus Pompeji, die er einst dort gesammelt, ein nicht so verfängliches, aber auch kein so erfreuliches Geschenk, wie die von ihm „geretteten", das heißt auf eigne Faust oder mit Hilfe eines gefälligen Kustoden gemausten Kleinkunstwerke, mit denen er seinen Abgott Goethe zu bedenken pflegte. Unter den Architekten, die neben Feilners Kunst auch seine aus den von ihm aufgefundenen ausgezeichneten Tonlagern bei Rathenow stammenden gebrannten Ziegel benutzten, stand Schinkel vornan; und wo Schinkel war, fehlte nicht sein Intimus Beuth, der besondere Freund unseres Keramikers. Wissenschaft und Kunst waren schließlich auch in Feilners Schwiegersöhnen repräsentiert, dem humorvollen Arzt Dr. Kunde und dem Bildhauer Ludwig Wichmann, einem Lieblingsschüler Schadows. Wie die meisten seiner Freunde trug auch Feilner im Knopfloch des Feiertagsrockes seinen

Orden, aber irgendein Titel war nicht nach des einfachen, innerlich stolzen Mannes Sinn. Und wie er seine Freunde bewirtete, so war er auch ein freigebiger Hausvater für seine Leute, denen er manchen Festschmaus, manch Hochzeitsmahl ausgerichtet hat.

Um das Jahr 1820 findet in dem baukünstlerischen Schaffen Schinkels ein Umschwung statt. Bisher hatte Schinkel in seinen Bauten die Schönheit oder auch nur die Gediegenheit des Materials allzu oft der abstrakten Formenschönheit opfern müssen. Nun sann er, ob er die großen, wenig dauerhaften Putzflächen nicht durch echtes und haltbares Material ersetzen könnte. Die Erinnerung an die norditalienischen Backsteinbauten, deren „Solidität" und „Akkuratesse" ihm auf seiner ersten Reise nach Italien den größten Eindruck gemacht hatten, der Hinblick auf die alten Denkmäler märkisch-mittelalterlicher Baukunst, dazu der Wunsch, die heimische Industrie zur Lösung seiner künstlerischen Aufgaben heranzuziehen und durch die engere Bindung von Kunst und Handwerk diesem ein höheres Ziel zu weisen, führten ihn auf den Ziegelrohbau. Für die griechische Formenwelt war dieses Material nicht verwendbar; es zeigte seinen Reiz nicht im Wechsel der Formen, sondern im Gleichmaß einer möglichst ununterbrochenen sauberen Schichtung. Der Ziegel war der klassische Werkstoff der norddeutschen Gotik gewesen, und mit der Verwendung dieses Materials tritt bei Schinkel eine neue Epoche ein, die, erst strenger gotisierend, sehr bald Antikes und Gotisches zu einer originellen Einheit verschmolzen zeigt. Zur Ausschmückung dieser Backsteinbauten empfahl sich sowohl durch seine Dauerhaftigkeit wie seine Farbe der gebrannte Ton.

Die Werdersche Kirche, 1825 begonnen, ist das erste Bauwerk, das Schinkel in der neuen Technik hat ausführen lassen. Der ornamentale Schmuck stammt aus der Feilnerschen Fabrik. Sie lieferte den ganz antik gezeichneten Akanthusfries unter dem Hauptgesims, die Verschlingungen über den Fensterstöcken, die Kapitäle der Säulchen und als Hauptstück die

Skulpturen des Portals: den acht Fuß hohen heiligen Michael und die kranztragenden Engel in den Bogenzwickeln. Feilners Schwiegersohn, Ludwig Wichmann, hatte sie modelliert; die Solidität ihrer Ausführung ist noch heute nachzuprüfen, wenn auch die große fast freistehende Statue zwischen dem Doppelportal aus Vorsicht 1913 durch eine Nachbildung in getriebenem Kupfer ersetzt wurde.

Der Erfolg, den Feilner erntete, erregte in ihm, wie Schinkel selbst mitteilt, „den Wunsch, diese Fabrikation noch gemeinnütziger und für gewöhnliche Bürgerhäuser anwendbar zu machen". Und ohne erst den Anstoß von anderer Seite zu veranlassen oder abzuwarten, ging der entschlossene Mann mit gutem Beispiel voran und begann 1829 mit dem Bau eines eigenen Hauses.

Die ausgedehnten Anlagen der Feilnerschen Fabrik nahmen den nach der Alten Jakobstraße zu gelegenen Teil der Hasenhegerstraße ein, die ihren Namen dem dort einst wohnenden kurfürstlichen Hasenheger verdankte. Auf der anderen Ecke, nach der Lindenstraße zu, stand ein großes Gebäude mit zwei Höfen, das Stallungen für die Leibgarde zu Pferde und für die von Friedrich dem Großen in seinem Fuhrpark benutzten Maultiere enthielt. Die Gegend trug noch den halb ländlichen Charakter, wie man sie auf Menzels Jugendbild „Schlafzimmer in der Ritterstraße" hinter den Musselinvorhängen erblickt. In der Mitte der Hasenhegerstraße, zwischen der Fabrik und dem Stallgebäude, hatte sich eine bescheidene Wirtschaft etabliert mit Karussell und Kegelbahn. Auf diesem Grundstück errichtete Feilner sein Wohnhaus. Es heißt, Schinkel habe ihm den Entwurf dazu geschenkt. Wohl möglich, da Schinkel selbst das größte Interesse haben mußte, hier ein Vorbild aufzustellen.

Das dreistöckige Gebäude mit seiner breiten Front von neun Fenstern zeigt, wie Schinkel es verstand, den Backsteinbau den klassischen Traditionen anzupassen. Die Fassade ist ganz auf die Horizontale komponiert. Breit durchlaufende Gurte trennen die Geschosse, ein schön profiliertes Sims mit

Rosetten schließt ab. Doch damit nicht genug: durch die ganze Fassade ist jedesmal in regelmäßiger Höhe von vier Steinschichten eine Lagerschicht von violett glasierten Steinen angeordnet, wodurch die Horizontale in ihrer architektonischen Ruhe verstärkt wird. Zugleich wird dadurch die rötliche Farbe der Ziegel angenehm gebrochen. Der dekorative Schmuck beschränkt sich auf die Tür und die Fenster, doch greift er von ihrer äußeren Umrahmung, von Sims und Sohlbank über auf die leicht geschrägten Leibungen. Hier gestattete das Material Anmut und Zierlichkeit der Ausführung. Ursprünglich war für die Brüstungstafel jedes Fensters ein anderes Ornament bestimmt; aus Gründen der Ersparnis von Zeit und Kosten begnügte man sich mit der Wiederholung eines und desselben: eine weibliche Maske mit Fruchtkorb, begleitet von zwei nackten Jünglingen, die, den Thyrsusstab über die Schulter gelehnt, einander zugewandt auf arabeskenartiger Ranke leicht und frei sitzen. Die Fenstervertiefungen sind mit Blattornamenten gefüllt, die in einer mittleren Rosette zusammenstoßen. Ganz ähnlich ist die Tür, nur wird die mittlere Rosette ersetzt durch zwei Medaillons, die Genien mit Winkelmaß und Lot enthalten.

Denkt man im Angesicht dieser Straßenfront mit ihrer reizvollen Bindung von Würde und Anmut an die zierliche Strenge oberitalienischer Backsteinpaläste, so wird auch im Hof die Erinnerung an Italien lebendig, angeregt freilich mehr durch eine allgemeine Stimmung als durch besondere Einzelgestaltung. Die Hauswandungen sind schlicht verputzt, die Fenster glatt eingeschnitten ohne die seitlichen Vertiefungen. Aber unter den Fenstern, von denen einige später verbreitert, die der oberen Geschosse mit durchbrochenen Außenläden versehen wurden, fehlen nicht die Terrakottareliefs, wenn auch in etwas einfacherer Dekoration als an der Hauptfront. Zwischen antikem Blattornament erscheint im mittleren Medaillon ein jugendlicher Kopf mit phrygischer Mütze, vereinzelt auch eine schlichte Rosette. Nur unter den großen dreigeteilten Fenstern der abgeschrägten Ecken sieht man einen kauernden Genius mit Musikinstrument, der etwas wie eine Huldigung, jedenfalls

Schinkel. Das Feilner-Haus.

Naturaufnahme.

eine Anspielung auf die Musikliebhaberei der weiblichen Familienmitglieder bedeuten sollte. Den Gepflogenheiten dieser haushälterischen Zeit gemäß finden wir auch die eigentlichen Seitenflügel in vier, statt wie im Vorderhause, wo sich allerdings noch Mansarden hinter dem klassischen Sims verstecken, in drei Stockwerke aufgeteilt.

