

Digitales Brandenburg

hosted by Universitätsbibliothek Potsdam

Häuser und Menschen im alten Berlin

Mackowsky, Hans

Berlin, 1923

Brüderstraße 29

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

Brüderstraße 29

1807. 11. 11. 11. 11. 11.

1807. 11. 11. 11. 11. 11.

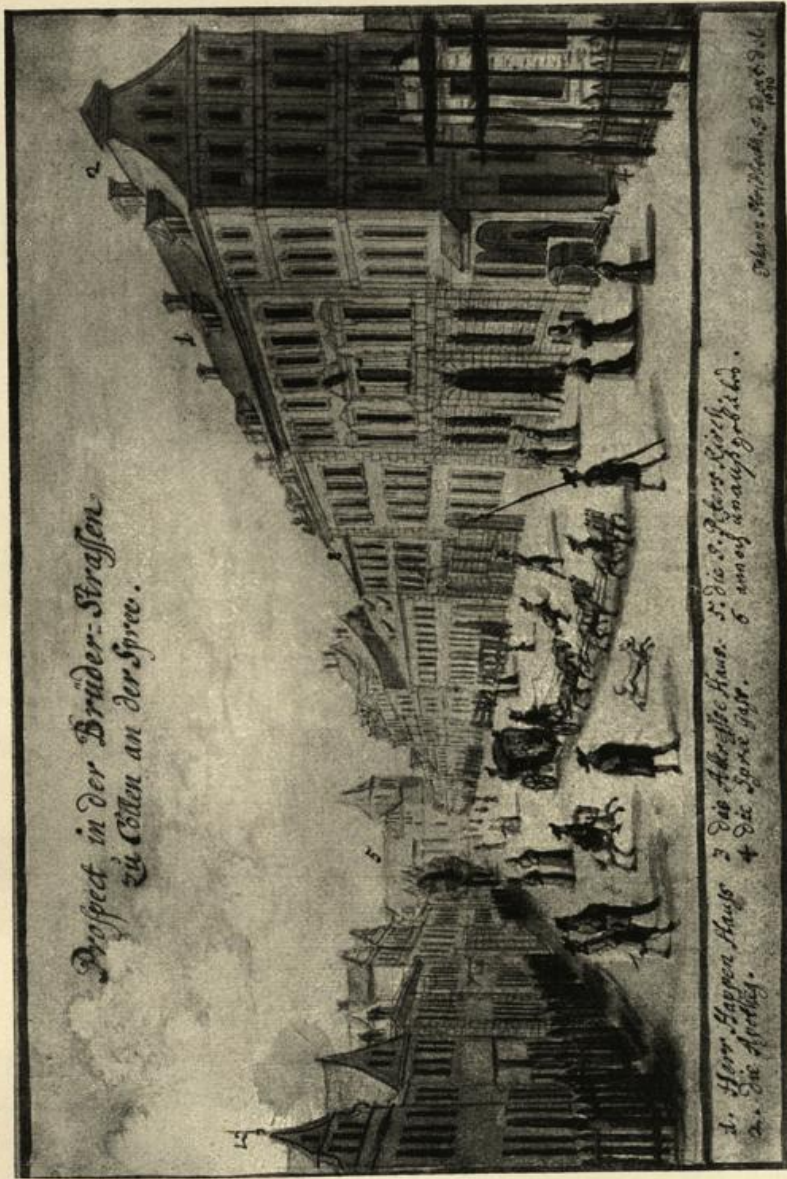
Die Brüderstraße, die mit gekrümmter Flucht gleich vom Schloßplatz abbiegt und in nicht übermäßig langer Häuserzeile mit dem Blick auf die saubere Keiſtbrettarchitektur der Strackschen Petrikirche abschließt, gehört zu den ältesten bebauten Teilen Berlins. Sie bestand schon, als Berlin und Köln noch getrennte Stadtwesen waren, und wenn sie, auf Kölner Stadtgebiet gelegen, auch an Weiträumigkeit der Anlage mit ihrer Nachbarin, der Breitenstraße, die ehemals „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 Marsfallseite 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 Kölnischen 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 Petriplatz, in dessen nächster Nachbarschaft Theodor Fontanes „Adultera“ spielt, erstreckte. Auf dem Platz selbst stand in jenen mittelalterlichen Zeiten der kleine Stiftungsbau der Petrikirche, die ihren Namen nach dem Patron der in Köln wohnhaften Spreefischer

