

Marie Haller-Neuermann

»*Mehr ein Weltteil
als eine Stadt*«

Berliner Klassik um 1800
und ihre Protagonisten

Galiani Berlin



Verlag Kiepenheuer & Witsch, FSC® N001512

1. Auflage 2018

Verlag Galiani Berlin

© 2018, Verlag Kiepenheuer & Witsch, Köln

Alle Rechte vorbehalten. Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form (durch Fotografie, Mikrofilm oder ein anderes Verfahren) ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Umschlaggestaltung: Manja Hellpap und Lisa Neuhalfen, Berlin

Umschlagmotiv: © Porträts auf dem Cover; Heinrich Kleist, Rahel Varnhagen, Wilhelm von Humboldt, E. T. A. Hoffmann

Abbildung: Schauspielhaus Berlin um 1825, Stich von Friedrich Thiele, © bpk

Foto der Autorin: © Jan Konitzki

Das Titelzitat stammt von Jean Paul

Lektorat: Wolfgang Hörner

Gesetzt aus der Whitman

Satz: Buch-Werkstatt GmbH, Bad Aibling

Druck und Bindung: CPI books GmbH, Leck

ISBN 978-3-86971-113-3

Weitere Informationen zu unserem Programm finden Sie unter www.galiani.de

1. Berlin als Künstler- und Gelehrtenrepublik: Großstädtische Bürgerkultur um 1800

Wenn von den »Klassikern« die Rede ist, dann richtet sich der Blick nahezu reflexhaft nach Weimar, auf Goethe und Schiller, auf die »Weimarer Klassik«, die zu einem Kulturmythos geworden ist. Aber »Klassisches« gab es in den Jahrzehnten um 1800 nicht nur in Weimar.

In diesem Buch wird der Blick auf eine bisher weitgehend ignorierte Phase der kulturellen Blüte in Deutschland gelenkt: auf die »Berliner Klassik«. Unbestreitbar ist Weimar der Olymp der klassischen deutschen Literatur. Eine genauere Betrachtung der Kulturlandschaft in Deutschland in den Jahrzehnten vor und nach 1800 zeigt jedoch, dass in derselben Zeit auch die preußische Haupt- und Residenzstadt Berlin mit herausragenden Kulturleistungen aufwarten kann. Da sie auf allen Ebenen des Kunstverständnisses und der Gelehrtheit höchsten Wertmaßstäben entsprechen, legitimieren sie den Begriff der »Berliner Klassik«. Hier folge ich einem Forschungsprojekt »Berliner Klassik. Großstadtkultur um 1800« der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften unter der Leitung von Conrad Wiedemann. Die Arbeit der Wissenschaftler hat zu der Erkenntnis geführt, dass es irreführend, ja falsch ist, den Höhepunkt der deutschen Kultur um 1800 auf den Raum Weimar/Jena zu beschränken. Neben den vielen kleineren Zentren, die zu unterschiedlichen Zeiten ihren Glanz entfalten,¹ hat Deutschland vor allem zwei herausragende Zentren, Weimar und Berlin.² Bei dieser herausfordernden These kann es nicht um einen qualitativen Vergleich gehen, sondern um eine Gegenüberstellung der unterschiedlichen Strukturen. Die Phase der Hochkultur in der preußischen Hauptstadt Berlin lässt sich annähernd datieren auf die Zeit zwischen 1786 (Todesjahr Friedrichs des

Großen) und dem Wiener Kongress 1815 (Beginn der Restaurationszeit).

Die Weimarer Klassik mit ihrem Viergestirn Goethe, Schiller, Wieland und Herder besticht durch Konzentration und Tiefe, ihre Schwerpunkte sind die Dichtung, die Philosophie und die Ästhetik. Demgegenüber bringt die Berliner Klassik in der sich entwickelnden ersten Großstadt Deutschlands auf erstaunlich vielen Gebieten kulturelle Neuerungen und Höhepunkte hervor und hält der Weimarer mindestens die Waage. Die von Berliner Künstlern und Gelehrten ausgehenden Impulse umfassen sowohl Literatur, Theater und ästhetische Theorie als auch die Bereiche Kunst, Bildhauerei, Musik und Architektur, sie erstrecken sich zudem auf eine moderne Staatslehre und den gesellschaftlichen – heute würden wir sagen den zivilgesellschaftlichen – Diskurs. Rückblickend gesehen wirken sie sogar ›moderner‹ als die Weimarer Anstöße.

Den Persönlichkeiten, die die Epoche in Weimar/Jena vor allen geprägt haben – neben Goethe, Schiller, Herder, Wieland auch bedeutende Frauenfiguren wie Anna Amalia, Charlotte von Stein, Sophie Mereau oder Johanna Schopenhauer³ –, kann man als »Parallel- und Gegenentwurf« (Conrad Wiedemann) die Berliner Geistesgrößen gegenüberstellen: Moses Mendelssohn, Lessing, Christoph Gottlieb Nicolai, die Brüder Wilhelm und Alexander von Humboldt, Karl Philipp Moritz, Heinrich von Kleist, E. T. A. Hoffmann, Carl Gottfried Langhans, Karl Friedrich Schinkel, August Wilhelm Iffland, Johann Gottfried Schadow, Carl Friedrich Zelter, Ludwig Tieck und Wilhelm Heinrich Wackenroder oder auch die Königin Luise, Henriette Herz, Rahel von Varnhagen, Caroline von Humboldt und Bettina von Arnim. Dem großen Weimarer protestantischen Theologen und Dichter Johann Gottfried Herder steht in Berlin der protestantische Theologe, Philosoph und Staatstheoretiker Friedrich Schleiermacher gegenüber. Während in der Kleinstadt Weimar ein Musenhof, also das elitäre höfische Leben den Ton angibt, sind in Berlin republikanische Tugenden angesagt: in den berühmten Salons, die den Bürgern wie auch dem Adel die Türen für den künstlerischen

und intellektuellen Austausch öffnen und einen neuen gesellschaftlichen Stil pflegen; im Nationaltheater auf dem Gendarmenmarkt als einem der zentralen, für alle Gesellschaftsschichten offenen Treffpunkt; in den Königlichen Akademien der Wissenschaften und der Künste, in denen Gelehrte und Künstler zum Diskurs über ihre Werke aufrufen; in der Sing-Akademie zu Berlin, wo Bürger und Adlige, Männer und Frauen zum ersten Mal in der Welt im gemischten Chor gemeinsam singen.

Wenngleich die Erscheinungsformen dieser »deutschen Kulturblüte« um 1800 in Berlin und Weimar in ihrer Struktur also durchaus unterschiedlich sind, so handelt es sich insgesamt um ein der Aufklärung verpflichtetes Zeitalter der ästhetischen Ideale, um eine Revolution des Geistes, um Kunsterfahrung als Anleitung nicht nur zum Verstehen, sondern auch zum bewussten Gestalten der Welt. Die singuläre Rolle Johann Wolfgang von Goethes wie auch die von Friedrich Schiller soll dabei nicht infrage gestellt werden. Beider nicht unbegründeter zeitgenössischer Machtanspruch, das Obergestirn der deutschen Geisteselite sein zu wollen, dem dann später, im 19. Jahrhundert nur allzu gern stattgegeben wurde, bricht sich aber an der Vielfalt der exzellenten Kunst- und Geistesschaffenden, die das klassisch-romantische Berlin aufzubieten hat.

Dieses Buch stellt die problematische Dominanz des Begriffes der »Weimarer Klassik« infrage, insbesondere, wenn die deutsche Klassik schablonenhaft mit ihr gleichgesetzt wird. Bis heute fehlt in der breiteren Öffentlichkeit eine angemessene Auseinandersetzung mit anderen Zentren – insbesondere aber mit der eminent vielfältigen und interessanten »Berliner Klassik«. Dieses Buch versucht, dem zu begegnen. Die urbane Kulturphysiognomie der preußischen Hauptstadt soll über ihre wichtigsten Repräsentanten gewürdigt, analysiert und dokumentiert werden. Das Ziel ist eine Epochenrekonstruktion; dieses Zeitalter und seine wichtigsten Protagonisten sollen in das kulturelle Gedächtnis zurückgeholt werden. In Anbetracht der Komplexität der Berliner Kulturlandschaft um 1800 wäre ein Vollständigkeitsanspruch allerdings illusorisch, weshalb das vorliegende Buch nur beispielhaft einige der

wichtigsten Protagonisten und ihre bedeutsamsten Beiträge vorstellen wird.

Bevor dies geschieht, richtet sich in gebotener Kürze ein vergleichender Blick auf Weimar. Erst in dieser Gegenüberstellung hebt sich das Spezifische der Potentiale der beiden Kulturstädte scharf konturiert ab. Diese Konfrontation eines provinziellen mit einem urbanen Kulturprojekt schärft zum einen den Blick für die spektakulären Leistungen in beiden Zentren der deutschen Klassik. Sie ermöglicht darüber hinaus die Reflexion der typischen Muster, die eine Kanonisierung generiert und bis heute fortgeschrieben haben.

