Häuser und Menschen im alten Berlin

Mackowsky, Hans

Berlin, 1923

Das Opernhaus Friedrichs des Großen

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

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.

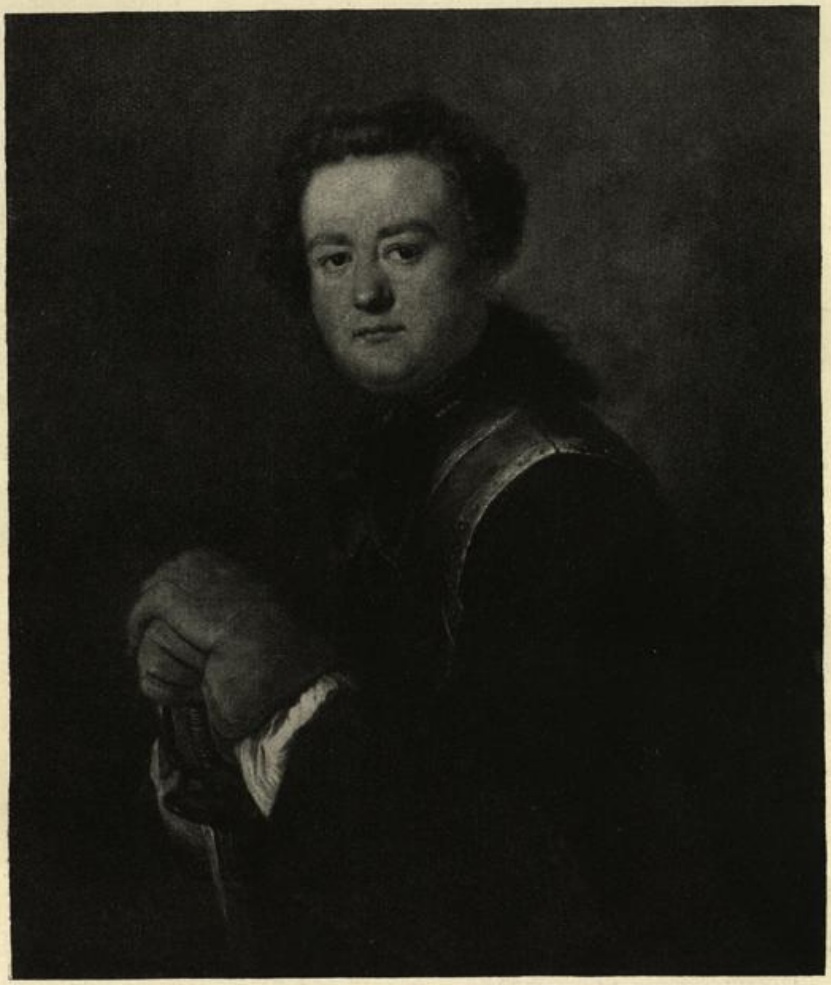
Die glücklichen Rheinsberger Jahre boten vollauf Muße, diesen Plan in aller Überlegtheit vorzubereiten. In Knobelsdorff stand der bewährte Baumeister zur Verfügung. Aus Braunschweig wurde Graun als Komponist und Leiter der Kapelle herbeigerufen; Quantz, den der sächsische Hof nicht freigeben wollte, 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.

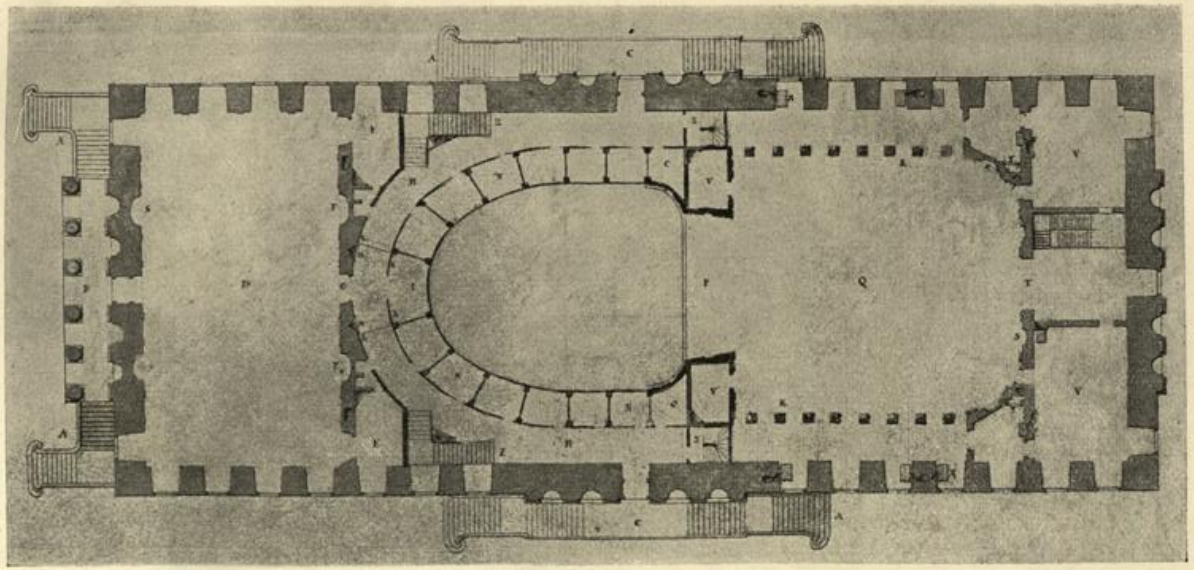
Der Aufenthalt in Dresden, wo er Manyoki zu seinem Bildnis gesessen und Studien an den berühmten Bauten, dem Zwinger Pöppelmanns in erster Reihe, sowie an den Gemälden der Galerie gemacht hatte, erweckten in Knobelsdorff die Sehnsucht, Italien zu sehen und sich dort an den Ruinen der klassischen Bauten 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