Der Grundriß mußte sich „wegen mancherlei besonders eingetretener Verhältnisse" bei der Ausführung wesentliche Vereinfachungen gefallen lassen. Wir kennen diese Gründe nicht, doch darf man vermuten, daß dem praktischen, auf die beste Ausnutzung der Baufläche bedachten Sinn des Erbauers die ursprüngliche komplizierte Anordnung der Räume, jene halbrund abgeschlossenen, feierlich wirkenden Zimmer, diese sonderbar geschnittenen, nur als Durchgang brauchbaren, sehr unzulänglich belichteten Flure und Nebengelasse nicht zugesagt haben. Diese letzteren entstanden aus dem Bemühen Schinkels, die Unzuträglichkeiten des sogenannten Berliner Zimmers möglichst zu vermeiden. Es ist jener fatale Raum, der eine traurige Errungenschaft der Bauzeit um 1800 war, als das Übergreifen einer zusammenhängenden Wohnung vom Vorderhaus in den Seitenflügel die Regel wurde. Schinkel, den man noch kürzlich als den Erfinder dieses, wie es scheint, unausrottbaren Wohnungsübels getadelt hat, war sich im Gegenteil der Gedankenlosigkeit seiner Vorgänger voll bewußt. Der ursprüngliche Grundriß des Feilnerhauses zeigt, wie er die Mängel an Belichtung und Durchlüftung abzustellen bemüht war. Ein erstes Mittel war die Abschrägung der Ecken und ihre Durchbrechung mit möglichst viel Fenstern; ein zweites die Drehung der Achse an dieser Stelle um 45 Grad; ein drittes die Aufteilung in mehrere Zimmer, zum Teil mit halbrunden Abschlüssen, die, wie sie an die alten Alkoven gemahnten, auch gleich diesen zur Aufstellung der Betten benutzt werden sollten. Das Veto des Bauherrn vereitelte, wie gesagt, diese Bemühungen. Das Berliner Zimmer trat wieder in seine alten Rechte, immerhin verbessert durch das große dreiteilige Fenster in den Eckschrägen.

Von der alten Ausstattung der Zimmer sind nur noch dürftige Spuren vorhanden. Im ersten Stock links, den der Schwiegersohn Wichmann bezog, findet man noch im Berliner Zimmer zwei plastische Sopraporten wahrscheinlich von des Bildhauers Erfindung: im großen mittleren achteckig gerahmten Felde einen Wagenkämpfer auf einer Biga mit feurigem Zweigespann, in den schmalen Eckfeldern eine Lyra mit einem Schwan darüber — Sinnbilder musikalischen Wettstreites. Auch der anstoßende Raum hat offenbar künstlerischer Hauspflege gedient. Noch steht im hinteren Teil, von dekorierten Holzsäulen eingefaßt, die kleine Bühne, und von der ursprünglichen Eleganz der Ausstattung haben wenigstens noch die Türen mit reicher Ornamentik in Papiermaché die rohe Zerstörungslust namentlich der letzten unruhvollen Jahre, wenn auch kümmerlich genug, überdauert. Sonst aber ist im Hause so gut wie alles verschwunden, selbst von den Feilnerschen Porzellanöfen ist nur noch einer stehen geblieben.

Wie reizvoll muß nun aber von den Fenstern dieses Hofes der Blick in den Garten gewesen sein, der sich tief ins Gelände hinein, durchschnitten von einer hohen Baumallee, bis an die erst 1844 bebaute Ritterstraße hinzog! Gerade von diesem Teil des großväterlichen Besitzes weiß der Enkel mit liebevoller Ausführlichkeit zu erzählen.

Die Verbindung von Hof und Garten war durch den „Perron" hergestellt, das heißt durch eine Halle, die sich mit einer zierlichen korinthischen Säulenstellung — die Säulen natürlich aus Ton um einen Holzkern — auf den Garten öffnete. Hier spielte sich das Sommerleben ab. Beiderseits endete die Halle in ein Zimmer, von denen das eine dem Fabrikherrn als Arbeitsstübchen diente, das andere den Vorsaal zu einer Kegelbahn abgab, die gedeckt und verglast, mit bis zur Erde reichenden Fenstern die ganze Seitenfront des Gartens entlang lief. Die Mauerfront gegenüber war aufgeteilt in eine Reihe zierlicher Pilaster mit verschieden ornamentierten Feldern dazwischen. Das schönste aber war der Blick aus der Halle mit den schützenden Leinwandgardinen auf den blühenden Garten mit Moosrosen,

Schinkel. Hof des Feilner-Hauses.
Naturaufnahme.

Springbrunnen, Statuenschmuck und dem Meisterstück der Fabrik: einer getreuen Nachbildung des Portals zur Gruftkapelle der Hohenzollern in der Klosterkirche zu Heilsbronn. Es war der Ruhmestitel des Meisters, das Schaustück der Fabrik, und diente doch auch dem prosaischen Zweck, an dieser Stelle einen alten Schuppen, das degradierte Karussell der alten Tabagie, pomphaft zu verstecken. Nahe dabei stand die Marmorbüste Feilners von seinem Schwiegersohne Ludwig Wichmann, die 1876 als Vermächtnis der Tochter Amalie in die Nationalgalerie kam.

Mit Stolz konnte Feilner auf dies Haus schauen, das er ganz sich selbst verdankte. Und die Berliner kamen und sahen, und da war nur eine Stimme, die, wie übrigens auch anderwärts zu geschehen pflegt, ihr Wohlgefallen gut faßbar zahlenmäßig ausdrückte: „Stände dies Haus unter den Linden, es würde wohl das Zehnfache wert sein."

Den äußeren Glanz hatte Feilner dem Hause gegeben, aber die innere Weihe empfing es erst unter der nachfolgenden Generation, als Wichmanns es zu einem echten Künstlerheim umschufen. Das Jahr 1840, das auch den neuen König auf den Thron steigen sah, bedeutet einen Umschwung der Tradition.

Sechsundsechzig Jahre alt war Feilner 1839 gestorben, zwei Jahre später folgte ihm seine Gattin. Die Leitung der Fabrik ging in die Hände eines jüngeren Gehilfen Friese über, der, von Beuth empfohlen, sich unter Feilner selbst herangebildet hatte. Aber schon hatte sie einen nicht leichten Stand gegen die Konkurrenz, die ihr namentlich die Töpferwerkstatt von Cornelius Gormann machte. Die alten Hausfreunde, Schinkel, Rösel gingen dahin; die Generation, die sie ablöste, stand nicht mehr im Zeichen des Kunsthandwerks, der Keramik, die Tobias Christoph in Berlin zur Höhe geführt hatte, sondern unter dem leuchtenderen Gestirn der ars celesta, der Musik.

Höchst anmutig plaudert Herman Wichmann, der musikalische Enkel des musikfeindlichen Großvaters, von den Freunden und Gästen, die sich

zu den Abendgesellschaften in der ehemaligen Hasenhegerstraße, jetzt auf Befehl Friedrich Wilhelms IV. zur Erinnerung an den Meister Feilnerstraße genannt, einfanden, von Mendelssohn, von Liszt, von Taubert und Rellstab, der die Musikkritik in der Voß schrieb. Schon als Knaben hatte ihm in der Werkstatt des Vaters, wo ihre Büste modelliert wurde, Henriette Sontag den „Weihekuß" gegeben, Rungenhagen, Zelters Nachfolger an der Singakademie, hatte seine ersten Studien geleitet. Später, als der Musiker, übrigens, wie er selbst wußte und fühlte, kein durchdringendes Talent, in ihm reif war, ging es an ein eifriges Musizieren mit Aufführung eigener Kompositionen. Der Donner auf der Kegelbahn war verhallt; dafür erklang jetzt oft in der Gartenhalle Quartettmusik, wo Laub und Radeke an den Geigenpulten saßen, Richard Wuerst die Bratsche und Bibliothekar Dr. Bruns, der ausgezeichnete Musiker, das Cello spielte. Und wie die Ausführenden bildeten die Zuhörenden eine erlesene Gesellschaft, in der wir auch den jungen Hans von Bülow treffen.

Alle diese aber werden in der Erinnerung überstrahlt von der holden Anmut und der genialen Kunst der Jenny Lind, die im Herbst 1844 zuerst nach Berlin kam, von Meyerbeer ausersehen, die Vielka im „Feldlager in Schlesien" zu singen. Ihre Beziehungen zur Familie Wichmann wurden so freundschaftlich, daß sie von Frau Amalie für ihre nächste Spielzeit im Winter 1845—46 als Logiergast in das Feilnerhaus eingeladen wurde. Gerade an dieser Stelle versagen Herman Wichmanns Erinnerungen, weil der junge Musiker diese Zeit in Italien verbrachte; aber die unter den Auspizien ihres späteren Gatten Goldschmidt von Holland und Rockstro, man möchte sagen protokollierte Biographie Jennys hilft uns diese Lücke füllen.

Ein unvergeßlicher Winter für beide Teile! Selbst die Sehnsucht nach ihrer nordischen Heimat, unter der sie immer auf ihren Wanderfahrten litt, schwieg hier. „Zum erstenmal in meinem Leben", schrieb sie nach dem Abschied an die geliebte Freundin aus Leipzig, „hab' ich gefühlt, als hätte ich die Seligkeit der Häuslichkeit genossen." Und aus Wien am 27. April 1846:

„Heimweh hab' ich doch wieder bekommen — und obwohl ich sagen kann, daß ich überall Heimat habe — so komm' ich mir doch ganz heimatlos vor ... allein während der Zeit, die ich bei Ihnen verlebte, fühlte ich keine Sehnsucht." Als ein liebes Andenken bewahrte Jenny eine Ölskizze von Otto Wichmann, einem Sohne des Professors, auf der sie vermerkt hatte: „Zimmer in Professor Wichmanns Haus in Berlin, wo wir oft bis spät in die Nacht hinein im Gespräche mit Mendelssohn und Taubert saßen." Es ist jener große, niedrige, im ersten Stock nach dem Hofe gelegene Raum mit der kleinen Bühne, der schon erwähnt wurde. Auch was dort gesprochen wurde, läßt sich erraten; es betraf gewiß den bald erfolgenden Übertritt Jennys von der Bühnenlaufbahn zur stilleren, aber vertiefteren Kunst der Oratoriensängerin. In frischer Erinnerung an diese Gespräche mit Jenny schrieb Mendelssohn die seelenvollen Sopranstellen in seinem Oratorium „Elias".