Weimar, die Haupt- und Residenzstadt von Thüringen, hat in der Zeit um 1800 rund 6000 Einwohner.⁴ Das Schloss, als Zentrum der armen Stadt, dient seit dem 16. Jahrhundert als Stammsitz der Ernestiner, einer Linie des deutschen Fürstengeschlechtes der Wettiner. Wohlstand gibt es nur bei Hofe, eine wohlhabende städtische Mittelschicht gibt es nicht, 58 % der Bewohner leben unter dem Existenzminimum.⁵

Seit 1741 werden die Herzogtümer Sachsen-Weimar und Sachsen-Eisenach in Personalunion regiert, 1809 werden sie unter Herzog Carl August formell im Herzogtum Sachsen-Weimar-Eisenach vereinigt, 1815 erhält es den Status eines Großherzogtums. Erster Landesherr des vereinten Landes Sachsen-Weimar-Eisenach war der despotische und verschwenderische Ernst August I., der Bauherr des Schlosses Belvedere bei Weimar. Als er 1748 stirbt, ist sein 1737 geborener einziger Sohn Ernst August Constantin gerade elf Jahre alt. Von schwächlicher Konstitution und krank, wird er ab 1755 nur drei Jahre regieren und 1758 im Alter von 20 Jahren sterben. Mit kaum 18 Jahren hat er 1756 die zwei Jahre jüngere Prinzessin Anna Amalia von Braunschweig-Wolfenbüttel, eine Nichte des preußischen Königs, geheiratet, ihre Mutter ist eine Schwester Friedrichs des Großen.⁶ Mit Anna Amalia »kommt ein Stück aufgeklärtes Preußen in die Stadt an der Ilm.«⁷ Ein Jahr später bringt die Herzogin ihren ersten Sohn, Carl

August, zur Welt und erfüllt damit die dynastischen Erwartungen, den Erhalt der männlichen Linie des sonst vom Untergang bedrohten Herrscherhauses der ernestinischen Linie des Hauses Wettin. Nach einem weiteren Jahr – da ist sie mit 19 Jahren gerade Witwe geworden – kommt der zweite Sohn, Friedrich Ferdinand Constantin, zur Welt. Nach dem frühen Tod ihres Mannes 1758 übernimmt Anna Amalia 1759, seiner testamentarischen Verfügung entsprechend, als Herzoginmutter die Regentschaft des Landes Sachsen-Weimar-Eisenach. Sie erhält dafür die (damals notwendige) Zustimmung der Kaiserin Maria Theresia und wird unterstützt von ihrem kompetenten und integren Minister Jakob Friedrich Freiherr von Fritsch. Anna Amalia wird bis zu ihrem Tod 1807 Witwe bleiben. Die hochgebildete Herzogin widmet ihr Leben der Kunst, der Literatur und vor allem der Musik. Sie wird eine geschätzte Komponistin, sie gründet nach dem Vorbild der – ihr seit ihrer Kindheit vertrauten – Wolfenbütteler Herzog-August-Bibliothek die noch heute weltbekannte Anna Amalia Bibliothek,⁸ die Goethe 35 Jahre lang leiten wird⁹. Großen Wert legt sie auf die Erziehung ihrer beiden Söhne. Als Prinzenenerzieher holt sie neben anderen 1772 den Dichter Christoph Martin Wieland nach Weimar, der seit 1769 an der Universität Erfurt lehrt. Sie ernennt ihn zum herzoglichen Hofrat und sichert großzügig seinen Lebensunterhalt. Der klugen und kunstsinnigen Anna Amalia gelingt es zudem, weitere große Geister nach Weimar zu holen, so zum Beispiel den großbürgerlichen Mäzen und Verleger Friedrich Justin Bertuch, der das *Journal des Luxus und der Moden* herausgibt. Er wird ein enger Vertrauter des Herzogs und dessen Finanzverwalter werden und das wichtigste Mitglied im Weimarer Stadtrat. Sie kann den Schriftsteller und Literaturkritiker Johann Karl August Musäus gewinnen, den Lyriker und Übersetzer Karl Ludwig von Knebel und den Juristen und Schriftsteller Friedrich Hildebrand von Einsiedel.

Am 3. September 1775 übergibt Anna Amalia nach sechzehnjähriger Regentschaft die Regierung an ihren nunmehr achtzehnjährigen Sohn Carl August. Im gleichen Jahr 1775 heiratet Carl August

die gleichaltrige Prinzessin Luise aus Darmstadt. Im Februar 1783 wird der Thronfolger Carl Friedrich geboren.

Im November 1775 kommt Goethe nach Weimar und mit ihm gelangt stürmische Bewegung in das kleine ärmliche Städtchen. Der damals erst 26 Jahre alte, durch seinen Briefroman *Die Leiden des jungen Werthers* berühmt gewordene Autor folgt einer Einladung des acht Jahre jüngeren Herzogs Carl August von Sachsen-Weimar-Eisenach, der ihn 1774 in Frankfurt aufgesucht hat, weil er ihn kennenlernen wollte. Wie schon sein früh verstorbener Vater, will auch Carl August einen Beitrag leisten für die Kultur und Kunst des kleinen und machtlosen Herzogtums. Der Herzog erwartet, dass der aus einem wohlhabenden und hochgebildeten Frankfurter Patrizierhaus stammende Goethe Glanz, Geld und Kultur in das verarmte Weimar bringt. Der dem Bürgertum entstammende Goethe hingegen, ein ausgebildeter Jurist, erhofft sich über den Hof- und Staatsdienst Ansehen und weitere Karrierechancen. Nur zu gut weiß er, wie sehr hierarchisches Denken und mehr noch die gesellschaftliche Stellung den eigenen Einfluss im höfischen, kleinteilig-überschaubaren Weimar lenken. Schon bei der ersten Begegnung am Hof gewinnt Goethe ganz und gar das Herz des jungen, vaterlos aufgewachsenen Herzogs und zunehmend auch das Wohlwollen der Herzoginmutter Anna Amalia. Sie entzieht dem bisherigen Vormund und Erzieher Wieland ihr Vertrauen und überträgt die Erziehung Goethe. Als dieser dann die Bekanntschaft der Charlotte von Stein, einer Hofdame Anna Amalias, macht, festigt sich sein Bestreben, in Weimar zu bleiben. Goethes dauerhaft getroffene Wahl ist eine klare Entscheidung gegen seine städtische Herkunft. Frankfurt wird er nur noch ganz selten aufsuchen. Der 1782 nobilitierte und zum Minister ernannte Immigrant wird fürstlich bezahlt: »Nach dem Freiherrn von Fritsch erhält er mit tausendzweihundert Talern das höchste Jahresgehalt im Staat.«¹⁰ Als Weimarer Minister wird er dafür sorgen, dass der erst dreißig Jahre alte Theologe und Dichter Johann Gottfried Herder 1776 als Generalsuperintendent, als Mitglied des Kirchenrates und als erster Prediger an die Stadtkirche St. Peter und Paul zu Weimar berufen wird.

Er wird damit jene Trias schaffen, die die Voraussetzung dafür ist, dass der Arzt, Dichter, Philosoph und Historiker Friedrich Schiller im Oktober 1799 mit seiner Familie von Jena endgültig nach Weimar übersiedelt. Spätestens jetzt tritt Weimar glanzvoll in die Literaturgeschichte ein. In den wenigen Jahren bis zu Schillers Tod 1805 entfaltet sich die Mitte der neunziger Jahre begonnene intensive Zusammenarbeit von Schiller und Goethe und wird zum Kern der Weimarer Klassik.

Als Kleinstadt kann Weimar um 1800 nicht isoliert betrachtet werden. Das 22 Kilometer entfernte Jena mit seiner 1558 gegründeten traditionsreichen Universität ist das geistige Hinterland von Weimar. Auf den engen wissenschaftlichen und kulturellen Zusammenhang beider Städte hat Goethe selbst hingewiesen, wenn er Ende 1825 davon spricht, dass er »bis auf den heutigen Tag noch immer Jena und Weimar wie zwey Enden einer großen Stadt anzusehen habe, welche im schönsten Sinne geistig vereint, eins ohne das andere nicht bestehen könnten«. ¹¹ Die Salana (heute Friedrich Schiller-Universität) gewinnt unter Carl August und seinem (Kultus-)Minister Goethe an Einfluss. Auf dessen Betreiben wird Schiller hier 1789 Professor, 1794 wird Johann Gottlieb Fichte berufen und 1796 Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, ab 1801 lehrt Friedrich Hegel hier – die Salana wird zum Zentrum der deutschen idealistischen Philosophie (alle drei gehen übrigens später nach Berlin). Darüber hinaus ist Jena ein Zentrum der literarischen Romantik. Hier leben um diese Zeit die Brüder August Wilhelm Schlegel mit seiner Frau Caroline und Friedrich Schlegel mit Dorothea (der Tochter von Moses Mendelssohn), Ludwig Tieck, Clemens Brentano und Friedrich von Hardenberg (Novalis). In Jena, wo Goethe zeitweilig über Wochen lebt, erholt er sich von der steifen Atmosphäre des Weimarer Hofes. Er findet dort die wissenschaftliche Anregung, die ihm in Weimar fehlt, vor allem zu Fragen der damals unterentwickelten Naturwissenschaften, die er fördert. Hier schließt Goethe den Freundschaftsbund mit Schiller. Hier pflegt er den Kontakt mit den Romantikern.