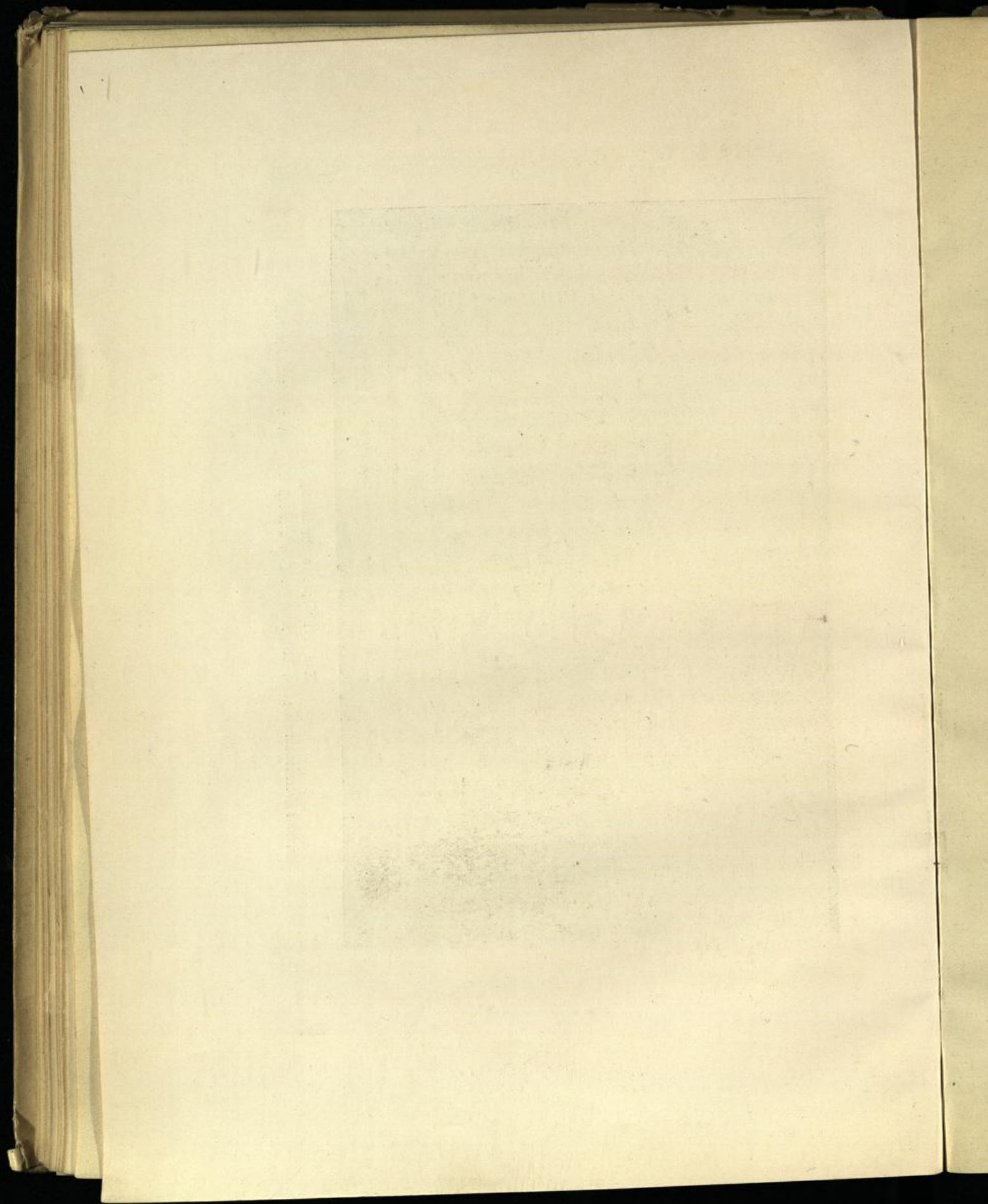
trug, Kölns Parochialkirche war und einen Propst an der Spitze der Geistlichkeit hatte. Im letzten Viertel des vierzehnten Jahrhunderts wich das alte, gewiß ärmliche Gotteshaus einem stattlichen gotischen Neubau in jenem handfesten Material und den einfachen groben Formen, wie sie St. Nikolai und St. 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 Hausfage, 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 angeschlossen, bewohnten weiter ihren Konvent (Nr. 1 u. 2), bis er 1589 abbrannte. Auf der Brandstatt erhielt der Propst von Köln 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.
Getuschle Federzeichnung aus dem Stützenbuch 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 Köln glimpflicher um, wie mit Berlin. „Köln“, 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

Köln das geschändete Haus erstehen und wies es, gleichsam um es zu entschüden, 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 Graeßl 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. Graeßl, 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 Ansatze 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 Stridbeck'schen 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 Stridbeck's Zeiten der Hofkuchenschreiber, später Ratskammerer und zuletzt Bürgermeister von Köln Brandes besaß, und das sich aus einem zweistöckigen, wenig gut proportionierten Rußbau 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 Dachkerker aus der nüchternen, holländisch sauberen Gesinnung Friedrich Wilhelms I. hervorgegangen, wahrte sich zwischen den hohen, drei- und vierstöckigen der Folgezeit, in denen schon die Mietskasernen 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, Hundegebläff, 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 Delikateshläden, die weiter hinauf nach dem Schloß zu beieinander liegen.

