Häuser und Menschen im alten Berlin

Mackowsky, Hans

Berlin, 1923

Das Palais Redern

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

Das Palais Redern

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

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

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

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

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

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

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

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

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

und mehr in den serailmäßig abgeschlossenen Kreis der Hofgesellschaft zurücktrat.

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

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

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

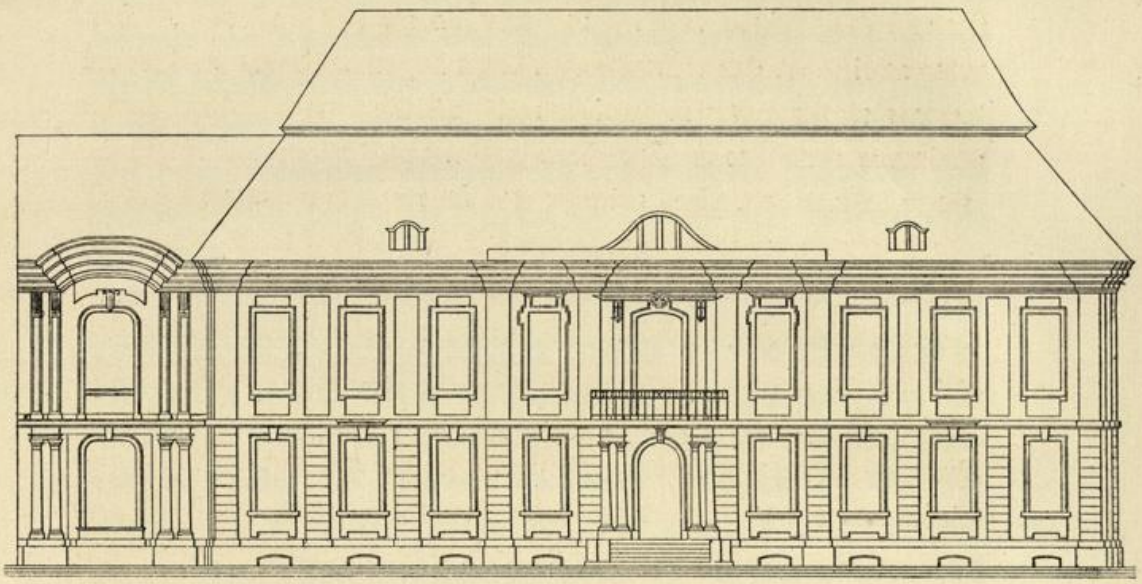
Das glänzendste Beispiel einer solchen gesellschaftlichen Aufnahme und Verwöhnung, die schon an Vergötterung grenzte, bietet Henriette Sontag. Der geschäftskluge, im übrigen aber ganz ungebildete Cerf hatte sie für sein Theater auf der Königsstadt verpflichtet, und allabendlich drängten sich die Kutschen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

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

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

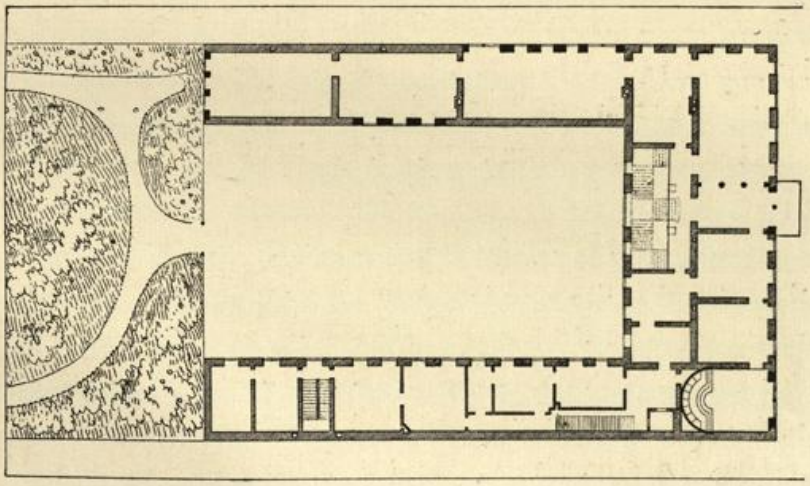
Dieser Nachfolger wurde Graf Wilhelm Redern.

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



VORMALIGE FORM DES GEBÄUDES.

Das Palais Redern vor dem Umbau von Schinkel.



Schinkel. Grundriß des Palais Redern.