Schiller und Goethe unterscheiden sich in ihrem politischen

Denken. Der konservative Goethe, der 1792 seinen Herzog in den Krieg gegen das revolutionäre Frankreich begleitet, wünscht nur eines: dass wenigstens in Deutschland die alte Ordnung erhalten bleibe.¹² Eine demokratische Bewegung, gar von der Masse getragen, stößt bei Goethe auf tiefe Reserve. Er fürchtet den »Aufstieg der Massenkräfte«, diese erscheinen ihm »unheimlich, gefährlich und destruktiv, eine eigentlich geistige Kultur kann für ihn nur in einer ›aristokratischen Bildungsschicht‹ lebendig sein«.¹³ Die Französische Revolution verwirft er theoretisch und praktisch von ihren Anfängen an. Jede Form der Gewalt lehnt er zutiefst ab. Goethe setzt auf Evolution.

Schiller wie auch Herder hingegen sind anfangs glühende Verfechter der Ideale der Französischen Revolution. Die Ermordung von Ludwig XVI. am 21. Januar 1793 empört sie dann aber zutiefst. Beide werden erst durch die Schrecken der Guillotine und durch die Diktatur der Jakobiner zu Gegnern der politischen Kämpfe in Frankreich. Mit seinen Briefen *Über die Ästhetische Erziehung des Menschen* versucht Schiller, eine umfassende theoretische Antwort auf die Französische Revolution zu geben, kritisch und doch Frankreichs Idealen verpflichtet. Schiller denkt europäisch. Sein politisches Bekenntnis formuliert er in der Audienzszene des 1787 uraufgeführten Dramas *Don Karlos*. Zweimal weist Marquis Posa das Angebot König Philipps, in freier Wahl einen Posten am Hofe zu wählen, zurück: »Ich kann nicht Fürstendiener sein.« Posa lehnt jeden Kompromiss mit dem Despoten ab. Höhepunkt dieser Szene ist Posas Forderung nach »Gedankenfreiheit« (III/10). Das Verlangen nach »Gedankenfreiheit« erhebt Schiller als öffentliche Forderung. Er schreibt für die großen Ideen der europäischen Aufklärung und wendet sich gegen Zensur und Despotismus im eigenen Land.

Die europäische Dimension von Schillers Denken zeigt sich in allen seinen dramatischen Werken. Es fällt rasch auf, dass er kaum nationale Stoffe behandelt, sondern seine Themen und Figuren in der Geschichte der anderen europäischen Länder findet. Schon der Autor der *Räuber* hatte aus seiner republikanischen Gesinnung, seiner rebellischen, antiabsolutistischen Einstellung kein Hehl ge-

macht und bis zu seinem letzten Stück, *Wilhelm Tell*, beibehalten. Schillers Freiheitsanspruch bezieht sich nicht allein auf deutsche Fürstentümer oder Kleinstaaten der noch immer nicht geeinten deutschen Nation, Freiheit wird in einer europäischen Dimension verstanden. So wie er die Themen für seine Freiheitsdramen in der italienischen Geschichte gefunden hat (*Die Verschwörung des Fiesco zu Genua; Die Braut von Messina*), in der spanischen (*Don Karlos*), in der englischen (*Maria Stuart*), in der französischen (*Die Jungfrau von Orleans*), in der russischen (*Demetrius-Fragment*) und schweizerischen (*Wilhelm Tell*) (die *Wallenstein-Trilogie* behandelt den Dreißigjährigen Krieg und erfordert eine Sonderstellung), kaum aber in der deutschen Geschichte (*Die Räuber; Kabale und Liebe*), so verweisen auch die historischen Schriften Schillers auf die Geschichte nicht der deutschen, sondern der europäischen Staaten.

Auch wenn Schiller die großen Ideale der Französischen Revolution bejaht, so weiß er sich mit Goethe einig, dass erst der umfassend gebildete, sittlich gereifte Mensch befähigt ist, an einer Veränderung der gesellschaftlichen Verhältnisse zu arbeiten. Mit seinen Dramen will er aufklären, mit seinen Briefen *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* will er erzieherisch zu diesem Ziel beitragen.

Verglichen mit dem nationalstaatlichen Europa fehlte in dem noch zersplitterten Deutschland ein nationales kulturelles Zentrum. Die Weimarer Elite, sich selbst als »kulturelles Reservat« begreifend, reflektierte darauf, die Vielzahl der Herzog- und Fürstentümer in eine deutsche Kulturnation zu transferieren. Das konnte nicht geschehen ohne eine Orientierung nach außen. Diese gipfelte in »nationalen und sogar europäischen Führungsansprüchen, die um 1800 vom klassischen Weimar und idealistischen Jena erhoben wurden« (Conrad Wiedemann). Der Adressat einer solchen »ästhetischen Erziehung« (Schiller) war nicht die Zivilgesellschaft, sondern eine spezifische kulturelle Elite, die als Multiplikator wirken sollte. Derartige Impulse für eine moderne Weiterentwicklung der Gesellschaft sind aber nicht von dieser kleinstädtischen

höfischen Schicht zu erwarten, sondern viel eher von den in Berlin versammelten Philosophen, Intellektuellen und Künstlern. Die idealistische deutsche Geistesgeschichte hat es nicht vermocht, sich gegenüber den politischen Machtzentren zu behaupten. Demgegenüber war »das klassische Berlin das erste deutsche Versuchslabor urbaner Modernisierung« (Conrad Wiedemann).

Dieses Buch wird zeigen, dass die sich zur selben Zeit in Berlin vollziehende Entwicklung grundlegend andere Koordinaten insofern hat, als es sich hier im Wesentlichen um eine großstädtische Bürgerkultur handelt, also um eine nicht höfische, sozial offene Bewegung der bürgerlichen Intelligenz.

Goethes Entscheidung, sein Leben nicht in einer großen Bürger- oder Residenzstadt, sondern in einem kleinen und politisch unbedeutenden Fürstentum zu verbringen, ist die Voraussetzung für Weimars soziokulturelle Einzigartigkeit. Für ihn, für die Weimarer überhaupt, ist vor allem die Landschaft der geistige Schwingraum der klassischen deutschen Kultur. Für die Romantiker wird dann die Natur – und der Wald als Innenraum der Natur – zum deutschen Zauberwort. Für Goethe wird die Natur zu einem Ersatzheiligtum, er generiert eine eigene Naturreligiosität. In der Natur sieht er ein Modell für den universalen Zusammenhang aller Erscheinungen. Goethe begreift Weimar »ganz und gar als Landschaft«,¹⁴ Die Stadt betrachtet er als bedrohenden Raum. Für den Historiker Schiller war mehr noch die Geschichte der wichtigste Bezugspunkt.

Das Beziehungsgeflecht zwischen dem politisch abseits gelegenen und von Goethe dominierten Kleinfürstentum Weimar und der Bürgerkultur der preußischen Hauptstadt, diese Struktur als Gesamtprojekt, ist lange ignoriert worden. Einer der Gründe für diese Ignoranz ist die Großstadt im Allgemeinen, vor allem aber die Stadt Berlin, der die Weimarer Klassiker – Schiller und auch Herder punktuell ausgenommen – mit deutlicher Distanz gegenüberstehen. Die Deutschen haben sich erst spät (1871) zu einer Nation entwickelt, sie haben jahrhundertlang in Kleinstaaten, in zer-

splitterten Fürstentümern gelebt, Metropolen und Großstädte, die sich in den europäischen Nachbarländern entwickelten, gehörten noch für lange Zeit nicht zu ihrem Denk- und Wunschaum. Goethes Einfluss in Weimar wird hier insofern erkennbar, als er in einer Zeit, in der Deutschland noch nicht wie die anderen europäischen Nationen geeint war, in genialer Weise dort ein kulturelles Zentrum geschaffen hat, wo die Macht gering und begrenzt war. Einen Anschluss an die urbane deutsche oder gar europäische Entwicklung hat Weimar nie angestrebt. Auch dies ist einer der wesentlichen Gründe dafür, dass die Berliner Klassik als solche, dass ihr Rang so lange nicht wahrgenommen worden ist. Goethe prädominierte mit seiner Vorstellung, dass der Ort der deutschen Kultur die Landschaft und nicht die Stadt ist. Selbst die großen Repräsentanten der Berliner Klassik, die so viel wagten, haben das Konzept der »nationalen Mythisierung«, der »elitären Selbstkodierung Weimars (und Jenas)« (Conrad Wiedemann) nicht angezweifelt. Auch sie hielten Weimar für den Olymp deutscher Kultur. Die eigene Modernität, der wegweisende Charakter der eigenen autonomen Lebensentwürfe war ihnen trotz ihrer großstädtischen Lebensweise nicht bewusst.

Der Epoche der Berliner Klassik ist ein Zeitumbruch vorausgegangen. Als Nachhall der Französischen Revolution hat sich auch in Deutschland das Machtgefüge grundlegend verändert. Kern der Krise am Ende des 18. Jahrhunderts ist der Zusammenbruch der alten absolutistischen Ordnung auf politischer, wirtschaftlicher, gesellschaftlicher und kultureller Ebene. Eine überall wahrnehmbare Paralyse generiert den Wunsch nach einer grundlegenden historischen Erneuerung, politisch-gesellschaftlich formuliert: das ambitionierte Ziel weitgehender, an den Erkenntnissen der Aufklärung orientierter Reformen, kulturell das Ziel neuer ästhetischer Koordinaten. Eine deutliche Zäsur ist der Tod Friedrichs des Großen am 17. August 1786. Unter ihm, der der französischen Aufklärung viel näher stand als der deutschen Geisteswelt und der sich in Potsdam sein kleines Versailles errichtete, hat sich das Berliner Großstadt-

leben vom Hofleben weit entfernt. Zudem schafft der Ausklang seiner Regentschaft Raum für eine Aufbruchsstimmung. Vorbei ist die Zeit, in der die deutschsprachige Kultur und die deutsche Sprache von dem nur Französisch sprechenden König geächtet werden. Diese Phase des Neubeginns verdichtet sich in der preußischen Hauptstadt zu einem urbanen Kulturkonzept, zu einer einschneidenden Emanzipationsbewegung, die in der kurzen glanzvollen Phase der preußischen Reformen gipfelt.