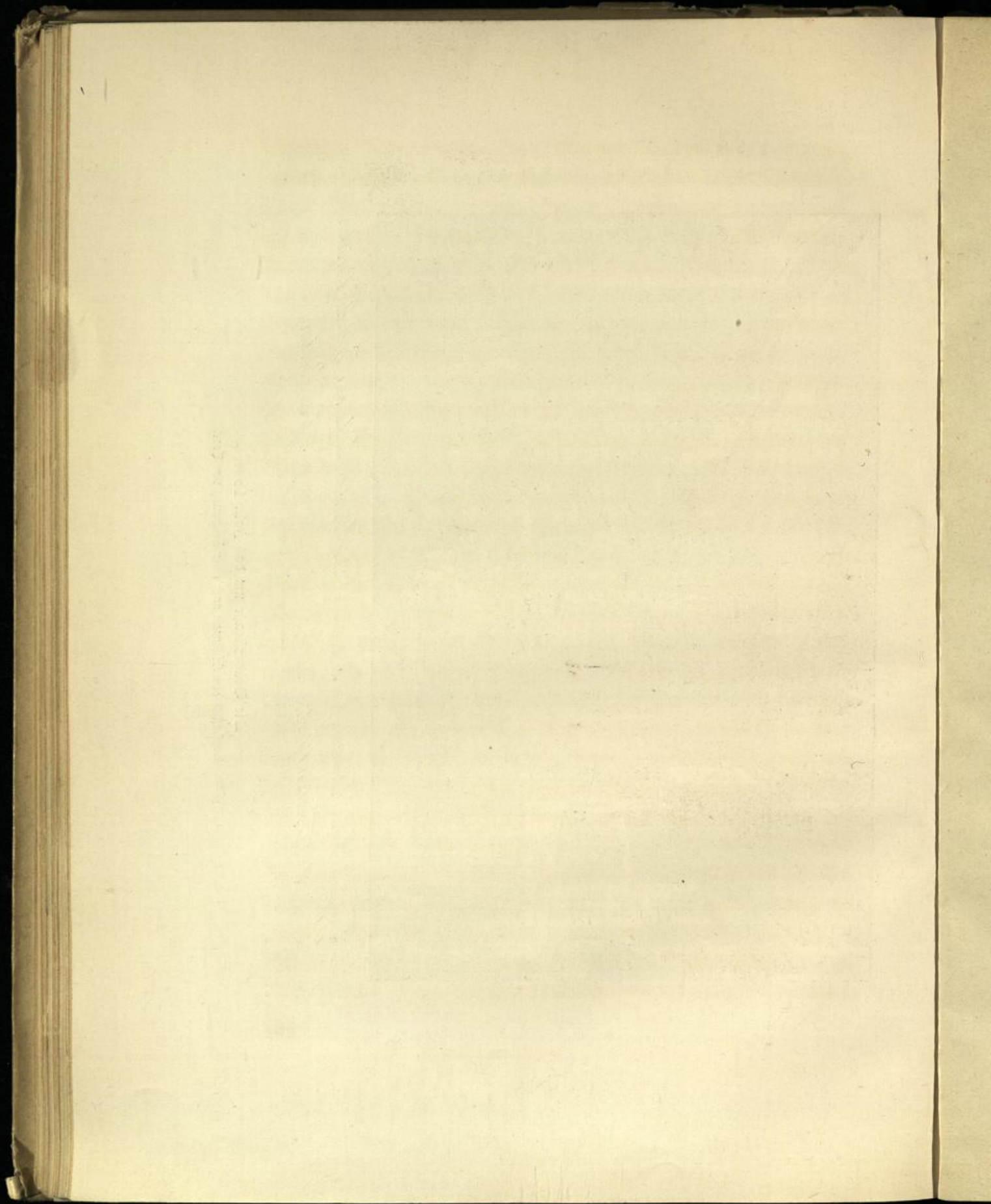
Das alles schafft die Atmosphäre zu der Geschichte des einen Hauses der Brüderstraße, das heute noch steht, dessen unauffällige Schauseite niemand sich ansieht — was sollte man ihr auch an- oder absehen? — und in dessen Innerem die kauf lustige Damenwelt tagaus, tagein, treppauf, treppab flutet, ohne 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 Herzog in stetigem Wachstum beansprucht haben. Besonders verräterisch ist die leichte Vertiefung der Mittelachse über der Foreinfahrt, 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'Église de Saint-Pierre, en face de la rue Die Piri-Kirche am Ende der Brüder-
des Frères à Berlin* *Strasse in Berlin*

Die Brüderstraße um das Jahr 1808.
Kupferstich von Hiltmann 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 verzapften 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. Eichstädt'schen 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 Bigne 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.

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 angesehenere 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 lebhaftere, fördernde Teilnahme an seiner typographischen Ausbildung in der Druckerei „Le Roug“. 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 Leichtsinne 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 leichtverstimmt 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, piffen 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 Grynaus, der zweite Sohn des kürzlich verstorbenen akademischen Buchdruckers Jean Grynaus, am Setzerkasten. Ebenfalls schweizerischer Abstammung, begrüßte der junge Grynaus 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 Kinderfchar, 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 ordinären 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 Grynaüsche 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 Schulzen-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 Poststraße 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 ganzen 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 ganzes 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 Gokfowsky, 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 Foreinfahrt 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 Geschmacks 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 Hoflügels 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 Schärfeegrad 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“, Jfflands 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 Schnitzel 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 Obergeschos 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 Villaurie geschenkt, damit nach seinem Tode dieser sein Glück mit ihnen versuchte. Villaurie 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

wußte, 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 nachtheiligen 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 Tuschezeichnung 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 Wit, 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 Kottmann, 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. Erzellenz 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 Sichtanfalle 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-Dels 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.

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 Erdgeschos 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

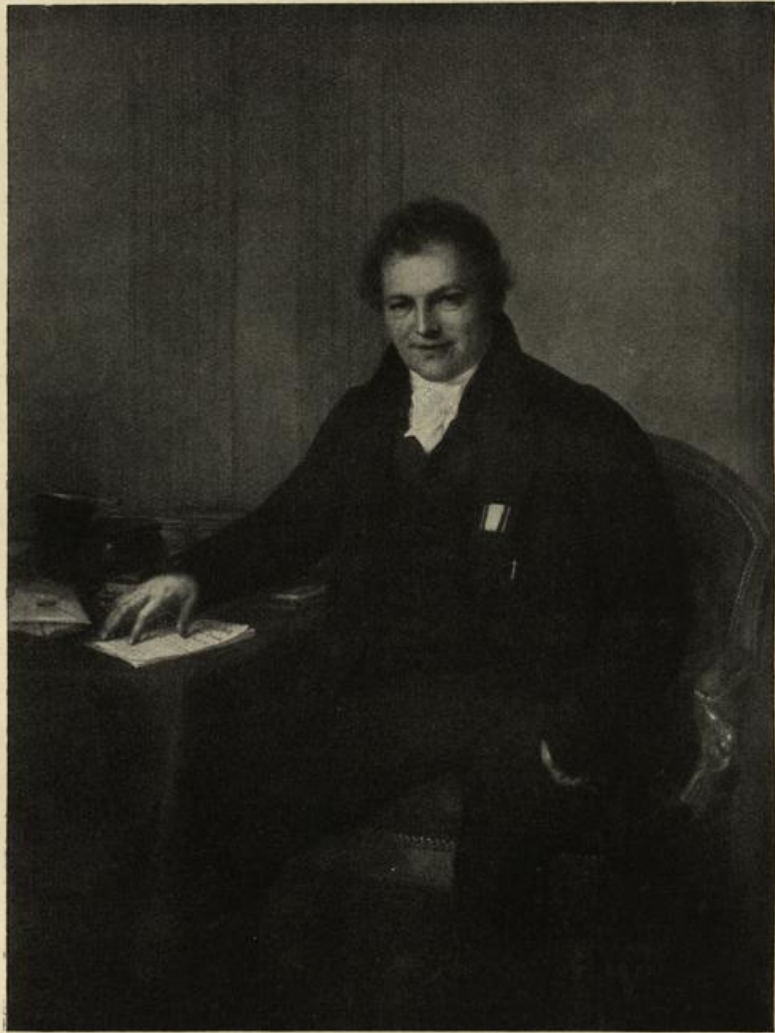
Laufbahn des Großvaters, der Mitglied des Obertribunals in Berlin gewesen war, bestimmten seinen Beruf. Er widmete sich der Seidenfabrikation, die damals am Ausgang der Regierung Friedrich II. glänzende geschäftliche Aussichten bot. Der Eifer und die landesväterliche Sorge, die der große König, den Fußstapfen seines Vaters folgend, auf den Seidenanbau und die Seidenfabrikation verwandt hatte, sängen 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 gefertigten 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 in Folge 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 Stadtverordnetenvorsiehers v. Gerlach ausersehen. Schon nach wenigen Monaten rückte er an v. Gerlachs Stelle, der inzwischen den Oberbürgermeisterposten erhalten hatte.