Nahm sie so manches kostbare Andenken mit, so hinterließ sie doch auch ein beglückendes Gastgeschenk: das schöne Porträt von Eduard Magnus' Hand, das lange Jahre im Feilnerhause hing, bis es 1877 in die Nationalgalerie kam. Ein Unfall traf sie am Schluß des Winters; sie verstauchte sich den Fuß und mußte drei Wochen lang liegen. Diese unfreiwillige Ruhe nutzte der Professor, um ihr Porträtmedaillon zu modellieren. Zwei in die grün gestrichenen Wände des Hausflurs eingelassene Gipsmedaillons wirken wie ideale Stilisierungen ihres fromm gescheitelten Kopfes, der an die spröde Zartheit der frühen Raffaelmadonnen erinnert.

Die Jahre gingen und eine dritte Generation zog in das Feilnerhaus. Der Professor starb 1859, seiner kränklichen Frau behagte die Stadtwohnung nicht mehr und sie vertauschte sie mit einer draußen vor dem Potsdamer Tor in der eben erst angelegten Viktoriastraße. Das Feilnerhaus aber kaufte Wilhelm Gentz, der Orientmaler, der es als Mieter schon bewohnt hatte. Hier führte er 1861 seine junge Frau Ida, geb.

v. Damitz, ein und schuf es um zu einem der ersten mit künstlerischem Luxus ausgestatteten Malerheime, wie sie später in Berlin Regel und gefährliches Muster wurden. Neben der Ausbeute seiner Reisen nach Marokko und dem schwärmerisch geliebten Ägypten vereinigte er dort, was er an modernen Kunstwerken und kunstgewerblichen Erzeugnissen in Paris mit Sammelleidenschaft zusammengekauft hatte — ein in der Zeit des nüchternsten Nach-Biedermeier höchst phantastisch wirkendes Durcheinander von Smyrnateppichen, orientalischen Vorhängen, Waffen, Schmuckgerät halbwilder afrikanischer Völkerschaften, Renaissancemöbeln, Rokokostühlen, modernen Damastsesseln, Bronzen, Marmorbüsten, Gemälden und Studien der eigenen Hand.

Ein Strom berühmter Gäste, vorwiegend Maler, füllte die eleganten Räume, und während der Hausherr, „schweigsam wie ein Orientale", diese Geselligkeit als eine unerläßliche Pflicht, ganz gegen seine innerste Neigung ausübte, gefiel sich die schöne, musikalisch begabte Frau Ida in den Huldigungen, die Knaus, Meyerheim, Oskar wie Reinhold Begas, Gustav Richter, Karl Becker, Riefstahl, Knille und selbst der schon etwas brummig gewordene Menzel ihr darbrachten.

So war der alte Künstlergeist dem Hause treu geblieben. Freilich hatte sich auch manches verändert, wie das natürlich ist. Aus dem Garten verschwand das große romanische Portal der alten Hohenzollerngruft. Die Erben hatten gleich nach des Meisters Tode das Kunstwerk dem Könige Friedrich Wilhelm IV., der es oft bewundernd betrachtet hatte, zum Geschenk gemacht. Jahrelang war man sich unschlüssig geblieben, wohin es zu stehen kommen sollte. Darüber war schließlich der König gestorben, und nun baute Stüler, der Architekt der Friedenskirche in Potsdam, den Bogen in die Hallen ein, die den stillen Hof der Grabeskirche Friedrich Wilhelms IV. umgeben. Er stand jetzt wiederum vor einer Hohenzollerngruft, aber übel kontrastierend mit seinen romanischen Formen und seiner roten Farbe zu dem altchristlichen Stilcharakter der Anlage. Nie hat Peter Lenné, der

Schöpfer dieses Teils von Sanssouci, auch er ein alter Freund des Feilnerhauses, dem Architekten verzeihen können, ihm die ernsten Harmonien dieser „Perle aller Gärten", wie Friedrich Wilhelm sagte, gestört zu haben.

So war denn der Bogen fort, aber der Garten blühte noch in alter Pracht, und nach wie vor setzte jede der verschiedenen Mietsparteien ihren Ehrgeiz darein, mit dem ihr zugewiesenen Stück die andern zu übertreffen.

Von Anfang an war das große, geräumige Haus vermietet gewesen. Aus der ersten Generation der Mieter hat ein liebenswürdiger Sonderling Anspruch auf historische Ehren: Paul Sasse, Legationsrat und Privatsekretär der Königin Elisabeth. Alles andere als ein Hofgänger und ein Liebediener, ja gegen die höfische Etikette sogar ein Frondeur, der sich ostentativ von allem Offiziellen zurückhielt, so gern auch seine Frau und seine drei Töchter gelegentlich im Glanz eines höfischen Festes sich gesonnt hätten. Aber „während im Schloß tausend Lichter brannten und der Champagner floß, saß er in einem Parterrezimmerchen an seinem Bureau mit kleiner Studierlampe, wo ihn die nächtlich Vorüberziehenden bis sehr spät sitzen sehen konnten".

Der neue Stamm von Mietern unterhielt keine Beziehungen zum Hof. Im Gegenteil, ihr geistiger Doyen, Ernst Dohm, der als Leiter des „Kladderadatsch" die politische Satire ebenso schlagfertig wie formgewandt meisterte, machte das Haus vielmehr zu einer Trutzburg des Liberalismus. Es beherbergte damals (1865/66) auch Dohms künftigen Schwiegersohn, den 1908 verstorbenen ausgezeichneten Bildhauer Max Klein. Mit der Anschaulichkeit, die Künstler der Schulung ihrer Augen verdanken, und mit der Anmut, die ihm als Erzähler persönlich eigen war, hat Klein von diesem Abschnitt seiner Lebenserinnerungen geschrieben. Mittellos klopfte er eines Tages an die Ateliertür des Bildhauers Walsleben in der Feilnerstraße, auf vieles gefaßt, aber doch nicht auf das, was sich seinen Blicken darbot. Walsleben, genial vor allem in seinen mit der Schnelligkeit von

Improvisationen aufgebauten Kompositionen, führte das tollste Bohémienleben mit kalibanartigen Gewohnheiten. Sein Atelier bot den wüstesten Anblick: zu einem Drittel mit den Klamotten zusammengeworfener Arbeiten angefüllt, über die ein lebendiger Widder hinwegkletterte, während von der Decke herab ein Adler im Ring bewegungslos hing und auf den Bordbrettern unter Skeletten und getrocknetem Getier auch die mumifizierte Leiche eines Kindes, seines Erstgeborenen, mit eingefallenen Augen und schiefem Munde achtlos und bestaubt lag. Von den Werken Walslebens ist nichts bekannt, denn nichts ging unter seinem Namen, aber die Gruppe, Germania, Elsaß und Lothringen umarmend, welche, als die deutschen Sieger aus Frankreich zurückkehrten, auf dem Schloßplatz aufgestellt wurde, war ein Werk seiner Hand, und zwar in drei Wochen hergestellt. Walsleben starb etwa 1889. Seine Kunst verstand dieser Urwäldler wie kaum einer, und dankbar erinnert sich Klein des Jahres, das er bei Walsleben zubrachte.

Schließlich war das Schicksal des Feilnerhauses doch damit besiegelt, daß es nicht unter den Linden stand, sondern in abgelegener Gasse und in wenig lockender Nachbarschaft. Denn auch der treffliche Backsteinbau Schinkels am Eingang der Straße, der noch heute steht und an dessen Wandflächenaufteilung und Dach mit Untersicht die modernste Architektengeneration sich inspiriert hat, schreckte durch seine Bestimmung als Militärarrestanstalt ab.

Und so schlug denn zum Schluß die Industrie, aus deren Schoß das Gebäude hervorgegangen war, ihre Werkstätten in ihm auf. Den Anforderungen, die sie stellt und stellen muß, hat überall das Alte weichen müssen. Wände und Mauern wurden durchbrochen, um große Arbeitsräume zu schaffen, Speicherkeller angelegt, wobei drei von den Brüstungstafeln der unteren Fenster herausgenommen werden mußten; an den Decken läuft das Gestänge der Maschinen, die Webstühle surren und die Schiffchen mit den bunten Docken fliegen hin und her. Ein paar dünne Stämmchen stehen an der Stelle der alten Linde, die einst den Hof überschattete, hohe

Brandmauern umdrängen ihn, und nur der Blumenflor in den Fenstern der obersten Stockwerke verklärt die Prosa der sonst nüchternen Arbeitsstätte.