Die intellektuellen Prämissen waren dabei sowohl in Weimar als auch in Berlin vergleichbar. Hier wie dort ging es um Selbstbestimmung, um ein Individualitätskonzept, um emanzipative Forderungen, die auf den Grundüberzeugungen der Aufklärung, der Empfindsamkeit, des Idealismus basieren. Der auf Friedrich den Großen folgende König, sein Neffe Friedrich Wilhelm II. (1744–1797), setzt in Opposition zu seinem Onkel in seiner Regierungszeit von 1786 bis 1797 radikal andere Akzente.¹⁵ Seine Grundorientierung ist, wie man an den von ihm favorisierten Künstlern sehen kann, bürgerlich inspiriert. Dennoch kam es auch in seiner Regentschaft nicht zu einem kulturellen Zusammenwirken von Hof und Bürgerkultur. Für das im Aufbruch befindliche geistige Klima der Stadt bedeutete die Verschärfung der Zensur im Jahre 1788 durch den Minister des Königs, Johann Christoph von Wöllner, einen deutlichen Einschnitt. Die Kontroll- und Überwachungsmaßnahmen vermögen es dennoch nicht, die starken neuen Impulse aufzuhalten. Diese gleichsam antithetische Politik setzen dann, mit anderen Vorzeichen, auch sein Sohn, König Friedrich Wilhelm III. und dessen Frau, die Königin Luise, fort.

Der primär militärisch groß gewordene preußische Staat sieht sich den Herausforderungen der Französischen Revolution und der Modernität des Napoleonischen Zeitalters konfrontiert. Die preußische Hauptstadt konnte sich selbst auch städtebaulich nicht mehr nur als Dynastie (über ein Schloss) und über das Militär (mit dem Zeughaus) repräsentieren, sondern zugleich als Ort der Wissenschaften (mit der Königlichen Bibliothek, den Akademien und Instituten sowie mit der 1810 gegründeten Universität), der Bil-

dung (Theater, Oper, Musik) und der Reformen (Stein, Hardenberg, Gneisenau). Die Berliner Klassik war das Gegengewicht zu der Tradition des preußischen Militärstaates und zugleich Wegbereiter der modernen Entwicklungslinien in Berlin. Die Autonomie der Kunst (Karl Philipp Moritz), der Fantasie (Ludwig Tieck), der Wissenschaft (Wilhelm von Humboldt), der Bildung (Friedrich Schleiermacher) und der Lebenspläne (Rahel Levin, Heinrich von Kleist) standen zur Disposition. »Nichts schien abgesprochen, auch wenn man sich in der Reserve gegenüber Kirche, Staat und Hof vermutlich stillschweigend einig war.«¹⁶ Die gelehrte und kulturafine Oberschicht Berlins um 1800 war umfangreicher als irgendwo sonst in Deutschland. Hier war eben auch »das einschlägige Reservoir an Ministerialbeamten, Offizieren, Lehrern, Theologen, Wissenschaftlern, Kunsthandwerkern und Künstlern, an freiberuflichen Juristen, Ärzten, Unternehmern, Kaufleuten, Buchhändlern, Verlegern und Journalisten, an Privatiers und nicht zuletzt an Gymnasiasten und gebildeten Frauen«¹⁷ deutlich größer. Dieses Reservoir stellt dann auch die Bewunderer Schadows, die Leser der neu entstehenden Literatur, das Publikum von Ifflands Nationaltheater (hier versammelte sich allerdings das ganze kulturelle Berlin), die Gründer und die Besucher der Salons, die Chorsänger der Sing-Akademie zu Berlin, die Repräsentanten der preußischen Reformen. In dem geistigen Berlin um 1800 vollzieht sich die kulturelle Emanzipation der Bürgerstadt vom Hof, im Hinblick auf das Individuum bedeutet das den Gleichheitsanspruch des Untertans mit dem Bürger. Die Künstler und Gelehrten entwickeln sich unabhängig vom Hof, sie sind nicht durch diesen protegiert. Conrad Wiedemann bringt es prägnant auf den Punkt: »Die Berliner Bürgerkultur war nicht implantiert, sondern gewachsen, ihre Genies hatten kein Bündnis mit der Herrschaft geschlossen, sondern blieben auf sich gestellt, und vom ruhigen Gang ihrer Arbeit konnte keine Rede sein, weil ihre künstlerische oder intellektuelle Freiheit nicht auf mäzenatisch geschützter Solidarität, sondern auf dem Gegenteil, auf offenem Streit, wechselnden Partnerschaften, Einzelgängerei und periodischer Stadtfucht gründete.«¹⁸ Ein großes Thema dieser

Zeit ist die bürgerliche Selbstbestimmung des Individuums; Goethes 1795/96 erschienener wegweisender Bildungsroman *Wilhelm Meisters Lehrjahre* wird gerade in Berlin gelesen als Unterweisung und Wegleitung für eine die Ich-Findung voraussetzende Bildung der Individualität, für einen autonomen Lebensentwurf.

Die Einwohnerzahl der von einer 17 Kilometer langen Zollmauer umgrenzten preußischen Hauptstadt verdoppelt sich in der Phase um 1800 von etwa 140 000 auf fast 300 000 Einwohner. Die Ringmauer umschließt 1802 ein Stadtgebiet von ca. 13,5 Quadratkilometern. Hinzuzurechnen sind im Norden die Rosenthaler Vorstadt mit ca. 4000 Bewohnern sowie verstreut um die Stadtmauer einige Mühlen, Gewerbebetriebe, Weinberge und im Westen die »Scharfrichterey« mit dem Galgen, wo im Juni 1839 die letzte öffentliche Hinrichtung stattgefunden hat. Im Südwesten der Stadtgrenze entwickelt sich westlich des Potsdamer Platzes die *Friedrichs-Vorstadt*, ein bevorzugtes Viertel wohlhabender Bürger. Entlang der Tiergartenstraße entstehen vornehme Villen und Sommerhäuser; die nahe gelegene Potsdamer Straße ist 1792 die erste preußische Straße, die zu einer mit Steinen gepflasterten Chaussee ausgebaut wird. Es war Friedrich der Große, der 1742 den nördlich der Friedrichs-Vorstadt, also noch außerhalb der Zollmauer gelegenen Tiergarten vom kurfürstlichen Jagdrevier und Wildgehege zu einem »Lustpark für die Bevölkerung« umgestalten ließ; in der Folgezeit entstehen die großen Straßen, als Schnittpunkt von acht Alleen wurde der Große Stern angelegt.¹⁹ »1745 genehmigte der König den Ausschank von Getränken in Leinwandzelten zwischen dem ›Zirkel‹ – heute Zeltenplatz – und dem Spreeufer. Aus den Zelten wurden später Holzhütten, dann große Vergnügungslokale, die jedoch den Namen ›die Zelten‹ beibehielten.«²⁰

Erst 1799 bekommt Berlin als eine der letzten Großstädte Europas Hausnummern, um das Auffinden von Personen und das Adressieren der Post zu erleichtern. Jetzt werden auch Schilder mit dem Namen der Straße an den jeweiligen Eckhäusern angebracht. Für diese Schilder ist eine goldene Schrift auf blauem Grund vor-

geschrieben. Zentrum der Haupt- und Residenzstadt ist das Stadtschloss. Hier führen die großen Straßen hin, von hier aus erfolgt konzentrisch die städtische Expansion. Um 1800 gab es weder fließendes Wasser noch Kanalisation, es gab aber ca. 5500 öffentliche und private Brunnen. Die Stadt wurde mit Laternen beleuchtet, die gut organisiert gewartet wurden.²¹ Berlin ist um 1800 noch keine Weltstadt wie London mit seinen 950 000 oder Paris mit etwas über eine halbe Million Einwohnern, aber bereits eine wachsende Großstadt, eine Metropole.

Für den deutschen Schriftsteller Jean Paul hingegen, der gerade von Weimar nach Berlin gezogen ist, war es gleichwohl eine Weltstadt. In einem Brief vom 1. August 1800 bekannte er enthusiastisch: »Berlin ist mehr ein Weltteil als eine Stadt ...«²²

Betrachtet man den »Neuesten Grundriss von Berlin« aus dem Jahr 1826,²³ lassen sich innerhalb der Zollmauer folgende Stadtteile unterscheiden: Das Zentrum bilden das südlich (also links) der Spree gelegene Alt-Cölln (hier steht das Stadtschloss), Friedrichswerder, die Dorotheenstadt, die Friedrichstadt und die Luisenstadt. Südöstlich daran anschließend liegt das bis zum Festungsgraben reichende Neu-Cölln und im Süden die Luisenstadt. Im Nord-Osten (also rechts) der Spree schließen sich Berlin, die Spandauer, die Königs- und die Stralauer Vorstadt an. Eine städtebauliche Attraktion sind die drei südlich der Spree gelegenen großen Torplätze, das Quarré (Viereck) vor dem Brandenburger Tor, später und bis heute der Pariser Platz, das Octogon (Achteck) vor dem Potsdamer Tor, später und bis heute der Leipziger Platz, und das Rondel (Rundanlage) vor dem Halleschen Tor, später Belle-Alliance-Platz, heute Mehringplatz. Ein weiterer architektonischer Höhepunkt ist der Gendarmenmarkt.