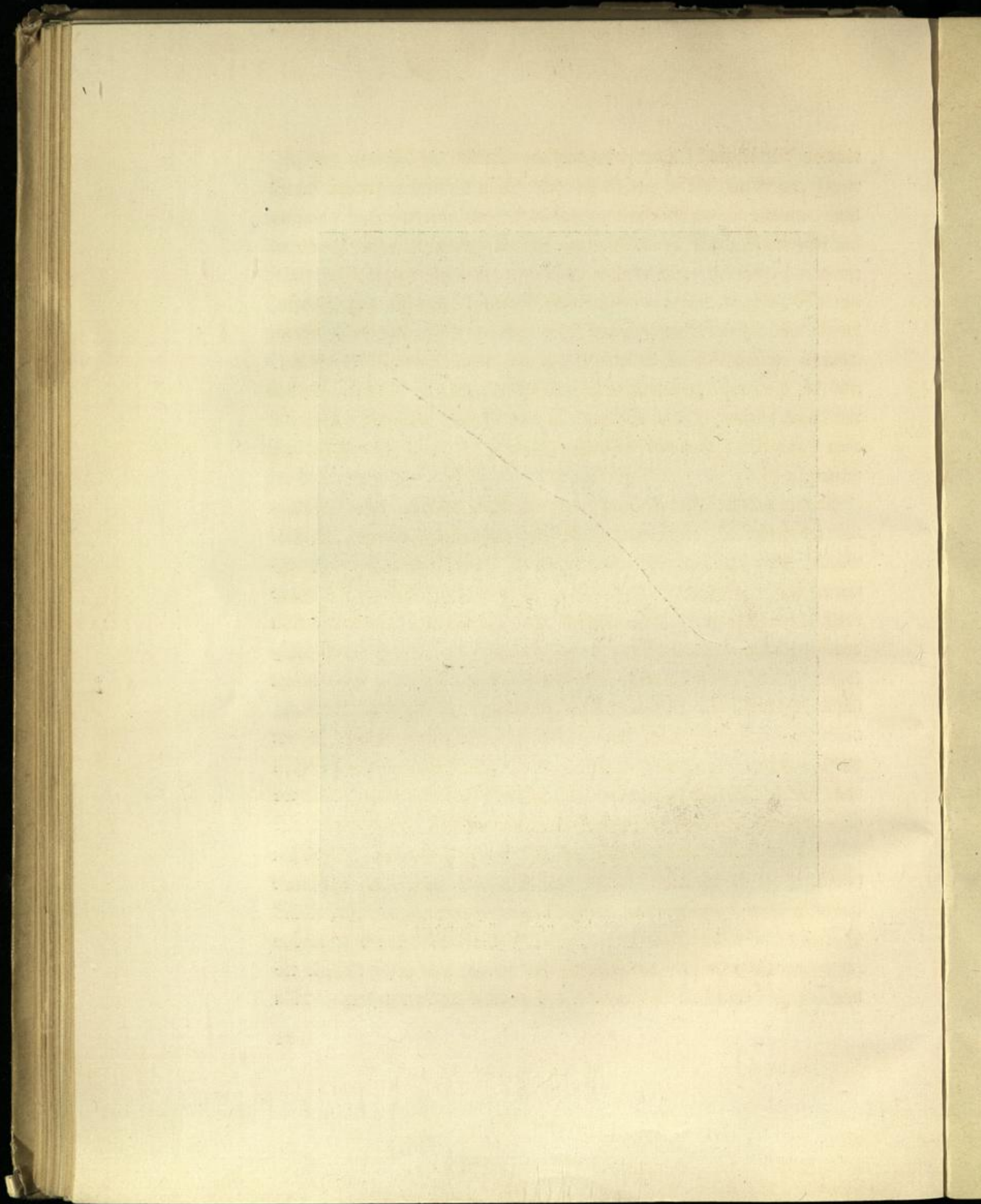
Zehn Jahre lang, von 1809—1819, hat Jean Paul Humbert ehrenamtlich diese hervorragende Stelle kommunaler Wirksamkeit verwaltet. Und es war keine leichte Aufgabe gerade in diesen Jahren, die durch die drückende Schuldenlast des Stadtwesens im Zwange der Fremdherrschaft, durch die

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 Missethätigkeiten im Schoße des Kollegiums nicht erspart. Aber freundlichem Zuspruch stets zugänglich, söhnte er sich schnell aus und genoß dafür auch manche Genugthuung. 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 Bülow's 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 Versammlungsaal aufstellen zu lassen. Das Gemälde hat die verschiedenen Umzüge der Stadtverordnetenversammlung aus der alten Börse im Lustgarten in das kölnische Rathhaus und von da in Waesemanns Monumentalbau mitgemacht und hält noch heute im Berliner Rathhaus 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 Kassekopf 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 samteneu Lehnstuhl 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. C. Weitsch. Bildnis von J. P. Humbert.
Ölgemälde. Berlin, Rathaus.



heiteren Kokokografie 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 entsprossen.