Für den Künstler Schinkel bedeutet das Feilnerhaus einen entscheidenden Schritt über die beim Bau der Werderschen Kirche gemachten Anfänge hinaus seinem letzten großen Werke entgegen. Man kann es als eine Studie zur Bauschule betrachten, jenem großen quadratischen Gebäude auf dem heutigen Schinkelplatz, das einen ganz modernen Gedanken, den Palast der Arbeit, zum erstenmal verwirklicht zeigt (aufgeführt 1832—35). Vorbildlich und bewunderungswürdig ist es, wie hier der Stil des Ganzen aus dem Material entwickelt ist. Die Schwere und Massigkeit des Baukörpers ist auf das glücklichste durch die großen im Korbbogen geschlossenen Fenster aufgelockert und durch die Zierlichkeit des Ornamentwerkes, das durchgehends seinen gesicherten, vor jedem Druck des Mauerwerks beschützten Platz erhalten hat, anmutig belebt. Als abschreckendes Beispiel standen dem Meister die klobigen, englischen Fabrikgebäude vor Augen, die er mit Beuth auf seiner Reise nach England 1826 besichtigt hatte. „Die ungeheuren Baumassen", heißt es im Tagebuch aus Manchester am 17. Juli, „bloß von einem Werkmeister ohne alle Architektur und nur für das nackteste Bedürfnis allein aus rotem Backstein aufgeführt, machen einen höchst unheimlichen Eindruck." Und dagegen nun die Schinkelsche Bauschule mit dem straffen Rhythmus ihrer flachen Streben, den weich geschwungenen Bogen der Fensterverdachungen, der durch violett glasierte Ziegelschichten abgetönten Farbe!

Die Hoffnung des Architekten und mehr noch des Bauherrn, mit dem Vorbilde des Feilnerhauses der bürgerlichen Baukunst neue Bahnen zu weisen, sollte sich nicht erfüllen. Die Anregung blieb auf den allerengsten Kreis beschränkt. Einzig Cornelius Gormann, ein jüngerer Konkurrent Feilners, dem Schinkel die einschlägigen Arbeiten für die Bauschule übertrug, hat sich mit Benutzung der dort verwandten Reliefs im Rosentaler-

Tor-Viertel, an der Ecke der Stein- und der später nach ihm benannten Gormannstraße ein eigenes Haus erbaut, das in direktem Schulzusammenhang mit dem Feilnerbau steht. Es ist inzwischen (1907) auch schon abgerissen worden; die Reliefs kamen in das Märkische Museum. Die großen Unterschiede, die es aufweist mit seiner Höhe von nur zwei Stockwerken, dem steilen Ziegeldach und der groben Schichtung seiner Backsteinlagen, wirken wie ein Protest kleinbürgerlicher Selbstbescheidung gegen die aristokratische Vornehmheit der Feilnerfassade. Noch war die Zeit nicht reif, die den Bürger aus der Beschränktheit seiner Lebensgewohnheiten erlöste.

Als sie aber reif wurde, griff sie, wenn auch nicht zu den Formen, so doch zu den Prinzipien zurück, die Schinkel und Feilner in ihrer gemeinsamen Schöpfung zum erstenmal angewandt hatten. Was der Backstein in Verbindung mit dem gebrannten Tonornament auch für den Privatbau in den Händen der Schüler Schinkels wurde, muß nicht erörtert werden; die Beispiele findet man allerorten. Wie viele aber wissen, daß ein Mann aus dem Volke hier Pionierarbeit getan hat, und kennen sein Haus, das, auf dem goldenen Boden des Handwerks gegründet, im raschen Aufstieg der Generationen eine Pflegstatt fast aller Künste und ein Schauplatz aufstrebender Berliner Geselligkeit gewesen ist?

Menzels Impressionen aus dem alten Berlin

Denn es sind, um es mit einem Wort zu sagen, Impressionen, Eindrücke eines immer wachsamen und plötzlich betroffenen Malerauges, denen wir die Kleinodien dieser Darstellungen zu danken haben, von denen hier die Rede sein soll. Nie ist Menzel mehr Maler gewesen, als auf diesen Bildern bescheidensten Ausmaßes, in denen er, unbewußter Genialität voll, mit spielender Hand die schweren Probleme einer künftigen Künstlergeneration nicht nur anrührt, sondern gleich vollendet löst.

Spät erst kamen sie zum Vorschein, aber sie kamen zu rechter Zeit. Wer weiß, ob sie sonst nicht so leichthin beurteilt worden wären, wie der Meister sie selbst zu bewerten beliebt hat. Sie hingen fast alle in seinen Wohnräumen in der Sigismundstraße unter altmodischem Hausrat, auf abgenutzten Tapeten, über Möbeln eines Geschmackes, der auch dann nicht gut gewesen war, als er die Mode beherrschte. Für Menzel allein paßten sie zu der übrigen Einrichtung; sie erzählten ihm so viel von seinem Leben, wie die Schränke, Stühle und Tische, über die sein Auge hinwegflog wie über Erinnerungen, die mit ihm alt geworden waren. Für jeden anderen gehörten sie nicht in dieses altmodische Heim, das ebensogut ein zu Ehren gekommener alter Gelehrter hätte bewohnen können. Für ihn waren sie Tagebuchblätter, Intima mit dem Goldstaub des längst Vergangenen, in nachdenklicher Stimmung vielleicht Mahnungen, wie alt er selber geworden, wie weit Jugend und Mannesjahre hinter ihm lagen, wie verschollen das Leben jener Tage war . . .

. . . So hatte es mal in seinen Zimmern ausgesehen, erst in der Schöneberger Straße, wo der hohe Mahagonitrumeau zwischen den Fenstern stand und die Mullgardine im Frühlingswind wehte; dann in dem schmalen Schlafraum der Ritterstraße mit dem Blick auf die roten Dächer der Hinterhäuser.

Das war der engbrüstige Treppenflur mit dem grellen Blaker aus Weißblech und den hohen Knäufen am Geländer, die der Hauswirt eigenhändig abgesägt hatte, um „das Défilé" für Hochkirch freizumachen. So hatten die Geschwister und Maerkers unter der hohen Moderateurlampe um den Familientisch gesessen, so hatte oft die Schwester mit der Kerze in der Hand an der Türe gelehnt, um den Bruder die dunkle Stiege hinabzuleuchten.

Ach, und wie war es noch residenzlich still in dem alten Berlin, ehe noch an hohen Mietskasernen, deren Reihe nicht aufhören wollte, die Pferdebahn entlang klingelte und sogar nachts, nach zwölf, eine Droschke zu haben war! Wie wehte es so schön in den hohen Weiden, als das Becken des Hafenplatzes noch nicht ausgestochen war, kein Krahn mit seinem Eisenskelett harte Linien in die Luft zeichnete und noch keine Züge über die nahe Brücke donnerten. Wie idyllisch sah es am Schafgraben, mit den huschenden Lichtern über dem Plankenzaun, wie märkisch und weit fort von Berlin am Kreuzberg aus, wo der dustere Keller lag und es nach der „blanken Hölle" ging. Wie geheimnisvoll spielte die Sonne durch den alten Palaisgarten des Prinzen Albrecht, in den noch keine Fensterreihen ihre neugierigen Blicke warfen, und wo aus dem grünbronzenen Wipfelmeer das warme Gelb des Schlosses herausragte. Und dann die Lüfte darüber! Diese wehenden Schleierwolken, die leise in abendlicher Scham sich röteten, diese dunkleren Schwaden, die den abgehellten Glanz der Luft bedrohten! War es nicht, als hätten diese Schauspiele aufgehört, jetzt wo die Häuser mit ihren harten Dachlinien den Himmel gleichsam wegschnitten? Und endlich die Stille der Nacht . . . Ja, dies Berlin von 1840 und 50 hatte noch seine Nächte, um deren Schweigen es kein Wagengerassel, um deren Dunkelheit es keine Lichtreklame, keine Glühlampen, nicht der grelle Schein der Cafés betrog. Dann schliefen die Häuser mit den Menschen darinnen um die Wette, sie verloren die Härte ihrer Umrisse, sanken wie müde in sich zusammen und dämmerten so im Mondlicht dahin. Das schwarze Wasser gluckste unter den Brücken, irgendwo hallte ein Schritt, und das Wechselspiel von

Mondlicht und Wolkenschatten zog wie ein bewegter Traum über die geisterhafte Blässe der steinernen Häuserreihen . . .

Für mehr als Übungen wollte weder der junge noch der alte Meister diese Arbeiten gelten lassen. Er hatte, wie später mit dem Zimmermannsbleistift, hier mit dem Pinsel „exerziert", die Geschmeidigkeit der Hand, die Treue des Gedächtnisses erprobt. Daß in ihnen ein genialer Maler zur Reife der Selbstbesinnung gelangt war, hat er niemals empfunden. Für uns dagegen sind sie ein Höchstes. Sie leuchten von Schönheit, von dem Glück innerer Beschwingtheit, das auch den Größten nur selten zuteil wird. Die Gunst der Stunde hat ihnen gelächelt, und ganz durchsonnt von ihr stehen sie da, leicht und unbeschwert von den Mühen des Handwerks, absichtslos und unbekümmert um jede Wirkung, durchklungen von einer Musik der Seele, wenn sie, beruhigt und leidenschaftslos ihrem Triebe hingegeben, sich selbst genießt. Da ist alles Eingebung und Zufall und Reiz und Überfluß. Die Launenhaftigkeit des Bildausschnittes, die feinfühlige Beobachtung der Helligkeitsgrade, die zarte und doch bestimmte Differenzierung der Töne, die Illusion des Raumes — alles scheint weit hinausgehoben über den Zwang der Wirklichkeit, dem in Wahrheit der Künstler dienend sich fügte.