Die Berliner Bevölkerung um 1800 besteht zu rund 85 % aus Zivilpersonen, ca. 15 % stellt das Militär (Offiziere, Soldaten sowie deren Frauen und Kinder).²⁴

Rund 97 % sind Deutsche, davon 2,5 % Juden. Hinzu kommen 3 % Franzosen, meist Hugenotten, und 0,3 % Böhmen, auch sie hat Friedrich II. vormals ins Land geholt.

Die Sozialstruktur der Berliner Bevölkerung lässt sich (stark vereinfacht) folgendermaßen aufgliedern: Neben dem Hof und dem Militärstand gibt es drei soziale Gruppen. An der Spitze der städtischen Gesellschaft steht eine wohlhabende Schicht unabhängiger Bürger. Sie stellen gut 8 % der Bevölkerung. Es folgt eine mittlere Schicht mit rund einem Drittel selbständigen Handwerkern und Gewerbetreibenden und rund zwei Dritteln in der Fabrikation Beschäftigten. Frauen sind alle gewerblichen Berufe verschlossen, sie stellen beim Dienst- und Hauspersonal den größten Anteil. Die (oft arbeitslose) Unterschicht stellt gut 8 % der Zivilbevölkerung.

Der mit Abstand bedeutendste Wirtschaftszweig in Berlin ist in dieser Zeit die Textilherstellung und Textilverarbeitung. Auch weitere Branchen zeigen eine differenzierte Arbeitswelt. In den Bereichen Leder, Metall, Holz, Nahrung, Bau, Reinigung, Kunst, Papier und Druck, Steine und Erden sowie Chemie entstehen prosperierende Gewerbe- und Handwerksbetriebe. In der Folge der sich entwickelnden Industrialisierung verändert sich die Sozialstruktur der arbeitenden Bevölkerung. Die Zünfte verlieren an Einfluss, denn es entstehen größere Betriebe, in denen gelernte und ungelernte Arbeitskräfte an den Maschinen beschäftigt werden. Armutsbedingt entstehen zwangsläufig Frauen- und Kinderarbeit. Die materielle Situation der arbeitenden Bevölkerung hat sich von 1750 bis 1800 deutlich verschlechtert, bei in etwa gleichbleibenden Löhnen sind die Lebenshaltungskosten drastisch gestiegen. Bettelei und Prostitution sind sichtbare Indikatoren.

Das Stadtbild Berlins gilt um diese Zeit, also noch vor Schinkel, als durchaus schön und imposant, insbesondere das der Friedrichs- und der Dorotheenstadt. Rund 30 Kirchen, die mächtige Silhouette des Stadtschlosses, repräsentative öffentliche Gebäude und elegante Wohnhäuser bestimmen den Eindruck in den Hauptstraßen der Residenz. Fabrikschornsteine fehlen um 1800 noch völlig. Nur wenige Straßen sind zu dieser Zeit gepflastert; in den Nebenstraßen und vor allem in den außerhalb des Zentrums gelegenen armen Vierteln dominieren kleine, oftmals unansehnliche Häuser, in den Straßen türmt sich Unrat, die Nachttöpfe werden in die nicht

befestigten Rinnsteine der sandigen Straßen entleert. Elendsviertel, wie sie ab Mitte des 19. Jahrhunderts als Folge der Industrialisierung entstehen, gibt es noch nicht. Aber Wohlstand und elegantes städtisches Flair sind weitgehend auf die Innenstadtviertel beschränkt. August Friedrich Julius Knüppeln, ein schriftstellender Zeitzeuge, berichtet, dass Berlin »für einen Fremden, der vom Hamburger, Schlesischen und Cottbusser Tor hereinkommt, ein klägliches Aussehen [hat], denn man findet elende gestützte Häuser, wüste unbebaute Plätze, große Misthaufen vor den Thüren, und die Bewohner tragen das Zeichen der äußersten Dürftigkeit auf ihrer Stirn. Das gilt auch von der Köpenicker Vorstadt und der Linienstraße, wo man traurige Gruppen des menschlichen Elends antrifft.«²⁵ Soziale Widersprüche machen auch vor der Großstadt Berlin nicht halt, auch hier kontrastieren Pracht und menschliches Elend, großer Reichtum mit Misere und Bedürftigkeit. Vergleicht man den Lebensstandard einer Hauptstadt wie Berlin mit dem einer Residenzstadt wie Weimar, so war das Leben in Weimar noch immer deutlich günstiger.²⁶

Wenige Monate vor dem Ende seines kurzen Lebens reist Schiller mit seiner Frau über Potsdam nach Berlin. Mehrfach ist er eingeladen worden, vor allem von dem berühmten Schauspieler, Dramatiker und Intendanten des Berliner Nationaltheaters August Wilhelm Iffland. Er hält sich vom 1. bis zum 18. Mai 1804 in der preußischen Hauptstadt auf. Wo er auftritt, wird er stürmisch begrüßt und enthusiastisch gefeiert. Ganz und gar erstaunlich ist das umfangreiche Programm, das er trotz seines hoch gefährdeten Gesundheitszustandes absolviert. Seine Frau ist zu diesem Zeitpunkt hochschwanger mit einem vierten Kind. Im Theater führt Iffland ihm zu Ehren vier seiner Stücke auf (am 4. Mai *Die Braut von Messina*, am 6. Mai *Die Räuber*, ebenfalls am 6. Mai und auch am 12. Mai *Die Jungfrau von Orleans* und am 14. Mai *Wallensteins Tod*, hier spielt Iffland selbst die Titelrolle). Schiller nimmt teil an Konzerten in der Sing-Akademie zu Berlin, er besucht zwei Opernaufführungen, am 2. Mai Mozarts *Zauberflöte* und am 11. Mai die von ihm über-

aus geliebte *Iphigenie auf Tauris* des Komponisten Christoph Willibald Gluck. Er empfängt den berühmten Berliner Bildhauer und Maler Johann Gottfried Schadow oder den Maler Friedrich Georg Weitsch, beide haben ihn porträtiert. Hat er zunächst im Hotel de Russie, Unter den Linden 23, logiert, so wird er schon nach wenigen Tagen Gast in Ifflands prächtigem, von Carl Gotthard Langhans, dem Architekten des Brandenburger Tores, gebauten Haus in der Tiergartenstraße 29. Er trifft wichtige Vertreter der Berliner Kulturprominenz wie den renommierten Arzt Christoph Wilhelm Hufeland oder den Prinzen Louis Ferdinand von Preußen, den Neffen Friedrichs des Großen. Höhepunkt der Berlinreise Schillers ist eine Audienz bei König Friedrich Wilhelm III. und der Königin Luise. Zweimal empfängt das preußische Königspaar ihn und seine Frau. Am 13. Mai 1804 ist Schiller in das Charlottenburger Schloss geladen, am 17. Mai folgt eine Einladung nach Potsdam, in das Schloss Sanssouci. Die Königin ist bestens vertraut mit dem Werk Schillers, sie bezaubert ihn mit ihrem Charme, ihrer Klugheit und mit profunden Kenntnissen. Nachdrücklich bemüht sich die Königin, Schiller nach Berlin zu holen. Im Anschluss an ein Frühstück im Schloss Sanssouci kommt es zu einem Treffen mit dem Kabinettsrat Karl Friedrich Beyme, bei dem der Plan einer Übersiedlung nach Berlin beraten wird. In Absprache mit dem König bietet das preußische Kabinett Schiller ein Jahresgehalt von 3000 Reichstalern und ist zu weiteren Vergünstigungen bereit. Auch eine Mitgliedschaft in der Akademie der Wissenschaften wird erwogen. Nur allzu gern würde Schiller der Enge der Weimarer Gesellschaft entfliehen. Mehrfach hat er erwogen, mit seiner Familie nach Berlin übersiedeln. In einem Brief vom 14. Februar 1803 schreibt er Wilhelm von Humboldt: »[...] oft treibt es mich in der Welt nach einem andern Wohnort und Wirkungskreis umzusehen; wenn es nur irgendwo leidlich wäre, ich giengte fort.« Die preußische Hauptstadt hatte bereits einige seiner Freunde und Arbeitskollegen angelockt: den Schauspieler August Wilhelm Iffland, den Arzt Christoph Wilhelm Hufeland, den Philosophen Johann Gottlieb Fichte, seinen Verleger Friedrich Gottlieb Unger oder den Komponisten Carl

Friedrich Zelter. In einem Brief vom 16. Januar 1804 teilt er Zelter mit: »Gern möchte ich mich in diesen Monaten zu Ihnen nach Berlin versetzen. Hier leben wir in einem wahren Mangel alles Kunstgenusses. Goethe befindet sich seit mehrern Wochen unpaß, Herder hat uns gar verlassen, und manche andere traurige Umstände haben sich vereinigt uns diesen Winter zu verkümmern!« Zu den »traurigen Umständen« gehören nicht nur der Tod Herders am 18. Dezember 1803, sondern auch Konflikte am Weimarer Theater und das tiefe Unbehagen an der sozialen Enge des kleinstädtischen Lebens. Sorgen bereitet ihm auch die Abwanderung bedeutender Professoren aus Jena und die dadurch bedingte Nivellierung des Niveaus der Jenaer Universität.