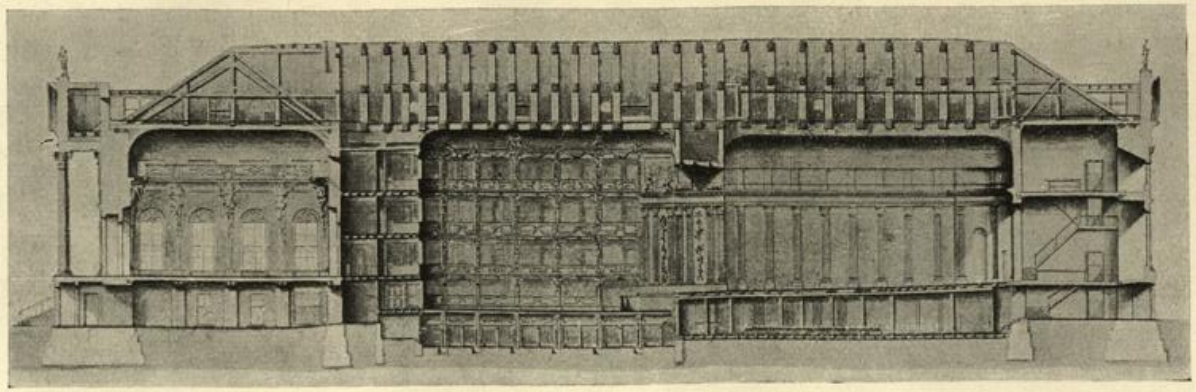
viel die Griechen „in denen Antiquen" die alten Römer übertroffen und bejammert, „daß der erste Christl. Kayser Constantinus magnus nicht solchen guten Gusto in denen Wissenschafften, wie in der Religion gehabt, alle Heydnische Tempel zerstören und von diesen vortrefflichen Trümmern dem wahren Gott so 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.

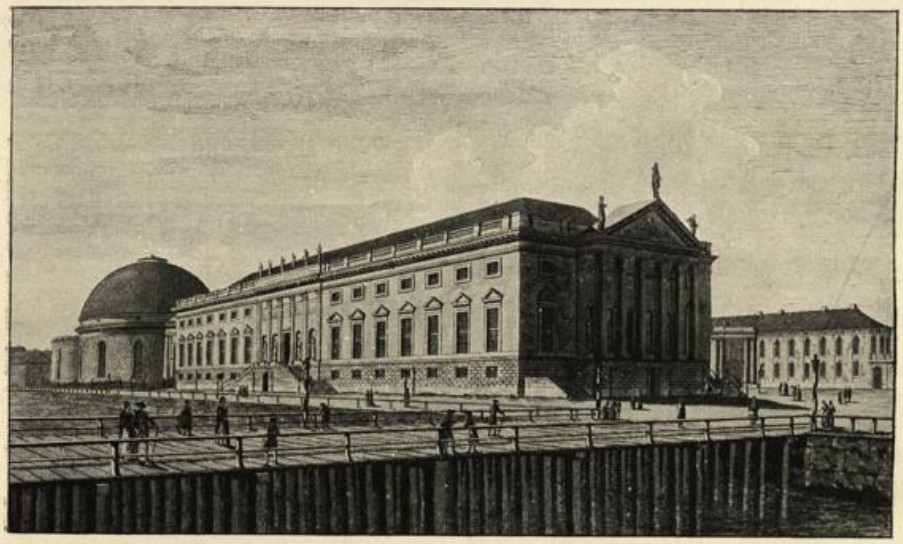
Nach geendetem Feldzug zeigte es sich, wie erstorben des Königs Sinn „vor musicalische Amusements" war. Nur widerstrebend wies er Gelder zur Ausbesserung jenes Schadens an. Und was in ihm nicht erstorben war, war erstarrt. Konservativ, rückständig in seinem Kunstgeschmack, wollte der König nur deutsche 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