Auf Vorbilder ist nachdrücklich hingewiesen worden: auf Blechen, der etwa mit seinem „Blick auf Häuser und Gärten" ähnliche, durch das Atelierfenster gesehene Zufallsausschnitte impressionistisch wiedergegeben hat, auf Dahl und seine Wolkenstudien über der Dresdener Elbniederung, auf Constable, an dessen elegisch-idyllische Landschaften Menzel in der „Berlin-Potsdamer Eisenbahn" und dem „Palaisgarten" erinnert. Man hat sich bemüht, diesen geistverwandten Beziehungen den festen Halt historischer Nachweise zu geben. Aber wird damit das Phänomen erklärt? Heißt das nicht vielmehr das Geheimnisvolle genialer Begabung materialistisch ausdeuten, ein Wunder seiner tiefsten Schönheit, der Unerklärbarkeit, berauben? Was Menzel an jene „Vorläufer" bindet, ist nicht bewußtes Nachahmen,

auch nicht in der verfeinerten Form der Anregung, ist vielmehr ein Gesamtgefühl, das die ganze Zeit durchtränkt und färbt.

Man rechnet Blechen, Dahl, Constable zur romantischen Malerei. War auch Menzel, der Menzel jener Altberliner Impressionen, ein Romantiker?

Als Menzel in dieser Art begann, war Constable zehn Jahre tot, Blechen in geistiger Umnachtung gestorben, nur Dahl lebte noch und arbeitete in Dresden. Alle drei gehören einer älteren Generation an. Blechen, den Jüngsten, trennen noch 17 Jahre von Menzel; man weiß, was für den Geist nicht nur des Künstlers die ersten 17 Jahre des Lebens bedeuten. Sie standen alle unter dem Bann eines anderen Zeitbegriffes von Romantik wie die jüngere Schar, die um 1830 mit Menzel sich der ersten Ahnungen eigenen Daseins und Empfindens bewußt wurde. Aus der idyllisch bewegten Kindheit, aus den heroisch begeisterten Wanderjahren war die deutsche Romantik in ein kritisch abgekühltes Mannesalter getreten, in eine Reife, die den Überschwang von sich getan hatte und Neigung spürte, sich selbst nicht mehr ganz ernst zu nehmen. Der verwegenste Geist der Zeit pfiff schon die ersten Spottlieder, in denen es skeptisch klang:

Ich zweifle auch, ob sie empfindet
Die Nachtigall, das was sie singt;
Sie übertreibt und schluchzt und trillert
Nur aus Routine, wie mich dünkt.

Es war die Zeit des poetischen Realismus. Die Gedanken wendeten sich den Forderungen der Gegenwart zu, nur die Form, in der sie sich aussprachen, war romantisch. Erscheinen die Kasernen in normannisch-sarazenischem Ziegelbau, erscheint das Biedermeiermobiliar, dessen nüchterne Zweckmäßigkeit nur noch geringes Ornament duldet, nicht symbolisch für die Zeitauffassung? Für die Romantiker der älteren schwärmerischen Observanz war Berlin kein Kulturboden gewesen „mit seinem dicken Sande und dünnen Tee und überwitz'gen Leuten". Jetzt aber kam die Stunde für diese Stadt,

jetzt war die Zeit da, wo sich der Geist Berlins mit dem Zeitempfinden deckte. Und dieser Geist fand in Menzel, vielleicht dem genialsten Berliner damals, seine bündigste Ausprägung auf dem Gebiete der Kunst.

Diese letzte Phase der deutschen Romantik erscheint wie eine Heimkehr des lang und selig in der Ferne schweifenden Gemütes in die begrenzte Stille des bürgerlichen Alltags. Überall in Politik und Forschung sucht man, phantastischer Kombinationen müde, das Handgreifliche. Das Interesse wendet sich dem Realen in Gegenwart und Vergangenheit zu. Das napoleonische Weltabenteuer, die heroische Selbstbehauptung Friedrichs des Einzigen werden in Volksbüchern den Gebildeten dargeboten. Weitab bleibt das einst leidenschaftlich erregte Gefühl für den Glanz hohenstaufischer Kaiserzeiten; in der Vorrede zur dritten Auflage (1856) seiner „Geschichte der Hohenstaufen" klagt Friedrich von Raumer beweglich, daß „infolge der Tagesmode und Afterweisheit unserer Tage eine fast allgemeine Gleichgültigkeit gegen den Inhalt sowie gegen die Lehren und Warnungen der deutschen Vorzeit eingetreten" sei.

Aber die Behandlung und Darstellung der neuen oder neu hervorgeholten Gegenstände hat noch romantische Stimmung, trägt noch romantischen Charakter. Personen und Taten werden romantisch effektvoll beleuchtet. Das trifft ganz wörtlich zu auf Menzels Kunst. Man zähle einmal im Kugler-Werk die Holzschnitte nach, auf denen ein künstliches oder phantastisches Licht die Stimmung trägt. Man wird über ihre Zahl erstaunt sein und bemerken, daß es oft die stärksten Blätter sind, die wirkungsvollsten, solche, an denen der junge Meister mit der höchsten Teilnahme, mit dem ganzen Schwung seines Wesens gearbeitet hat. Und bricht sein Genie nicht am hinreißendsten durch da, wo sich der magische Wettstreit des Lichtes mit der Dunkelheit entzündet, wo sich der Kampf strahlender Helle mit dem Ungetüm der Finsternis vor unserem erregten Auge abspielt? Deshalb steht das Flötenkonzert höher als die Tafelrunde; dieser Lichtromantik verdankt Hochkirch den Ruhm des bedeutendsten Historienbildes der deutschen Malerei

des letzten Jahrhunderts. Kommt in dieser malerischen Problemstellung wirklich nur als ein individueller Zug Menzels „die Freude des Zwerges an der Flamme, am Glitzernden und Hellen und an aller nächtlichen Lichtromantik" zum Ausdruck oder ist sie nicht vielmehr ein individuell hochgesteigerter allgemeiner Drang seiner Zeit, die Dinge reizvoll zu empfinden?

Wir mußten erst, von fremden Führern geleitet, durch die Eroberung des lauten und lärmenden Tages mit seiner diffusen Klarheit, um wieder den Blick für das Eigentliche und Beste des Malers Menzel zu gewinnen. Eine zu Beginn der 1890er Jahre einsetzende neuromantische Geistesrichtung hat mit tieferem Verständnis der deutschen Eigenart Menzels erst vorarbeiten müssen. Ohne sie wäre nie der Begriff des jungen Menzel entstanden. Niemand wird auf den Gedanken kommen, den Stimmungsgehalt der Menzelschen Impressionen mit Versen etwa von Eichendorff einzufangen, aber ein Gedicht wie Dehmels „Manche Nacht":

Jeder Laut wird bilderreicher,
Das Gewohnte sonderbarer . . .
Und du merkst es nicht im Schreiten
Wie das Licht verhundertfältigt,
Sich entringt den Dunkelheiten —
Plötzlich stehst du überwältigt . . .

— — solche Worte, in denen eine spröde Melodik Geheimnisvolles heraufklingen läßt, geben viel eher den Schlüssel zu Menzels Reich und zeigen die innere Verwandtschaft zweier Zeitalter, des einen, in dem Menzel lebte, und des anderen, das seine wahre Größe zu erkennen beginnt.

Wer Menzels Briefe an seine Intimen aus eben diesen vierziger und fünfziger Jahren liest, lauscht seltsam betroffen dem romantischen Gefühlston, der aus der Tiefe seines Herzens erklingt. Denselben Wärmegrad einer wahren und schönen Erregtheit spürt man in seinen Altberliner Impressionen. Es war die Gefahr des reifen und in die Jahre kommenden

Meisters, sich in ein Problem zu verbohren; über der Größe und Länge der Arbeit verkühlte sich die Begeisterung, die dem keimenden Werk als Brutwärme notwendig gewesen war. Anderes entstand überhaupt nur aus einem höchsten Pflichtbewußtsein, das, seit der frühesten Jugend in ihm rege, ihn Aufträge, die er glaubte nicht ablehnen zu dürfen, mit einer Art von verbissener Gewissenhaftigkeit „realisieren" ließ. Genial ausgeübtes Handwerk und eine ungeheure künstlerische Intelligenz wiesen bei Menzel dem schweifenden Instinkt die Wege zu Klarheit und Ordnung. Es ist seine Größe und zugleich seine Bedingtheit gewesen, wie sich bei ihm Instinkt und Wille durchdrangen. Das Überwiegen des einen oder des anderen war auch bei ihm an eine bestimmte Altersstufe gebunden. Eine Impression wie das „Haus im Abbruch", charakteristischerweise auch in der Technik mit Wasser- und Deckfarben von den Ölgemälden der früheren Zeit abweichend, hat eine andere Temperatur als die Impressionen aus dem alten Berlin. Es ist mehr beobachtet als geschaut, mehr Studie als Eindruck.