Schiller wird sich trotz aller Verlockungen nicht nach Berlin orientieren. Schon sein instabiler Gesundheitszustand verunmöglicht einen Umzug, vor allem aber ist es das Bündnis mit Goethe, das ihn in Weimar hält. Insbesondere jetzt erweist die tiefe Bindung ihre Tragfähigkeit. Auch versucht Goethe mit allen Mitteln, Schiller in Weimar zu halten. Aufgrund seiner kranken Konstitution hätte ihn der kulturelle Reichtum der preußischen Hauptstadt überfordert. Schiller weiß, dass er die Ruhe und Übersichtlichkeit Weimars braucht. Dennoch gesteht er am 16. Juni 1804 dem Freund Wilhelm von Wolzogen: »Ich habe ein Bedürfnis gefühlt, mich in einer fremden und größeren Stadt zu bewegen. Einmal ist es ja meine Bestimmung, für eine größere Welt zu schreiben, meine dramatischen Arbeiten sollen auf sie wirken, und ich sehe mich hier in so engen kleinen Verhältnissen, daß es ein Wunder ist, wie ich nur einigermaßen etwas leisten kann, das für die größere Welt ist.« In der kurzen Zeit, die ihm bis zu seinem Tod am 9. Mai 1805 bleibt, wird er an dem Fragment bleibenden Drama *Demetrius* arbeiten und *Phèdre* (Phädra) von Jean Racine ins Deutsche übertragen.

Goethe hat sich allen Einladungen zum Trotz konsequent geweigert, Berlin aufzusuchen.²⁷ Er war nur einmal und höchst unfreiwillig im Mai 1778 für vier Tage in der preußischen Hauptstadt, weil der Herzog Carl August ihn ersucht hat, ihn zu begleiten. Bemerkenswerterweise trifft er bei den Kurzbesuchen, die er dort

absolviert hat, weder den Verleger und Schriftsteller Friedrich Nicolai (der ihm unsympathisch war) noch den großen Philosophen Moses Mendelssohn. Trotz des deutlichen ihm entgegengebrachten Interesses verhält er sich reserviert, bleibt verschlossen, unzugänglich, ablehnend. Er erlebt Berlin als Zumutung, der er sich bei seiner Rückkehr durch einen schönen, die Seele reinigenden Schlaf²⁸ entledigt. »Berlin [...] taugt Goethe nicht als Erfahrung«, Berlin bleibt ein »Schreckbild.«²⁹ »Das bedeutet die Entscheidung für die Idylle gegen die Geschichte und für die Natur gegen die Stadt. [...] Es ist zugleich die Entscheidung für die Bildung gegen das Zeremoniell, für den Konventikel gegen die Gesellschaft und dementsprechend für den Musenhof gegen den politischen Hof.«³⁰ Auch die damaligen Weltstädte London, Paris oder Petersburg haben Goethe nie interessiert.

Goethes Großstadtskepsis, sein bis zur Ablehnung gefestigtes Desinteresse an der preußischen Residenz, wird sich nicht wandeln. Am 4. Dezember 1823 spricht Goethe, mittlerweile in seinem 75. Lebensjahr, mit Eckermann über Berlin und bemerkt: »Es lebt aber, wie ich an allem merke, dort ein so verwegener Menschenschlag beisammen, daß man mit der Delikatesse nicht weit reicht, sondern daß man Haare auf den Zähnen haben und mitunter etwas grob sein muß, um sich über Wasser zu halten.«³¹ Im Gegensatz zu Weimar hat es im damaligen Berlin in einem noch nie da gewesenen Ausmaß Optionen für individuelle Lebensformen gegeben. Es gab Wahlmöglichkeiten für den persönlichen Umgang, das Metier, den Wohnsitz, den Stil, die Denkweise. Vor allem Goethe, aber auch Schiller errichten gleichsam eine Festungsmauer um die eigene hohe Literatur und: gegen die profane Pluralität der offenen Stadtgesellschaft. Dennoch lässt Goethe sich genauestens über das kulturelle Leben in Berlin informieren. Einer seiner wichtigsten Informanten ist der Komponist und Dirigent Carl Friedrich Zelter, der große Förderer und Leiter der Sing-Akademie zu Berlin.

Die kaum überbrückbare Diskrepanz zwischen dem Weimarer Musenhof und einer pluralen großstädtischen Gesellschaft lässt sich

auch an den Konflikten zwischen Goethe und dem Aufklärer und Dichter August von Kotzebue (1761–1819) ablesen. Dieser ist in Weimar geboren und dort aufgewachsen. Schon seit seiner frühesten Jugend ist er ein theaterbesessener Bühnenautor. Nach einem bewegten Leben vor allem in Russland und Estland, nach Aufenthalten in Paris und Wien kehrt er im Sommer 1801 nach Weimar zurück. Hier legt sich der damals weltbekannte, weit gereiste und erfolgsverwöhnte Vielschreiber mit Goethe an, was ihm schlecht bekommen soll.³² Der hochgebildete, der Weimarer Hofgesellschaft entstammende Kotzebue bringt eine für die damalige Zeit singuläre Stadterfahrung mit, seine aufklärerische Grundhaltung und sein Auftreten signalisieren moderne Urbanität. Er ist außerordentlich kommunikativ, seine Dramen und Komödien wollen weder belehren noch theoretisieren, sie wollen aufgeklärt unterhalten und richten sich an ein Massenpublikum. Die zwischen Animosität und Feindschaft schwankende Beziehung des berühmten Sohnes der Stadt zu dem zwölf Jahre älteren Goethe erklärt sich aus dessen Weigerung, Kotzebue nach dem erfolgreichen Abschluss des Jurastudiums ein Amt in Weimar zu geben. Immer wieder hatte Kotzebue sich versteckt über die Weimarer belustigt, Goethe hat ihn deshalb abblitzen lassen. Immerhin hat dieser Affront dazu geführt, dass der junge Advokat nicht im kleinstädtischen Weimar hängengeblieben ist, sondern Welterfahrung sammeln konnte. Als Kotzebue dann nach Weimar zurückkehrt, ist er der meistgespielte Bühnenautor seiner Zeit, er ist beim damaligen Publikum weitaus beliebter als Goethe und Schiller. Das schafft Verwirrung. Die kränkende Behandlung des Heimkehrers durch Goethe, mithin ein persönlicher Konflikt ist der Hintergrund für die Entstehung einer bösen Satire. Im Winter 1801/02 schreibt Kotzebue das Theaterstück *Die deutschen Kleinstädter*, es ist bis heute eines seiner bekanntesten Werke. Goethe habe ihn zu übermütig beleidigt, als dass er ganz still dazu schweigen könne, schreibt Kotzebue 1803 in einem Brief an den Weimarer Schriftsteller Karl August Böttiger. Man trifft sich immer zweimal, hat der damalige Theaterliebhaber der Epoche wohl gedacht und in *Die deutschen Kleinstädter* die Spießbürger und ihre

Titelsucht parodiert und subtil die Verklärung der Provinz und den hohen Ton von Goethes 1796/97 entstandenem Kleinstadt-Epos *Hermann und Dorothea* karikiert. Der Weimar-Immigrant Goethe liefert hierin »das ultimative Hohelied und der Weimar-Emigrant Kotzebue wenig später die ultimative Travestie auf den Geist der Kleinstadt«. ³³ Dies hat das damalige Publikum sehr wohl verstanden. Der Gegenschlag des tief getroffenen Goethe gipfelte 1803 in der über den Herzog erreichten Verbannung Kotzebues aus dem Herzogtum Weimar. Seiner Bürgerrechte beraubt, geht dieser daraufhin nach Berlin und gibt die nicht zuletzt gegen Goethe gerichtete Zeitschrift *Der Freimüthige oder Berlinische Zeitung für gebildete, unbefangene Leser* heraus. Goethe, damals Leiter des Weimarer Theaters, kommt allerdings nicht umhin, »den ungeliebten, teils verhaßten Kotzebue immer wieder auf den Spielplan zu setzen: Mit 638 Aufführungen von 87 Stücken ist Kotzebue in Goethes Zeit als Theaterdirektor vor Iffland mit 31 Stücken und weit vor Goethe und Schiller der in Weimar am häufigsten aufgeführte Autor.« ³⁴ Kotzebue wird zur damaligen Zeit weltweit, das heißt in Paris wie in Sibirien, in Nord- und in Südamerika, gespielt. Er ist also, um Goethes Wort aufzugreifen, »Weltliteratur«, wenn auch nur quantitativ.

Die persönliche Konfrontation zwischen Goethe und Kotzebue spiegelt nicht nur die Rivalität zwischen Provinz- und Großstadt. Sie lässt sich generalisieren und macht vor allem eines deutlich: die Ignoranz, mit der die Weimarer der urbanen Kulturentwicklung in Berlin begegnen. Sie haben das Potential nicht begriffen, das sich in Berlin entwickelt hat.