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 Innenträume 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 Fehhelm 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 verschöner.

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 Straßenseiten 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 Jahrzehnt 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 Gropiuschen 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 Landschaftler keine originale Begabung war. Mit ihren klaren Lichtgegensätzen, mit der scharfen Umrisfenheit alles Gegenständlichen, mit der Anordnung der figürlichen Staffage bleiben sie befangen in der Tradition, die von Poussin und Claude schließlich zur Bedutenmalerei 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 hauptsächlichsten 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 poetischer vertiefter

empfind. Die Bedute, die Lücke 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. „Keine 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 Produktionskraft 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 verfühlen.“

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 Renaissance-domen; in dunkleres Gewölk ragt das Filigranwerk gotischer Kathedralen. Morgenglanz umlächelt die friedlichen Gefilde, Waldesshatten, 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 Ausnahmestände 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. F. A. Hoffmann's „Undine“, zu den Opern von Gluck und Spontini, den Dramen von Schiller, Kleist und Kogebue.

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 „Merksjahr“ 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, Bouvermann, 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 Reise-
skizzen sind größtenteils mit spitzeitem Bleistift in manchmal kaum mehr wahrnehmbaren Umrissen ausgeführt. Auch dies erinnert an die alte Schule der Bedutenzeichner, 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 Bedeute 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 Konsoltischen mit Gummibäumen und anderen Blattpflanzen. Am zweiten Fenster stand auf einem Tritt der Nähtisch, die andere Längswand war

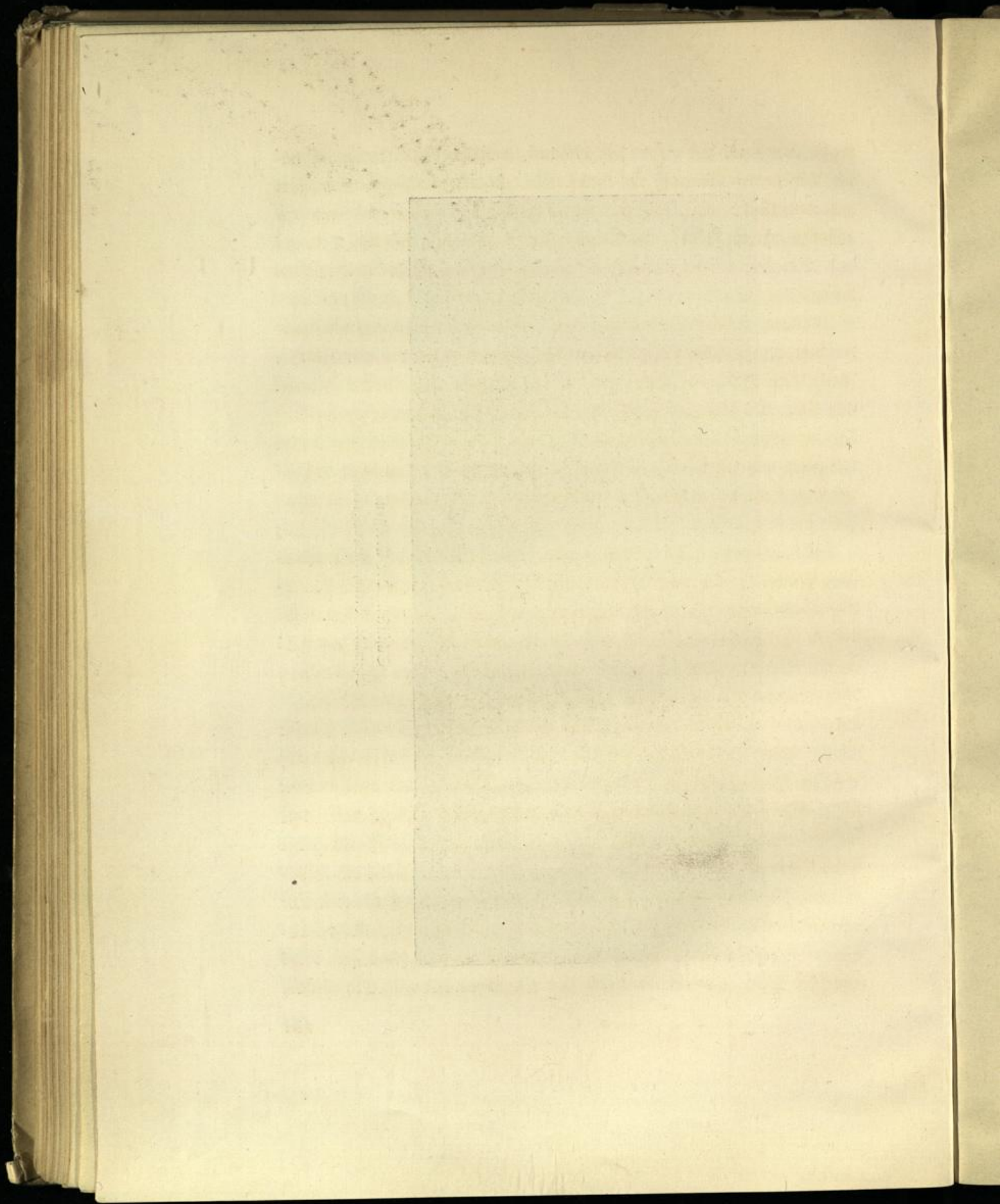
von der Flügeltür durchbrochen; die Ecke, die der an ihr etwas weiter vor-
springende Wandträger bildete, füllte der weiße Porzellanofen. Auch der
Wandabschnitt dahinter enthielt eine Tür, die zum Entree führte; in der
Ecke nach dem Hoffenster zu, stand ein halbrundes Wandschränkchen, dessen
verschlossene 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 firschrote 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 Doppellinien-
strich 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 um-
fänglichsten, 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 Wandab-
schnitt vom Fenster bis zum Wandpfeiler, während die „Nacht“ den kür-
zeren 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.
Eigemalde. Berlin, Nationalgalerie.