Die Studie und die Impression sind bei Menzel ganz verschiedene Dinge. Die eine entstand unmittelbar vor der Natur, die andere als das Ergebnis langer Beobachtung, deren Teile ein staunenswertes Gedächtnis mit fast photographischer Treue bewahrte. Man kennt die Ansprüche, die Menzel an seine Modelle stellte: „Ein Modell rührt sich nicht. Es sitzt und steht, wie es sitzt und steht — und wenn die Erde unter ihm wankt." Aber Sonne und Mond, Wolkenzug und Nebelflor, das Flackerleben der Flamme, das Schwelen des Qualmes — die entzogen sich mit elementarischer Freiheit dem bohrenden Blick dieser Augen. Hier half ihm ein Wunder seiner inneren Organisation: sein staunenswertes Gedächtnis. Aber auch das Gedächtnis will geübt sein. Wer rechnet das Maß von Disziplin zusammen, das Menzel befähigte, die Gesichte eines erregten Schauens später in dem ruhig fließenden Licht der Werkstatt zu farbigem Dasein zu bringen mit allem Zauber der abgeklungenen, nie wiederkehrenden Stunde? Wer ihn im Alter gesehen hat, etwa auf einem abendlichen Gang im Tiergarten, den Überzieher sorgfältig

über den Arm gelegt, gestützt auf den nie vergessenen Schirm, unbeweglich mit den Brillengläsern hinstarrend auf eine Stelle, an der nichts Außerordentliches zu entdecken schien, wie er stand und stand und sich vom Fleck nicht rührte, mit keiner Bewegung die gespannte Erregtheit geistiger Arbeit verratend — der kann ihn sich leicht in jungen Jahren vorstellen, wie ein Eindruck ihn bannt, ihn festwurzeln läßt vor dem Atelierfenster, auf der Brücke, beim Fortgehen etwa mit dem Hut schon in der Hand, und wie er allen seinen Fähigkeiten das kurz entschlossene Kommando zuruft: Antreten!

Aus dem Material solcher Beobachtungen sind diese Altberliner Impressionen entstanden, die, wie bekannt, von den Wänden der Menzelschen Wohnräume vielfach mit Passierung eines privaten Zwischenbesitzes den Weg in die Menzel-Kabinette der Nationalgalerie gefunden haben. Ab und zu hat es den alten Meister gelüstet, sie in seinem Sinn zu vollenden, d. h. durch eine belebende Staffage dem Bilde einen mehr oder weniger pointierten Inhalt zu geben. Axel Delmar hat kurz nach des Meisters Tode in der „Woche" erzählt, welche Mühe es ihn kostete, Menzel davon abzuhalten, die von der Stadt Berlin erworbene Ansicht vom Tempelhofer Feld noch „fertig" zu machen. „Hier kommt noch ein Wagen herein, hier etwas Spreewälderisches nebst Babies", versteifte er sich. Auf dem Palaisgarten stammen die links im Vordergrunde zum Mittagsschlaf hingeflätzten Maurer von einer solchen Umarbeitung her. Nur schwer konnte er sich zum Verkauf „unfertiger" Sachen entschließen, am wenigsten, wenn sie in öffentlichen Besitz kommen sollten. „Es ist doch immer ein Stück von meinem Monument und kann mal die ganze Fassade stören", brummte er. Und so taucht denn noch immer ein und das andere Stück auf, das bei seinen Erben im Nachlaß verblieben ist. Darunter auch das Mondbild, das als die jüngste Menzel-Erwerbung der Galerie die erlesene Reihe seiner altberliner Impressionen dort mit einem Meisterwerk ungewollt romantischen Stimmungsreizes ergänzt und vorläufig abschließt.

Die Friedrichsgracht in Berlin.
Naturaufnahme.

In der Regel sind die Studienplätze nicht weit von dem jeweiligen Heim des Künstlers gelegen gewesen. Am liebsten nahm er, wie die alten Holländer, auf die er gelegentlich auch hingewiesen hat, seine allernächste Umgebung aufs Korn. Er war so ganz Städter, daß ihn der Drang ins Freie nie überkam. Seine Reisen hat mehr der Zufall, der Erholungszweck, ein allgemeines Bedürfnis nach Wissen und Bildung bestimmt. Für die Arbeit bot die nächste Umgebung ihm Stoff genug. Der Tempelhofer Berg und die Berlin-Potsdamer Eisenbahn, der Palaisgarten des Prinzen Albrecht, der Schafgraben, das alles lag im Bereich seines Wohnviertels, als er in der Schöneberger Straße hauste. Der „Mondschein über der Friedrichsgracht" führt aus dem westlichen in den südlichen Teil der Stadt, in den weiteren Umkreis der Ritterstraße, wo Menzel von Mitte März 1847 bis Ende 1860 sein Quartier aufgeschlagen hatte.

Die Stelle gehört zu den wenigen, in denen das Malerische der alten Fischerstadt noch sich ahnen läßt. Dies Kölln, die Schwesterstadt Berlins, ist eine in Form eines langen Keils hingestreckte Insel, deren nördlicher spitzer Teil Schloß, Dom und die Museumsbauten trägt, während der südlichere reicher von Straßen und Gassen durchschnitten ist, in deren Namen noch Alter und Geschichte dieses Stadtwesens fortklingen. Gleich hinter der Waisenbrücke teilt sich der Fluß, um in einem breiteren rechten Arm unter dem Mühlendamm und der Kurfürstenbrücke die Insel zu umfließen, während eine schwächere, in starkem Bogen gekrümmte Abschweifung durch eine Reihe kleinerer Brücken den Lauf die Friedrichsgracht entlang nimmt. Von einer dieser Brücken hat Menzel das malerisch verworrene Stadtbild im Zauber einer halb verhangenen Mondnacht aufgenommen.

Hoch, wie er in den Herbstnächten zu stehen pflegt, ist der Mond am Himmel aufgezogen, und unter ihm treibt im Winde Gewölk, das unkörperhaft wie nasse mattdurchleuchtete Schleier in bläulichem Schimmer vorüberzieht. Für einen Augenblick bricht der ferne Glanz der vollen Scheibe durch das Gewebe und legt ein breites Licht unten über den Wasserlauf.

Es streift die zusammengeschobenen Kähne, an deren Holzwänden die träge Flut schwappend spült und die willenlosen Fahrzeuge bald in Gruppen zusammendrängt, bald wieder aus der Richtung treibt. Mit scheuem Tritt tastet sich ein schwacher Widerschein die scharf im Winkel umbrechende Kaiböschung entlang, und während tiefes Dunkel auf den Häuserreihen rechts und links lastet, hellt der Mond die Verworrenheit des Hintergrundes mit magischem Schimmer auf. Hier und da blinkt ein erleuchtetes Fenster in rötlichgelbem Schein: noch sind die tausend Augen des Tages nicht alle geschlossen. Noch ist es nicht Nacht, nur später Abend und die Bewegung des Tages nicht in allen Teilen abgestellt. Ein Veratmen des Lebens vor dem Einbruch formlosen Dunkels.

Schwarz und gespenstig ragen die kahlen Maste der Kähne auf. Die vorderen durchschneiden die ganze Bildfläche und weisen der Raumempfindung den Weg in die steile Höhe. Dieser Blickrichtung arbeitet das Licht entgegen, das, nach der Tiefe des Bildes sich aufhellend, dem Gefühl einen Ausweg in die traumhafte Weite eröffnet. So gleicht der Rhythmus der Komposition dem Ein- und Ausatmen mit seinem regelmäßigen Wechselspiel.

Die farbige Wirkung beruht auf dem sonoren Kontrast zweier Töne, braun und blau. Das Braun versinkt, wo es das Dunkel darstellt, zu einer sammetartigen Tiefe und steigt in der höchsten Helligkeit, wie vorn auf den Kähnen, bis zu einer beizigen Schärfe. Das Blau schimmert durch alle Nuancen eines kühlen Silbertons. Der Farbenauftrag ist dick mit breitem Pinsel hingesetzt; im Vordergrunde, wo der Blick nicht aufgehalten werden soll, ist die Farbe mit temperamentvollen Strichen zusammengefegt. Das Impressionistische der Technik rückt das Gemälde Jahrzehnte über seine Entstehungszeit hinaus.

Unbezeichnet und undatiert, läßt sich die Arbeit doch mit ziemlicher Sicherheit chronologisch festlegen. Sie fällt in das Jahrzehnt der Friedrichs-Bilder Menzels und dürfte eher der zweiten als der ersten Hälfte der 1850er Jahre angehören. Im Mittelpunkt und auf der Höhe steht in diesem Jahrzehnt

Adolph Menzel. Mondschein über der Friedrichsgracht.
Ölgemälde. Berlin, Nationalgalerie.

das gewaltige Hochkirchbild mit seinem Qualm und Brand (1856). Alles, was sich um diesen Gipfel schart, erscheint wie Vorbereitung dazu oder Verweilen bei dem Erreichten. Zu keiner Zeit seines Lebens hat sich Menzel so eingehend mit den Problemen phantastischer Beleuchtung beschäftigt, nie wieder dem Zauber der Lichtromantik so sich hingegeben. Es war die Zeit seiner höchsten malerischen Reife, die mit der Mittagshöhe des eigenen Lebens zusammenfiel. Mit dem Flötenkonzert begann er, mit der Treppe zu Lissa hörte er auf. Damals entstanden die Fackelzüge, noch lange nicht genug gewürdigt in der Dämonie der rostrot qualmenden Luft mit den zuckenden Lichtern über den großen Reitersilhouetten, die Atelierwand mit ihren starken Schlagschatten, das Théâtre Gymnase mit seinem Rampenlicht und der im Dunkel geballten Zuschauermenge, die er nicht zum Vorteil des Bildes später individualisiert hat.