Weimar als kulturelles Reservat bleibt nur eine Episode. Diese ist allerdings in einer herausragenden Weise exzellent und maßgebend. Davon können sich die Leser der Klassiker und die Weimar-Besucher bis heute überzeugen. Die goldene Zeit der Weimarer Klassik findet aber keine Fortsetzung, auch wenn der große ungarische Komponist, Pianist, Dirigent und Musikpädagoge Franz Liszt (1811–1886) von 1848 bis 1860 in Weimar gelebt hat und diese Zeit als die produktivste Phase seines Lebens gilt. ³⁵ Auch wenn der bereits unheilbar kranke Friedrich Nietzsche (1844–1900) seine letz-

ten Lebensjahre in Weimar verbrachte und die Stadt zum Ausgangspunkt eines dubiosen Nietzschekultes wurde. Auch wenn das Bauhaus – als Inbegriff der klassischen Moderne – 1919 in Weimar von Walter Gropius gegründet wurde, bevor es dann 1925 nach Dessau umziehen musste. »An einer Neucodierung des kulturellen Potentials der Stadt bestand kein Interesse; man strebte im Wesentlichen ihre Musealisierung an«, merkt die Stadthistorikerin Annette Seemann ganz richtig an.³⁶

Die innovative Rolle als Ort der Wissenschaft, der Musik, der Literatur, der Kultur insgesamt, spielt seither Berlin.

Das Fundament der Berliner Klassik wird gelegt durch den Freundschaftsbund zwischen Gotthold Ephraim Lessing und Moses Mendelssohn, dem Schöpfer des modernen Judentums, dem Lessing mit seiner Figur des Nathan ein berühmtes Denkmal gesetzt hat. Beide geben den Blick frei auf das grandiose Panorama einer unvergleichlichen Kulturblüte. Historisch gab es weder vorher noch nachher ein auch nur annähernd gleichrangiges Aufgebot. In dieser Zeit bekommt Berlin ästhetisch und geistig eine neue Kontur, durch die Werke von Langhans, Schinkel, Schadow und vielen anderen entsteht das noch heute erkennbare »Spree-Athen« als Konzept und als Gestalt.

Das Gesamtnarrativ Berliner Klassik erfordert eine kurze Reflexion des Klassik-Begriffes. Der Begriff des Klassischen meint nicht das Exzellente. Die Begriffe Weimarer wie auch Berliner Klassik sind in ihrem Bedeutungshorizont an der Antike orientiert. Nicht nur die Weimarer, auch die Berliner Künstler und Gelehrten haben die Antike rezipiert. Für Goethe, wie auch für viele der Berliner Geistesarbeiter war die Romreise Glanzpunkt und Krönung des eigenen Bildungsweges und Reservoir der individuellen Leistung. Für viele Berliner erfolgte die Sozialisation über die vier neuhumanistischen Gymnasien, die Kenntnis der Antike war das Fundament jeder höheren Bildung. Hinzu kommt für viele eine Ausbildung in einer der beiden klassizistisch ausgerichteten Akademien.

Auch wenn in der folgenden historischen Rekonstruktion Einzelleistungen gewürdigt werden, so geht es doch immer um Berlin als Gesamtgefüge, um die geistig-kulturelle Entität dieser Stadt in der Zeit um 1800. Trotz der Diversität der Konstellationen und der vielfältigen Wechselbeziehungen wird eine weitgehend chronologische Darstellung der literatur- und geistesgeschichtlichen Entwicklung versucht. Der Fokus richtet sich auf die folgenden Berliner Künstler und Intellektuellen:

Als eine der ersten Großtaten der Berliner Klassik durchbricht der Architekt Carl Gotthard Langhans die bisher vorherrschende barocke Formensprache. Er errichtet von 1789 bis 1793 das Brandenburger Tor, das, gekrönt von der Quadriga des Bildhauers Gottfried Schadow, noch heute als Wahrzeichen Berlin in der Welt repräsentiert. Es ist das einzige noch erhaltene der insgesamt 20 Tore, die Einlass in die Stadt gewährten. Auf dem Gendarmenmarkt schafft Langhans neue urbane Räume, von 1800 bis 1802 baut er dort das Berliner Nationaltheater. In dem neu gebauten Haus wird August Wilhelm Iffland als Intendant und als Schauspieler den Ruhm Berlins als führende Theaterstadt Deutschlands begründen. Bis heute hat der Gendarmenmarkt die Form, die Langhans ihm einst gegeben hat (dazu Kap. 2).

Mit seinen frühklassizistischen Ausdrucksformen geht Langhans neue Wege. Ihm kommt eine wichtige Rolle für die weitere Entwicklung der Architektur zu, nicht zuletzt bahnt er Karl Friedrich Schinkel den Weg: Dieser mit genialen künstlerischen Fähigkeiten ausgestattete preußische Architekt und Stadtplaner leistet einen wichtigen Beitrag für die Herausbildung einer großstädtischen Bürgerkultur. Als Architekt des Königs und Direktor der Oberbaudeputation leitet Schinkel fast alle Bauvorhaben im Königreich Preußen. Er prägt das klassizistische Stadtbaukonzept der preußischen Hauptstadt. Das von ihm errichtete Alte Museum zählt zu den bedeutendsten Bauwerken des Klassizismus. Einer Idee Alexander von Humboldts folgend, realisiert er mit diesem Museum eine universelle Bildungseinrichtung für ein bürgerliches Publikum. Als er-

folgreichster und berühmtester Architekt Preußens hat Schinkel die Architekturmoderne eingeleitet und auf die folgenden Generationen bis heute einen großen Einfluss (dazu Kap. 3).

Johann Gottfried Schadow gilt als der bedeutendste Bildhauer dieser Zeit. Mehr als sechs Jahrzehnte repräsentiert der in Berlin geborene und gestorbene Schadow die Entwicklung der Kunst in der preußischen Hauptstadt. Er hat Werke geschaffen, mit denen die deutsche Bildhauerkunst europäischen Rang erreicht. Seine Karriere als Hofbildhauer zweier preußischer Könige, die auch in vielen Ämtern bis hin zu seinem Jahrzehnte währenden Direktorium der Königlichen Akademie der Künste gipfelte, wäre in Weimar nicht realisierbar. Schadow ist der Sohn eines Schneiders (dazu Kap. 4).

Für den legendären Schauspieler, Intendanten und Dramatiker August Wilhelm Iffland, 1759, im gleichen Jahr wie Friedrich Schiller, geboren, wird Berlin zum wichtigsten Wirkungsort. 1796 holt König Friedrich Wilhelm II. ihn als Direktor des Nationaltheaters in die Stadt, hier wird er fortan leben. Das *Königliches Nationaltheater* genannte Haus wird unter seiner Leitung zur führenden Sprechbühne in Deutschland. 1807 fertigt Schadow eine Porträtbüste von Iffland. Iffland entwickelt die Schauspielkunst zu einer autonomen Profession und verhilft damit dem Beruf des Schauspielers zu Ansehen. Er sichert zudem durch grundlegende Reformen die eigenständige Entwicklung des Theaters in Deutschlands (dazu Kap. 5).

Die größte deutsche Stadt hat sich längst zu einem kulturellen Zentrum gewandelt. Entscheidende Impulse nicht nur für die Berliner Aufklärung, sondern auch für die Weimarer Klassik gehen von Karl Philipp Moritz aus, dessen gesamtes Werk in Berlin entstand. Hier beendet er 1790 seinen autobiographischen Roman *Anton Reiser*, der heute – als erste Selbstanalyse eines Kindheitstraumas – zur Weltliteratur zählt. Aufgrund der Originalität und Vielseitigkeit seines Werkes zählt Moritz zu den bedeutendsten Repräsentanten der deutschen Literatur- und Geistesgeschichte des 18. Jahrhunderts. Mit seinem *Magazin zur Erfahrungsseelenkunde* schuf er die Basis für eine empirische Psychologie und ist somit Vorläufer der Psycho-

analyse. Moritz entstammt ärmlichen Verhältnissen, als Militärmusiker gehört sein Vater dem vierten Stand an. Moritz' Karriereweg vom Schriftsteller und Philosophen bis zu seiner Ernennung als Professor an der Preußischen Akademie der Wissenschaften wie auch der der Künste wäre in Weimar undenkbar gewesen (dazu Kap. 6).

Der Komponist und Chorleiter Carl Friedrich Fasch hat 1791 aus dem Berliner Bildungsbürgertum heraus die Sing-Akademie zu Berlin begründet. Mit dem Angebot eines gemischten Chores etabliert er ein Forum der bürgerlichen Kultur, wo sowohl Kirchenmusik als auch nichtsakrale Musik zum ersten Mal außerhalb der Kirche und unabhängig vom Hof aufgeführt werden können. Zum ersten Mal singen hier Männer und Frauen gemeinsam im Chor. Faschs Schüler Carl Friedrich Zelter führt dieses Werk fort, er begründet die moderne bürgerliche Musikkultur. Die Sing-Akademie zu Berlin hat einen bis heute andauernden Ruhm erlangt (dazu Kap. 7).

In der preußischen Hauptstadt entsteht eine ganz neue bürgerlich-aufgeklärte Salonkultur, die von Henriette Herz begründet und in der weiteren Entwicklung vor allem von Rahel von Varnhagen geprägt wird. Beide sind Jüdinnen und haben den Mut, aus ihrem orthodoxen Traditionszusammenhalt auszubrechen. In dem gelehrten, auf Emanzipation versessenen, vielseitig sich entwickelnden Berlin um 1800 öffnet auch Rahel von Varnhagen – inspiriert durch Moses Mendelssohn – 1791/92 als Frau/als Jüdin einen Salon, der ähnlich dem der Henriette Herz von den damaligen Berliner Intellektuellen, Künstlern und Philosophen frequentiert wird. Adlige, Gelehrte, Künstler, Bürger – alle sind hier vertreten und geben Zeugnis von der sich abzeichnenden Auflösung der Ständegesellschaft (dazu Kap. 8).