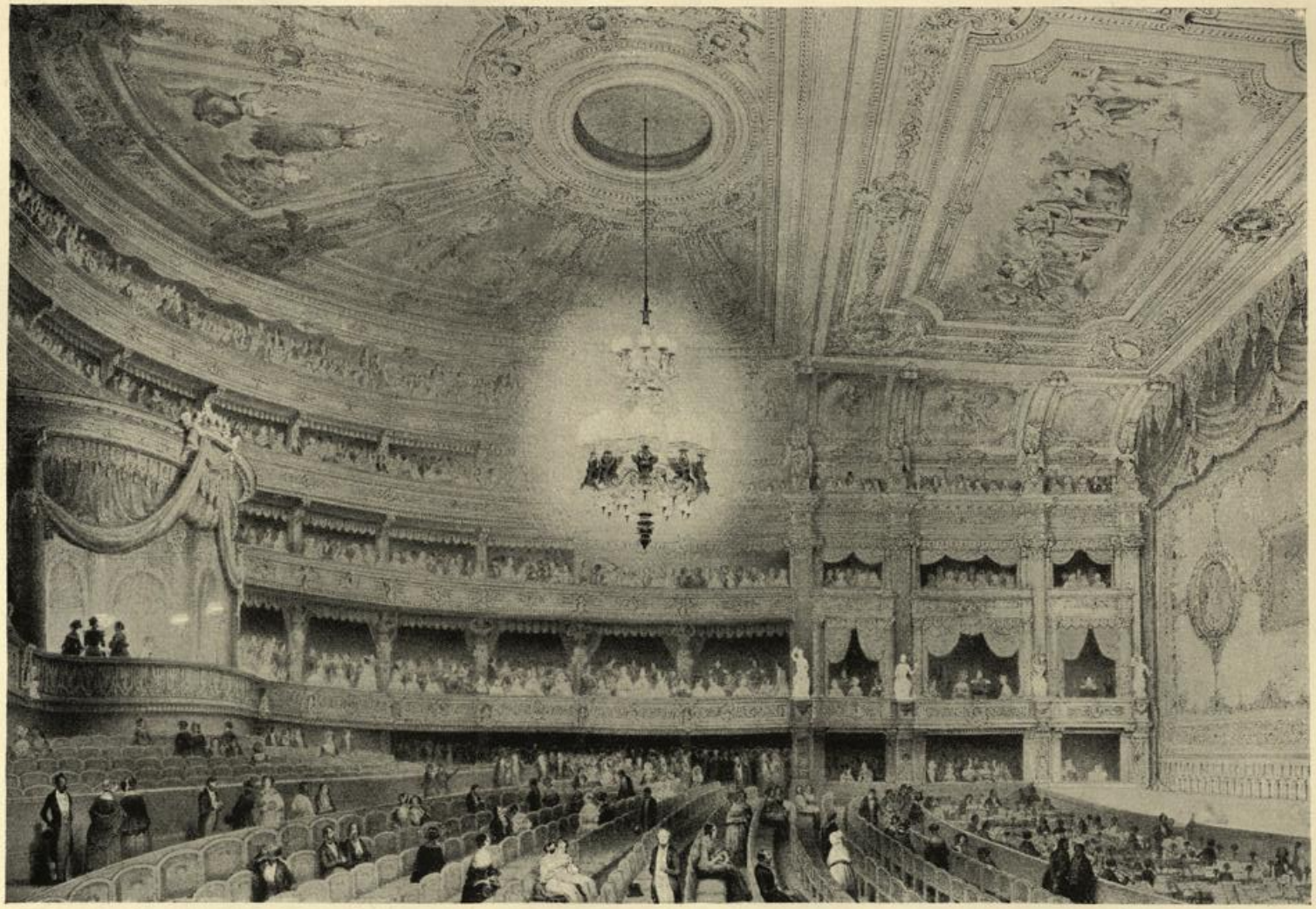
aufgeschichtet, indem man sich tröstete: „Der ist im Leben stets feuerfest gewesen, er wird es auch jetzt sein." Turmhoch schlugen die hellen Flammen über das Gebäude empor. Alles weithin war tageshell erleuchtet, und wunderbar zeichneten sich die Kuppeln der Gendarmentürme mit ihren vergoldeten Statuen 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.