bleibt dann nur noch die Pfeilerwand zwischen dem Hoffenster und der Tür zu den Räumen des linken Seitenflügels übrig. In dieser sinn- gemäßen 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 Landschaftler 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 Einz- drucks; 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 aufstürmt. 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

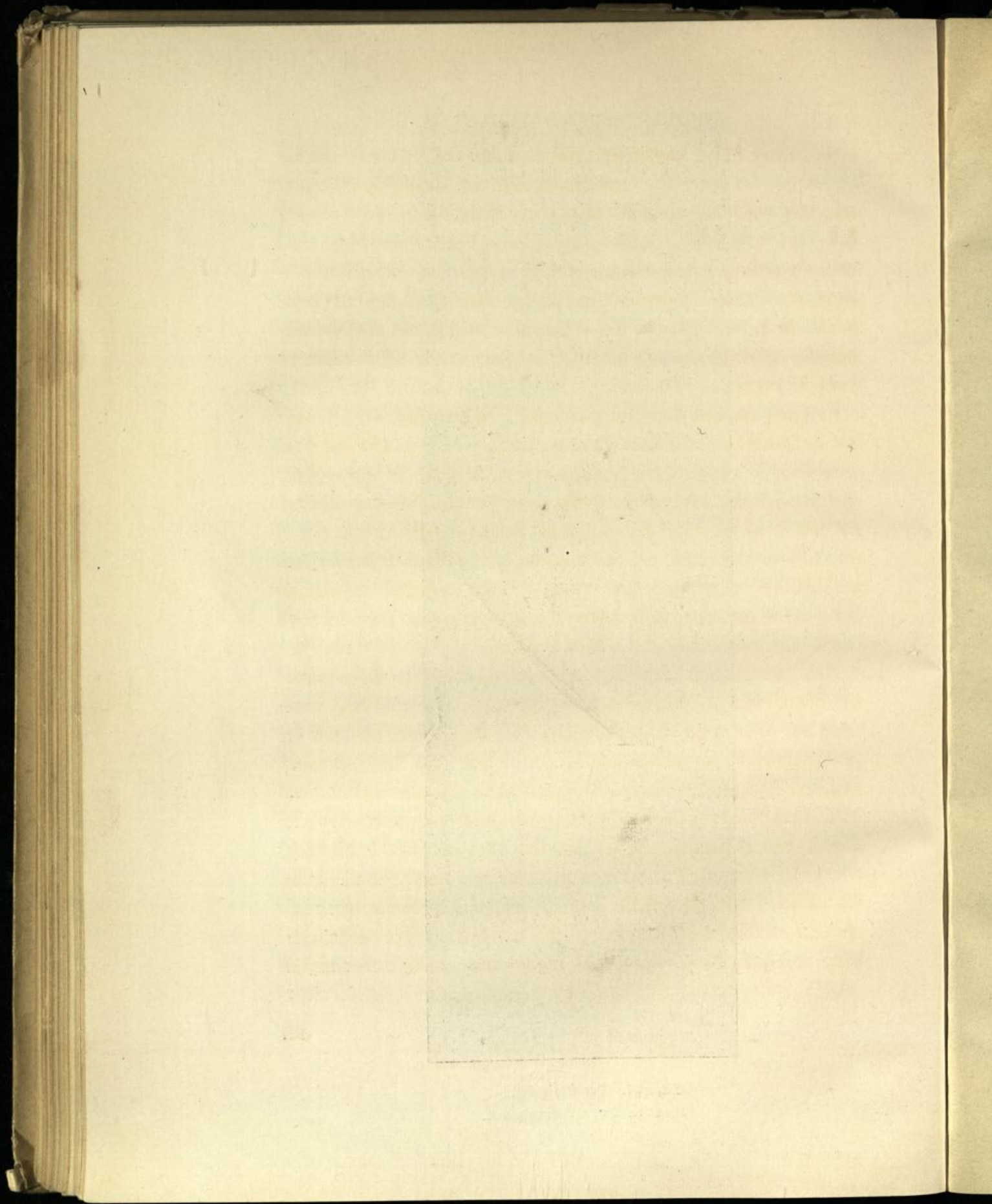
Tempel. Eine mächtige Ulme dient als Repoussoir für die Ferne. Vorn wölbt sich niedriger Baumschlag, aus dem nur hin und wieder ein junger Stamm mit gertenhafter Schlankheit herausspringt. Diese Anordnung der Bildteile mit ihren gegenseitig wirkenden Kräften, die Verteilung von Hell und Dunkel, das Aufgehen 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 Schattenkühe 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 durchnäßigem Pfad streben zwei Wanderer in die leuchtende Ferne, und ihnen voran bewegt sich ein bespannter zweirädriger Heufarren. 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 abgehellet 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 farbiger 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 Eannen durchwachsen, eine zerfallene Kirche, in deren hohen gotischen Bogen noch hie und da das zarte Spinnwebgewebe 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