In die unmittelbare Nähe dieser impressionistischen Höchstleistung gehört der „Mondschein über der Friedrichsgracht". Im malerischen Problem und in der Handschrift gleichen sich die beiden vollständig.

War es der Zufall eines in früher Herbstmondnacht unternommenen Abendweges oder war es das planmäßige Suchen eines Motivs zu einem anderen Bilde, das Menzel in diesen malerischen Stadtteil führte? Beides ist möglich; für das zweite könnte sein Chodowiecki (1859) sprechen, den er zeichnend, mit Hut, Stock und Kragenmantel auf der alten hölzernen Waisenbrücke, den Turm der Parochialkirche hinter sich, also in derselben Gegend ein wenig flußaufwärts, darstellte.

Seither hat sich das meiste auch dort so verändert, daß es nicht leicht ist, mit Sicherheit Menzels Standort festzustellen. Man kann nur zwischen der Roßstraßen- und Grünstraßenbrücke schwanken und wird sich schließlich für die letztere entscheiden. Sie hatte damals noch nicht das steinerne monumentale Aussehen von heute, sie erinnerte mehr an die Waisenbrücke mit ihrer hölzernen Brustwehr und lag, wie diese, niedrig über dem Wasserspiegel. Geblieben ist die alte Böschung der Friedrichsgracht mit ihrem Knick, der

den Lauf der ehemaligen Köllnischen Stadtmauer bezeichnet. Dagegen mußte auf der anderen Seite das Gebäude mit dem kapuzenartig tief herabgezogenen Walmdach längst einer platzartigen Erweiterung weichen. Von der Häusergruppe im Hintergrunde, die sich vor den Spittelmarkt drängt, glaubt man die allgemeinen Umrisse noch wiederzuerkennen.

An topographische Treue hat Menzel nie gedacht. Diese Arbeit war und wurde neben ihm von anderen, von Hintze, Hummel, Brücke und Eduard Gärtner geleistet. Menzel hat weniger und mehr als sie gegeben. Er hält die Stimmung der alten Stadt fest, erweckt Leben und Ahnung und regt die Phantasie an, wo jene nur den Tatsachendrang befriedigen.

Und wie er nach der geistigen Seite hin die Bemühungen seiner künstlerischen Zeitgenossen zu einem höheren Ziel führt, so schließt er auch mit den malerischen Problemen, die er sich stellt und löst, das Streben einer ganzen Richtung und Schule ab. Die Lichtromantik, die in seinen Altberliner Impressionen eine so bedeutende Rolle spielt, hat die Berliner Malergeneration von Anfang des 19. Jahrhunderts an beschäftigt. Schinkel begann mit seinen Sonnenuntergängen am Heiligen See, seinen Dioramen und Theaterdekorationen, und Blechen folgte ihm nach. Daneben stehen Künstler bescheideneren Wuchses, wie Carl Friedrich Hampe und andere. Vom Theater kamen sie her, und ihre Landschaften, auch die Schinkels und die großen Bilder Blechens, lassen das Theater nie ganz vergessen. Erst Menzel hat das Fatale, Gewollte, das dem Effekt anhaftet, überwunden durch das, was die eigentliche Kraft und Stärke seiner Persönlichkeit ausmacht: durch eine bedingungslose Wahrhaftigkeit. Die Außenwelt suchte er nicht durch eine poetisch-sentimentale Fiktion zu höhen und zu verklären; seinen geruhsam zuwartenden Augen offenbarte sich die elementare Poesie, die auf dem Grunde aller Natur schlummert. Ein ungetrübtes Schauen ließ ihn den Zauber der Stunde erkennen, aber dann faßte er zu und hielt mit zäher Kraft fest, was längst entglitten war.

Zu den tragischen Widersprüchen seines Künstlertumes gehört es, daß er diese Arbeiten nicht höher bewertete, ja auch später den Blick nicht frei genug hatte, um ihre entwickelungsgeschichtliche Bedeutung zu erkennen. Denn mit ihnen knüpft er an die verloren gegangene Maltradition des 18. Jahrhunderts wieder an, mit ihnen hat er mächtig dem vorgearbeitet, was der offizielle Impressionismus unter Liebermann und Slevogt sich auf eigene Faust erobern mußte. Ein Führer hätte Menzel mit diesen Arbeiten der jungen Generation sein können, aber seiner Natur fehlte der Geselligkeitsdrang, der den Führer macht. Er war und blieb ein einsamer Pionier, ein Forscher und Sucher, ein Grabender im eigenen Stollen. So mußte es kommen, daß er selbst keinen Blick, kein Verständnis für seine künstlerischen Nachfahren hatte, ihr verwandtes Streben mißtrauisch ablehnte, und auch sie erst nach seinem Tode erfuhren, daß der Prophet unter ihnen geweilt hatte.

Quellen und Literatur

Das Opernhaus Friedrichs des Großen

Allgemeines: Louis Schneider, „Geschichte der Oper und des Königlichen Opernhauses in Berlin", Berlin 1852. R. Borrmann, „Die Bau- und Kunstdenkmäler von Berlin", Berlin 1896. – Über Knobelsdorff unterrichtet am ausführlichsten die biographische Schrift seines Nachkommen: Wilhelm von Knobelsdorff, „Georg Wenceslaus von Knobelsdorff", Berlin 1861, 2. Aufl. 1862. Ferner: Paul Seidel, Hohenzollern-Jahrbuch III, 1899. — Die Entwürfe zum Opernhause nach dem Original im Hohenzollern-Museum faksimiliert im Hohenzollern-Jahrbuch XV, 1911 (Paul Seidel, „Friedrich der Große als Bauherr".) — Zur kunstgeschichtlichen Bewertung des Baues: Cornelius Gurlitt, „Geschichte des Barockstils", Stuttgart 1887—89, III, und Paul Klopfer, „Von Palladio bis Schinkel", Eßlingen 1911. — Über den Bauplatz: Fr. Holtze, „Geschichte der Befestigung Berlins", Schriften des Vereins für die Geschichte Berlins, Heft 10, Berlin 1874. — Die Mängel des Innenbaues kritisiert ein Bändchen „Kritische Anmerkungen, den Zustand der Baukunst in Berlin und Potsdam betreffend", Berlin 1776 (Verfasser ist P. H. Millenet). Der das Opernhaus betreffende Abschnitt wieder abgedruckt in der „Neudeutschen Bauzeitung", 1913, Heft 6. — Die Zeichnung des jüngeren Langhans vom Zuschauerraum, wie er nach dem ersten Umbau 1788 im großen und ganzen aussah, bewahrt das Architektur-Museum der Technischen Hochschule Charlottenburg.

Knobelsdorffs Friedrichsforum

Der Briefwechsel zwischen Friedrich und Algarotti in den „Œuvres de Frédéric le Grand", Berlin 1851, XVIII. Algarotti's Brief an Knobelsdorff in den „Opere del conte Algarotti", Cremona 1783, vol. IX. — Über G. F. Schmidts Tätigkeit an den Werken Friedrichs: Paul Seidel, „Georg Friedrich Schmidt, der erste Illustrator und Drucker Friedrichs d. Gr." Hohenzollern-Jahrbuch V, 1901. — Adolf Harnack, „Geschichte der Kgl. preuß. Akademie der Wissenschaften zu Berlin", Berlin 1900. — Zum Bau und Stil der Hedwigskirche: Dr. Hans Kania, „Aus den ersten zehn Jahren friderizianischer Bautätigkeit (1745 bis 1755). Das Rätsel der Hedwigskirche." Großberliner Kalender 1913.

Rahels Haus

Bauakten zum Hause Mauerstr. 36: Geh. Staats-Archiv, Akten des Oberhofbauamts Rubr. VIII, Sect. VI, lit. R., No. 11; zum Hause Neue Schönhauser Str 5: dgl. Rubr. VIII, Sect. VI, lit. F., No. 3. — Zu Rahels Persönlichkeit: K. A. Varnhagen von Ense, „Vermischte Schriften", 3. Aufl. 1888, Band III. Ferner: „Rahel. Ein Buch des Andenkens für ihre Freunde." 3 Bände. Berlin 1834. — Otto Berdrow, „Rahel Varnhagen. Ein Lebens- und Zeitbild". 2. Aufl. Stuttgart 1902. – Max Ring, „Erinnerungen", Berlin 1897, II. Band. Jakob Baechtold, „Gottfried Kellers Leben. Seine Briefe und Tagebücher." Berlin 1894–97, II. Band.