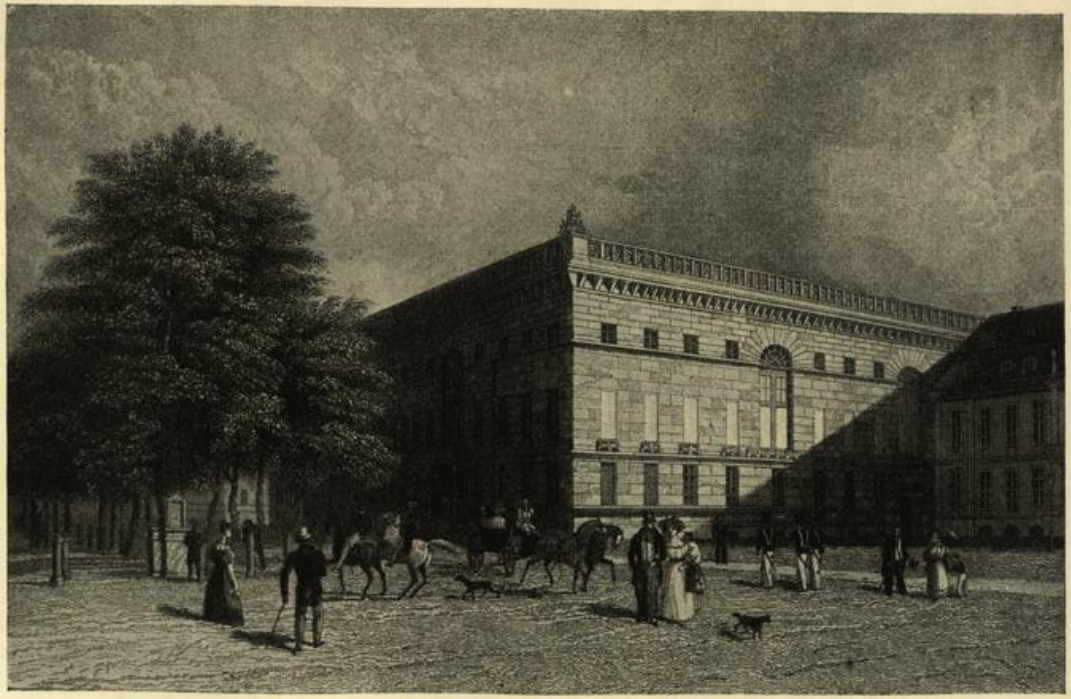
dort 1827/28 für den Prinzen Carl in geistreicher Benutzung des Vorhandenen aus dem alten de Bodtschen Gebäude geschaffen hatte, sollte er jetzt für den Grafen Redern in ähnlicher Weise wiederholen. Auch hier galt es, wie Schinkel mit zeitcharakteristischer Geringschätzung des alten Barockstiles urteilt,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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

Schinkel. Salon im Palais Redern.

Nach einer getuschten Federzeichnung im Beuth-Schinkel-Museum.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Schinkel. Hof des Palais Redern.
Naturaufnahme.

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

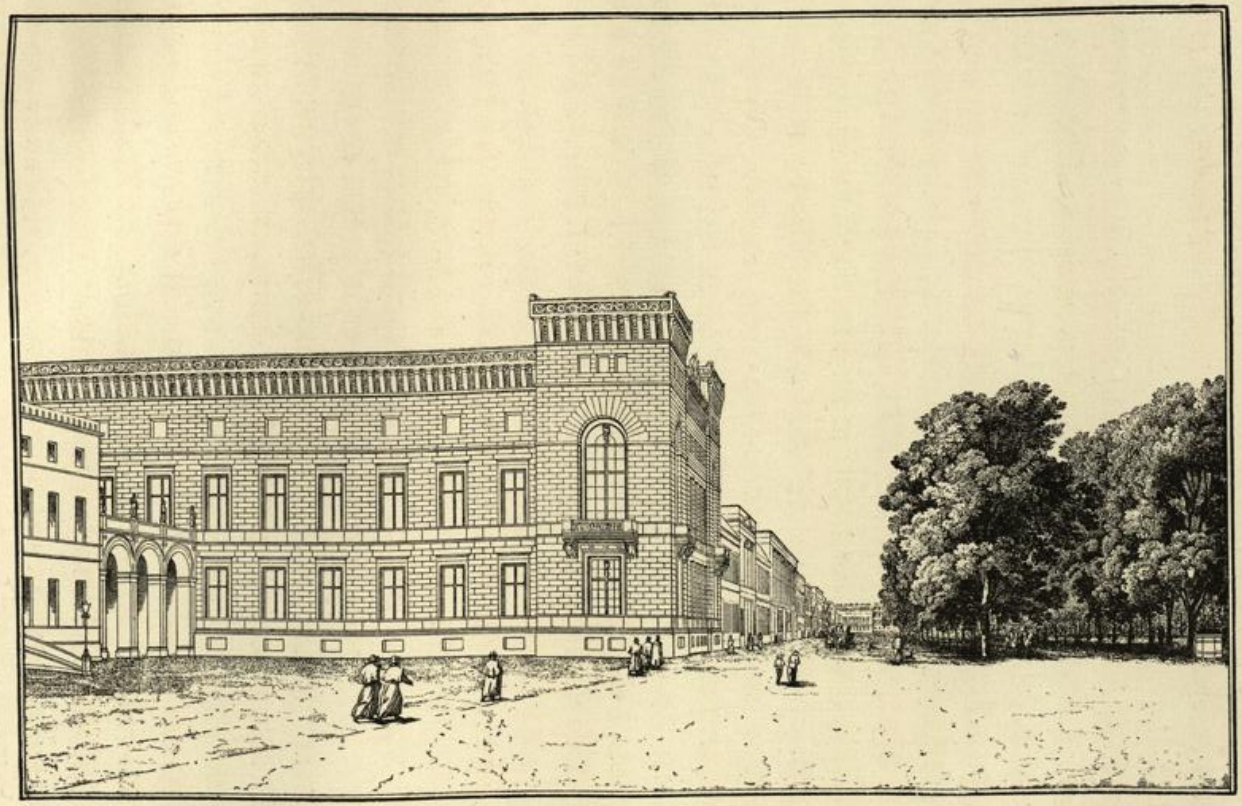
Wie alles beim Grafen Redern Stil hatte und zwar großen Stil, so auch die Gastlichkeit, die aus dem alten Bau in das neue Palais übernommen wurde.