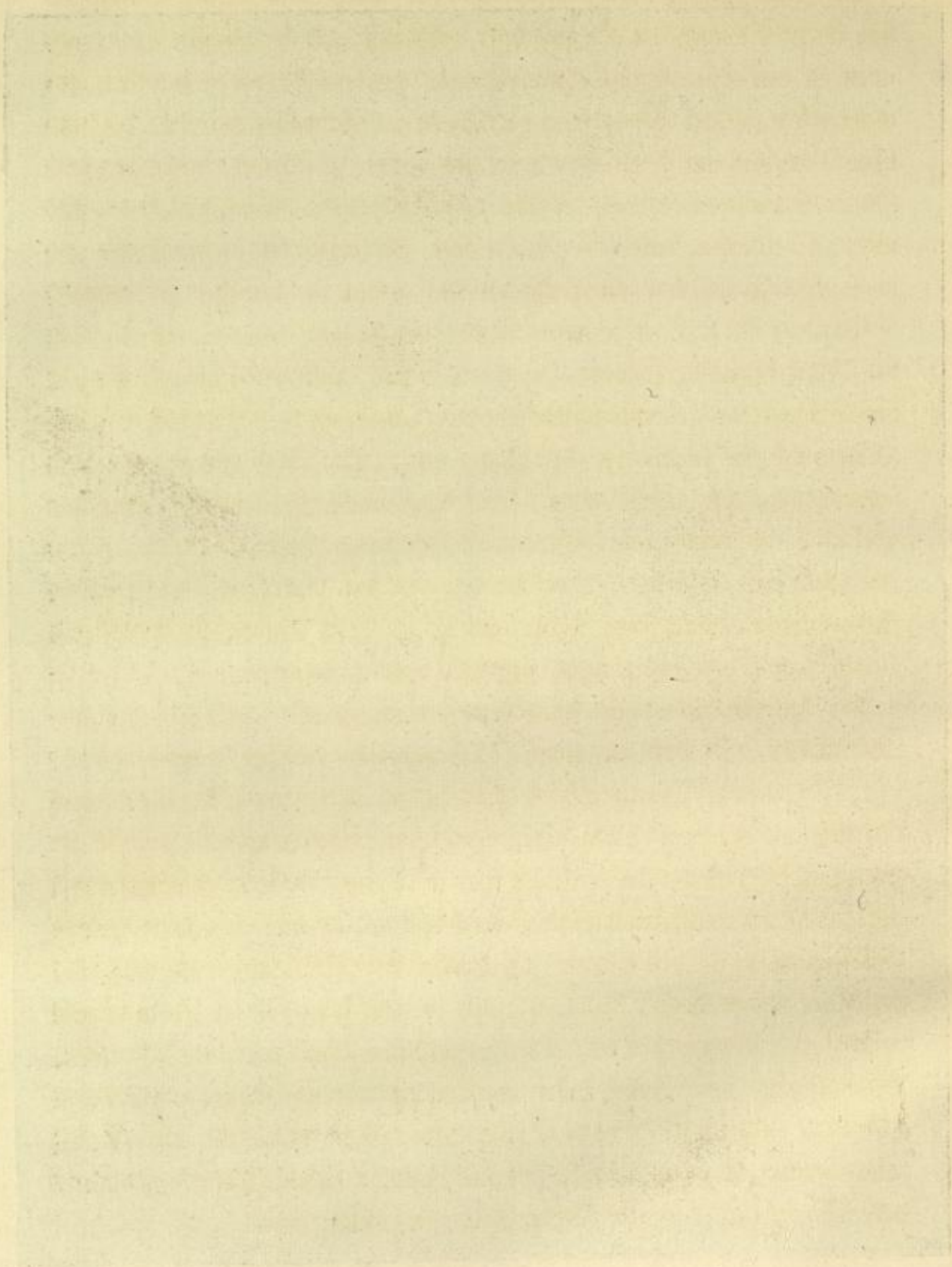
Die Quellen klagend gehn.

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 Malerkapelle 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. Gemälde. Berlin, Nationalgalerie.



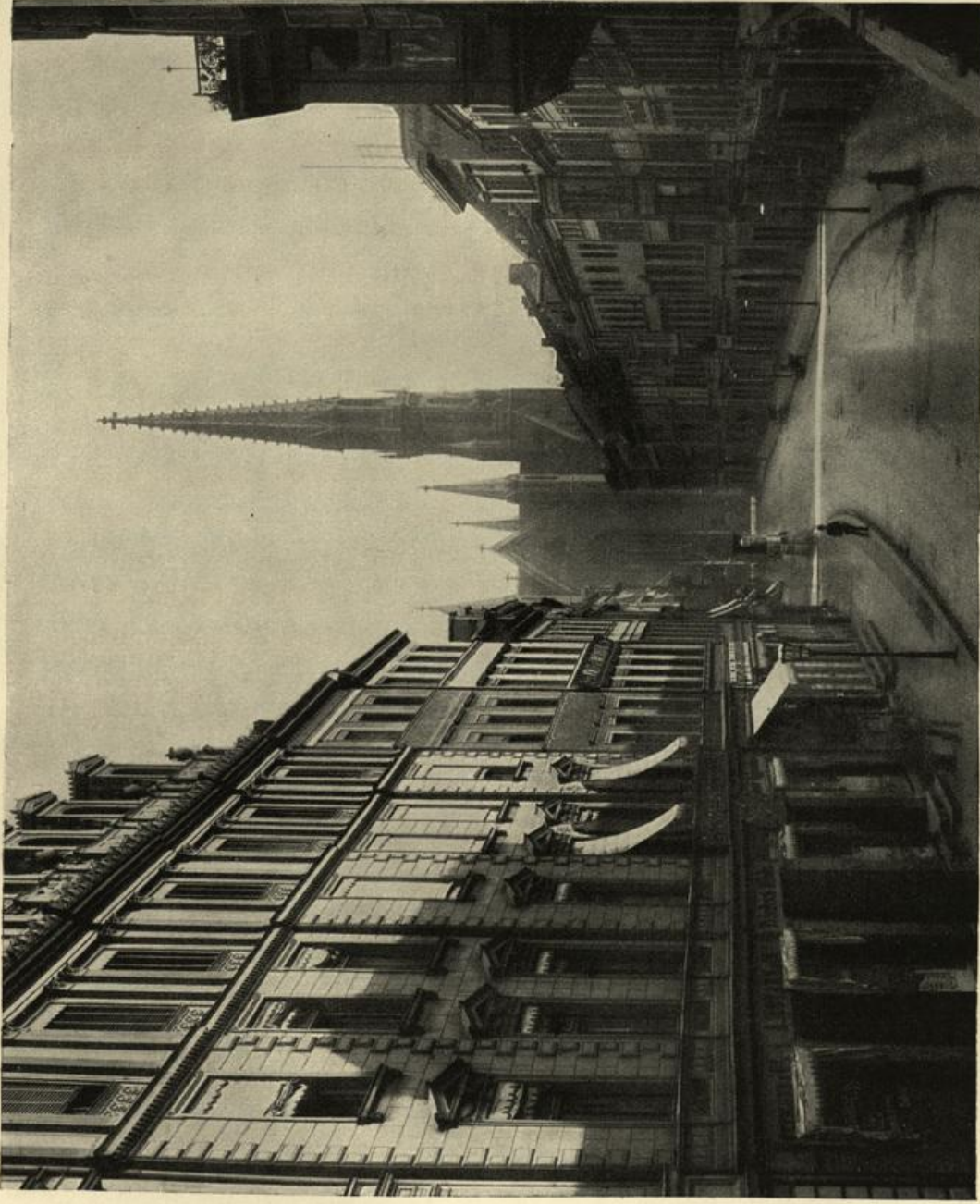
Nachdem Jean Paul Humbert am 12. April 1831 gestorben war, zog sein Sohn Eduard, der das Geschäft fortführte, aus der zweiten Etage hinunter in den ersten Stock. Im „Saale“ blieb alles, wie es gewesen, nur mußten sich mit der Herrichtung von Decke und Fußboden auch die Schinkelschen Gemälde eine Auffrischung 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 ehemals 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.