Brüderstraße 29

Zur alten Topographie der Brüderstraße: „Berlin anno 1690. Zwanzig Ansichten aus Johann Stridbecks des Jüngeren Skizzenbuch", her. von Wilhelm Erman, Berlin 1881. – Grundbuchakten des Hauses: Geh. Staats-Archiv Prov. Brand. Rep. 5A. Stadtgericht Berlin, Tit. I, Sect. 6 No. 2, Vol. I. Ferner: Akten der Städtischen Baupolizeiverwaltung. – Zur Deckerschen Familiengeschichte: A. Potthast, „Die Abstammung der Familie Decker", Berlin 1863, und von demselben Verfasser das unvollendete Werk: „Geschichte des Hauses Decker". – Zu J. P. Humberts Persönlichkeit: Akten des Bureaus der Stadtverordneten im Archiv des Rathauses und Nekrolog in der Vossischen Zeitung 1831, Nr. 91 (19. April). Wesentliche Nachrichten verdanke ich dem inzwischen verstorbenen Urenkel Henri Humbert in Berlin. – Aus der Schinkelliteratur zu erwähnen: „Aus Schinkels Nachlaß, Reisetagebücher, Briefe und Aphorismen". Her. von Alfred Freiherrn von Wolzogen. 3 Bände, Berlin 1862. Neue Ausgabe in Auswahl her. von Hans Mackowsky, Berlin 1922. G. F. Waagen, „C. F. Schinkel als Mensch und als Künstler", Berliner Kalender 1844; wieder abgedruckt in Waagen, Kleine Schriften, her. von Woltmann, Stuttgart 1875. F. Kugler, „Carl Friedrich Schinkel. Eine Charakteristik seiner künstlerischen Wirksamkeit". Berlin 1842.

Das Palais Redern

Ansicht des alten Gebäudes, Grundriß, Aufriß und zwei perspektivische Zimmeransichten des Neubaues in C. F. Schinkels „Sammlung architektonischer Entwürfe", neue Ausgabe, Potsdam 1841–43, Tafel 159. – Zur Biographie des Grafen von Redern: Allgem. deutsche Biographie, Bd. XXVII (Ernst Friedländer) und Nekrolog in der Vossischen Zeitung 1883, Nr. 521 (7. November). – Den Kunstbesitz des Hauses katalogisierte Max Schasler, „Berlins Kunstschätze",

II. Abteilung, Berlin 1856. – Über die Geselligkeit: Gustav zu Putlitz, „Karl Immermann. Sein Leben und seine Werke". Berlin 1870. – Rederns Tätigkeit als Generalintendant der Kgl. Schauspiele: Schäffer und Hartmann, „Die Königlichen Theater in Berlin. Statistischer Rückblick". Berlin 1896. H. Th. Rötscher, „Seydelmanns Leben und Wirken". Berlin 1845. F. Röse, „Die szenische Darstellung des Goetheschen Faust und Seydelmanns Auffassung des Mephistopheles". Berlin 1838. A. Enslin, „Die ersten Theateraufführungen des Goetheschen Faust". Berlin 1880. Für das Ballett: Aug. Ehrhard, „Fanny Elßler, das Leben einer Tänzerin". Deutsche Ausgabe von Moritz Necker, München 1910. – Ausstellung von Werken alter Kunst aus dem Privatbesitz der Mitglieder des Kaiser Friedrich-Museums-Vereins. Illustrierter Katalog 1906.

Das Feilner-Haus

Schinkels Entwürfe zu städtischen Wohnhäusern in seiner „Sammlung architektonischer Entwürfe", neue Ausgabe, Potsdam 1841—43, Tafel 55—64. Ebenda Tafel 65 und 66 der Aufriß, der (nicht ausgeführte) Grundriß und der dekorative Schmuck des Feilner-Hauses. Über das sog. Berliner Zimmer: A. Gut, „Das Berliner Wohnhaus". Berlin 1917. — Über Feilner selbst: Hermann Wichmann, „Frohes und Ernstes aus meinem Leben". Als Manuskript gedruckt Leipzig 1898, ergänzt durch desselben Verfassers „Gesammelte Aufsätze", 3 Bde. Berlin 1894, 1887, 1890. — Zur Technik der gebrannten Tonware: „Beschreibung und Erläuterung eines Denkmals von gebranntem Thon, welches der verewigten Königin Luise von Preußen in dem Hause des Königl. Salzfaktors Pillegaard bei Frankfurth an der Oder gewidmet ist." Berlin 1812. (Der ungenannte Verfasser ist der Archäologe Konrad Levezow.) — Zur Geschichte der Hausbewohner: Ludwig Pietsch, „Wie ich Schriftsteller geworden bin". II. Band (Erinnerungen aus den sechziger Jahren), Berlin 1894. Max Klein, „Einige Lebenserinnerungen" im „Magazin für Literatur" 62. Jahrgang, Nr. 27 (8. Juli 1893), S. 425—429.

Menzels Impressionen aus dem alten Berlin

Aus der bekannten und leicht zugänglichen Menzelliteratur seien hier nur erwähnt: G. J. Kern, „Aus Menzels Jugend", Kunst für Alle XXXI (1915), S. 81 ff. (darin die Beziehungen Menzels zu Dahl und Constable) und Axel Delmar, „Die kleine Exzellenz" in der „Woche" 1905, Nr. 7 (mit wertvollen persönlichen Erinnerungen an Menzel und charakteristischen Bekenntnissen des Meisters).

Verzeichnis der Abbildungen

1. Porzellanvase der Berliner Manufaktur mit der Ansicht des Hauses Mauerstraße 39. Um 1860. Privatbesitz.
2. Bildnis Knobelsdorffs. Nach dem Ölgemälde von Antoine Pesne, 1739. Berlin, Schloß.
3 a. Grundriß und
b. Querschnitt des Opernhauses. Nach der Zeichnung Knobelsdorffs, 1742. Berlin, Hohenzollern-Museum.
4. Ansicht des Opernhauses mit Umgebung. Nach dem Stich von J. G. Fünckе, 1743.
5. Prospekt des Opernhauses. Nach der Zeichnung von Knobelsdorff, 1742. Berlin, Hohenzollern-Museum.
6. Das Opernhaus. Naturaufnahme vor den letzten Umbauten.
7. Das Opernhaus mit der alten Opernbrücke. Nach der Radierung von Johann Rosenberg, um 1780.
8. Zuschauerraum und Bühne des Opernhauses nach dem Umbau von 1844. Nach einer gleichzeitigen Lithographie.
9. Die Universität. Naturaufnahme.
10 a. Vignette mit dem geplanten Gebäude der Akademie der Wissenschaften. Nach der Radierung von Georg Friedrich Schmidt, 1749.
b. Die alte Bibliothek. Nach dem Stich von Johann Daniel Schleuen, um 1782.
11. Mauerstraße 36. Naturaufnahme.
12. Mauerstraße 36. Teilansicht. Rahels Wohnung im I. Stock. Naturaufnahme.
13. Neue Schönhauser Straße 5. Teilansicht. Naturaufnahme.
14. Rahel. Nach dem Bronzerelief von Friedrich Tieck, 1796. Berlin, Nationalgalerie.
15. Die Brüderstraße im 17. Jahrhundert. Nach der Tuschzeichnung von Johann Stridbeck d. J., 1690. Berlin, Staatsbibliothek.
16. Die Brüderstraße im 18. Jahrhundert. Nach dem Stich von Hüllmann, um 1808.
17. Bildnis von Jean Paul Humbert. Nach dem Ölgemälde von Friedrich Georg Weitsch, 1819. Berlin, Rathaus.
18. Der Morgen. Nach dem Ölgemälde von Schinkel, 1813—14. Berlin, Nationalgalerie.

19. Der Nachmittag. Nach dem Ölgemälde von Schinkel, 1813—14. Berlin, Nationalgalerie.
20. Die Nacht. Nach dem Ölgemälde von Schinkel, 1813—14. Berlin, Nationalgalerie.
21. Die Brüderstraße im 19. Jahrhundert. Naturaufnahme.
22 a. Alte Fassade des Palais Redern vor Schinkels Umbau.
b. Grundriß des Palais Redern nach Schinkels Umbau.
23. Das Palais Redern. Nach einem Stahlstich von Finden, 1832.
24. Salon im Palais Redern. Nach einer getuschten Federzeichnung von Schinkel, 1833.
25. Hof des Palais Redern. Naturaufnahme.
26. Projekt für das Palais des Prinzen von Preußen an der Südseite der Linden. Nach einer Federzeichnung von Schinkel, 1830.
27. Graf Wilhelm von Redern. Nach dem Aquarell von Franz Krüger, 1837. Berlin, Nationalgalerie.
28. Bildnis Feilners. Nach einer Federzeichnung von Henri Papin, um 1835. Berlin, Märkisches Museum.
29. Das Feilner-Haus. Naturaufnahme.
30. Hof des Feilner-Hauses. Naturaufnahme.
31. Die Friedrichsgracht. Naturaufnahme.
32. Mondschein über der Friedrichsgracht. Nach dem Ölgemälde von Adolph Menzel. Um 1856. Berlin, Nationalgalerie.

Inhalt

Vorwort VII
Zur Einführung 1
Das Opernhaus Friedrichs des Großen 19
Knobelsdorffs Friedrichsforum 53
Rahels Haus 72
Brüderstraße 29 97
Das Palais Redern 141
Das Feilner-Haus 173
Menzels Impressionen aus dem alten Berlin 195
Quellen und Literatur 211
Verzeichnis der Abbildungen 214