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

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

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

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



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

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

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

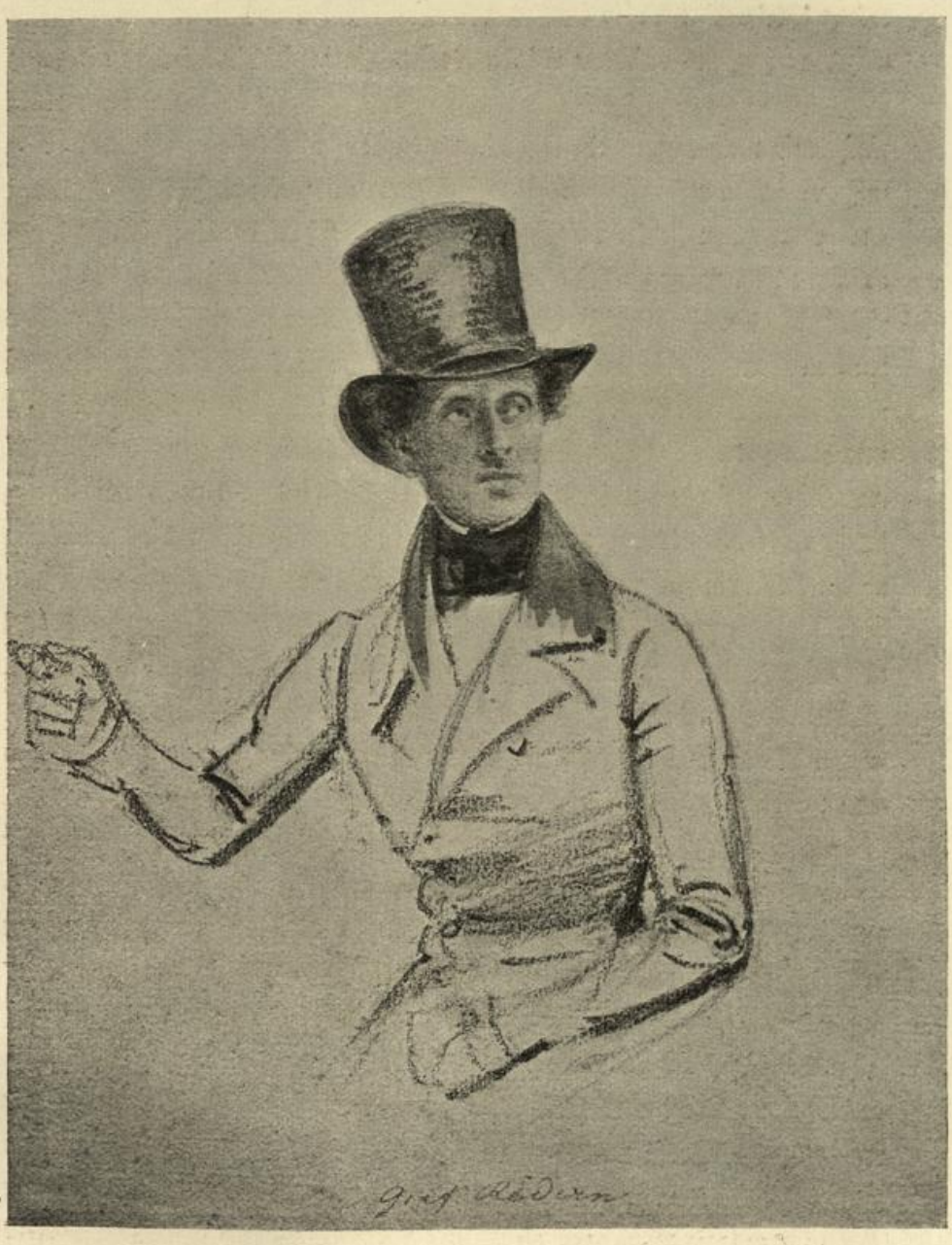
Graf Redern scheint sich besonders für Immermanns „Trauerspiel in Tirol" interessiert zu haben. Er erzählte Alexander von Humboldt davon, und gleich sprach der Gelehrte den Wunsch aus, dies Stück kennenzulernen. „Ich nahm", schreibt Immermann, „dies anfangs für ein Kompliment und wollte die Sache ablehnen,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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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