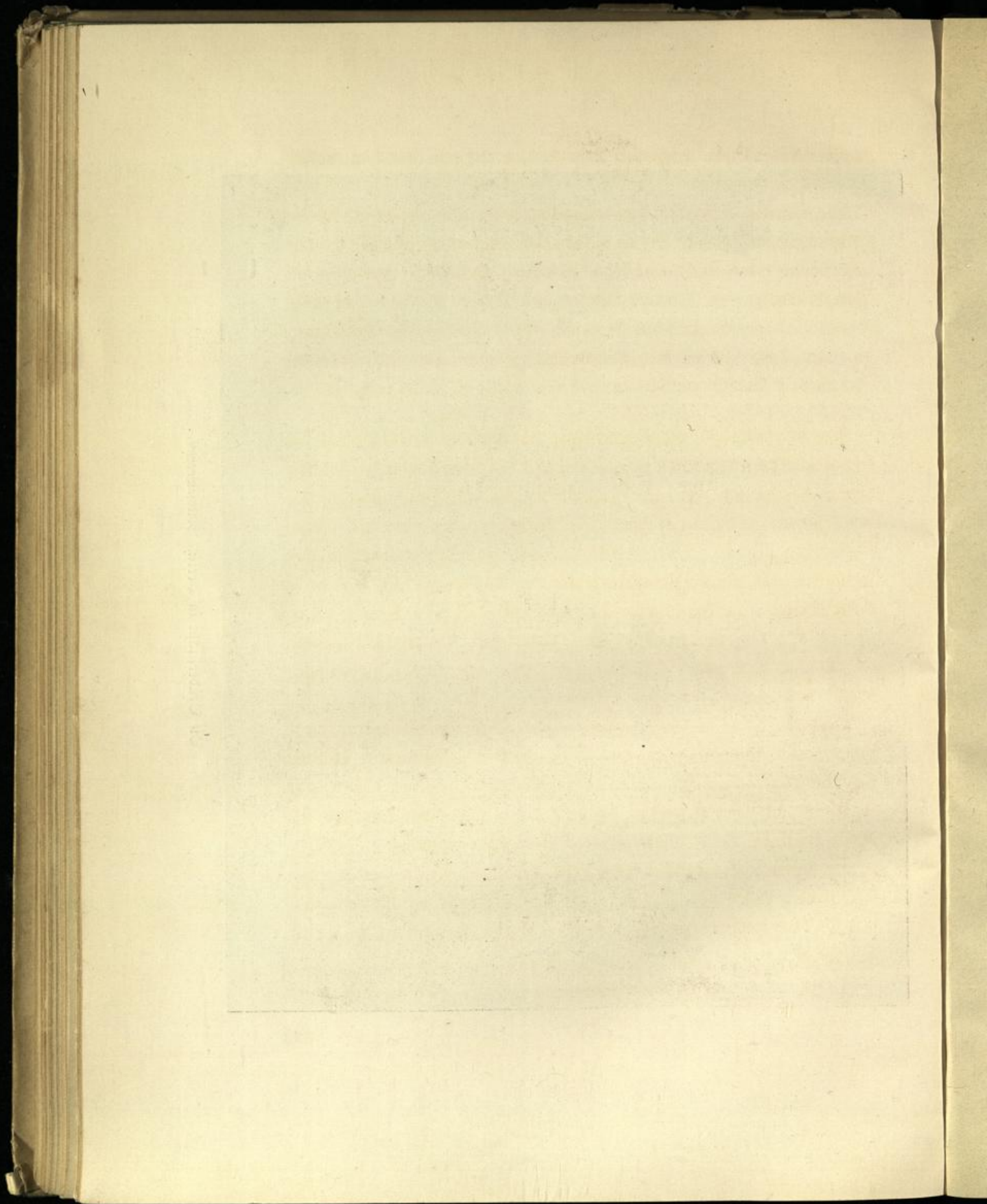
Am Äußeren des Hauses veränderte sich wenig. Ob der 1834 geplante Ladenausbau mit dem eleganten „Schauspinde“, dessen Glaswände ein echt Schinkelscher Palmettenfries abschloß, zur Ausführung kam, geht aus den Akten nicht hervor. Man lebte, wenn nicht auf großem Fuße, doch in gesättigtem Wohlstand und 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 Sojus 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 übersiedeln und das Gebäude dem weltbekannten Geschäftshause Rudolph Herzog 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 Raczyński'schen 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.



Kunstsinigen 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 Herzogischen 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.

... die Geschichte der Wissenschaften ...

Die moderne Geschichte dieser Wissenschaften ...

Zum Beweise der Wahrheit der ...

Die ganze Zeit der ...

Es ist der moderne ...