Mit der Freundschaftskonstellation zwischen dem »romantischen Dichterfürsten« Ludwieg Tieck und Wilhelm Heinrich Wackenroder wird der konzeptionelle Weg in die Romantik gewiesen. Beide Dichter sind in Berlin geboren, ihr Werk ist von dieser Stadt geprägt, hier sind sie gestorben. Die Krisensymptome der Zeit finden auf eine höchst eigenwillige Art Eingang in ihr Werk.

Der durch Krankheit bedingte frühe Tod Wackenroders setzt seiner Dichtung ein jähes Ende. Tieck hingegen kehrt immer wieder nach Berlin zurück. Er bleibt der Stadt verbunden, hier schreibt er irrisierende Werke. Sein Berliner Frühwerk entsteht in der Umbruchzeit um 1800, es ist gekennzeichnet durch das urbane Bewusstsein der Spätaufklärung. In seiner Auseinandersetzung mit Friedrich Nicolai und Iffland schreibt er zeitdokumentierende Berlinliteratur (dazu Kap. 9).

Heinrich von Kleist, der rätselhafte und geniale Einzelgänger, dieser ungeheuer kühne und moderne Dichter, ist kein Berliner von Geburt. Wenngleich er zeit seines Lebens ständig auf Reisen ist, so kehrt er doch immer wieder nach Berlin zurück. Er ist mit dieser Stadt bis hinein in seinen Tod verbunden. Die Chancen, die in einem Großstadtleben liegen, erkennend, erfindet und projiziert er die *Berliner Abendblätter* und begründet mit ihnen die erste Tageszeitung der preußischen Hauptstadt. In Berlin schreibt er eines seiner großen Stücke, hier gibt er die wichtigsten, damals vorliegenden Erzählungen heraus. Sein antiidealistisches, von deutlichem Pessimismus gezeichnetes Weltbild ist ein Gegenentwurf zur Weimarer Ästhetik. Sein Werk, in dem er wagt, mit psychischen Grenzzuständen zu experimentieren, kann man als Auftakt zur Moderne lesen, weltweit ist er einer der wirksamsten und meistgekannten deutschen Autoren (dazu Kap. 10).

Es ist der Dichter E. T. A. Hoffmann, der zum ersten Mal Berlin als Stadt ein literarisches Profil verliehen hat. Mit ihm verwandelt sich die preußische Hauptstadt in einen literarischen Ort. Das außerordentlich facettenreiche Werk Hoffmanns lässt sich allerdings nicht auf diesen Blickwinkel beschränken. Der Schriftsteller, der Komponist, der Kapellmeister, der Zeichner und der Karikaturist hat vieldimensional gewirkt; als Jurist hat er sich der Demagogieverfolgung³⁷ verweigert – und das alles in einem Leben von nur 46 Jahren (dazu Kap. 11).

Mit seinem Engagement für die Neuordnung des preußischen Bildungswesens hat sich der Berliner Gelehrte, Staatsmann, Schriftsteller und Sprachforscher Wilhelm von Humboldt dauerhaft in

die Kulturgeschichte Berlins eingeschrieben und der Stadt einen bis heute richtungsweisenden Bildungsauftrag erteilt. Mit seinem Konzept des humanistischen Gymnasiums sorgt er für eine Reform des Schulwesens. Seinem Engagement als Minister ist es zu verdanken, dass die preußische Hauptstadt 1810 endlich ihre erste Universität bekommt. Die von Humboldt erstellte Berufungsliste der Professoren gehört zu den glanzvollsten, die jemals für eine Universität vorgelegt worden sind. Der Kosmos der Humboldt'schen Weltaneignung ist nicht zu denken ohne seine Arbeiten zur Vergleichenden Sprachwissenschaft und zur Sprachphilosophie. Humboldt ist nicht nur preußischer Reformator, sondern auch ein exzellenter Gelehrter, ein erstrangiger Sprachforscher (dazu Kap. 12).

Ein erstes Resümee kann mit Madame de Staël formuliert werden. In ihrem 1809 abgeschlossenen Buch *Über Deutschland* heißt es, Berlin habe sich »zur wahren Hauptstadt des neuen Deutschlands, des Deutschlands der Aufklärung« gewandelt.

In Berlin entwickelt sich eine Zivilgesellschaft selbstbestimmter Individuen, es dominiert der Bürgergeist. Hier gibt es eine funktionierende Öffentlichkeit. Hier herrscht eine emanzipierte städtische Diskursethik. In der preußischen Residenz muss kein Künstler oder Gelehrter nobilitiert oder alimentiert werden. Diese Kriterien erfüllen um 1800 nur wenige deutsche Städte, am ehesten aber Berlin, das, wie Conrad Wiedemann treffend zusammenfasst, »damit als erste deutsche Bürgerkultur neben die im modernen Sinn gesellschaftslosen Elite-Kulturen von Weimar und Jena« tritt.³⁸ Die Berliner Kulturblüte um 1800 ist aus einer großstädtischen bürgerlichen Emanzipationsbewegung hervorgegangen, deren Repräsentanten alle auf eine jeweils eigene Art urban geprägt sind.³⁹ Sie alle kennzeichnet der Mut zum Experiment, herausragende Kreativität und das Generieren einer Fülle innovativer Ideen. Die preußische Hauptstadt, die damals zu den größten Städten Europas gehört, ist das Zentrum der Emanzipation der Juden, ihrer Assimilation in die deutsche Kultur. Berlin ist der Ort der Haskala, der jüdischen Aufklärung, und das Eintrittstor der Juden in die sä-

kulare Welt Westeuropas. Berlin ist zugleich der Brennpunkt einer hohen politisch-ästhetischen Diskussionskultur. Offen und höchst differenziert erörtern die Repräsentanten der Berliner Klassik die damals aktuellen Themen: die durch die Französische Revolution gebotenen Fortschrittschancen und Fehlentwicklungen, die Politik Napoleons, die Institution der Monarchie, bürgerliche Selbstbestimmung, die Gleichstellung der Juden, die aufbrechenden geistesgeschichtlichen Differenzen zwischen Klassik und Romantik, die Rolle der Frau in der Gesellschaft. Conrad Wiedemann verweist dabei auf »Wilhelm von Humboldts Herleitung bürgerlicher Selbstbestimmung aus der athenischen polis« sowie auf Karl Philipp Moritz' »Grundlegung der modernen ›Autonomieästhetik‹«. Als Mitglied der beiden Berliner Akademien hat Moritz noch vor Immanuel Kant in mehreren Publikationen die »Lehre von der Selbstzweckhaftigkeit des Schönen« dargestellt und damit eine wichtige Voraussetzung geliefert für das Kunst- und Literaturverständnis der deutschen Klassik. Seine Auseinandersetzung mit dem Unbewussten bereitete den Weg für die Werke Wilhelm Wackenroders, Ludwig Tiecks und E. T. A. Hoffmanns.

Berlin bringt Gelehrte wie Savigny oder Niebuhr und die beiden großen gelehrten Humboldt-Brüder hervor: Alexander, der mit seiner Forschungsreise nach Südamerika den grundlegenden Beitrag zu einer Weltbeschreibung leistet, und Wilhelm, der das bis heute gültige Konzept eines humanistischen Gymnasiums entwickelt, ein Gleichstellungsgesetz für die Juden geschaffen und eine vom Hof unabhängige Forschungsuniversität gegründet hat. Obwohl beide Brüder häufig auf Reisen sind, stehen sie in ständigem intensiven Austausch. Beide verbindet ein zunehmend gemeinsames Wissenschaftsverständnis. Sie wollen die bis heute wirksame Trennung von Natur- und Geisteswissenschaften transdisziplinär überwinden. In Berlin wirken Philosophen wie Hegel, Fichte, Schleiermacher, in dieser Stadt agieren bedeutende Politiker wie Friedrich Gentz, Scharnhorst oder Clausewitz und vor allem Stein und Hardenberg mit ihrem Reformwerk. Theatergrößen wie If-

fland mit seinem Konzept eines Nationaltheaters für ein bürgerliches Publikum, Musiker wie Felix Mendelssohn Bartholdy, Carl Friedrich Fasch, Carl Friedrich Zelter, Johann Friedrich Reichardt bereichern die Metropole. Zelters aus Bürgergeldern finanzierte Sing-Akademie ist ein herausragendes Beispiel der neuen selbständigen stadtbürgerlichen Musikpflege. Zelter, Sohn eines Maurermeisters, kann als der erfolgreichste Reformers der großen Berliner Emanzipationsjahrzehnte zwischen 1786 und 1815 gelten.⁴⁰

Aus der preußischen Residenz ist das klassische Berlin geworden, die erste Großstadtkultur in Deutschland, hervorgebracht durch die erste selbstbestimmte deutsche Bürgerkultur. Vor allem Schinkels Bauwerke verleihen der Stadt Schönheit und Eleganz. Der Gendarmenmarkt mit seinem Schauspielhaus, die umliegenden Kirchen, die Bauakademie, die Schlossbrücke, das Alte Museum und die Neue Wache, die Sing-Akademie und das Kreuzbergdenkmal bieten einen grandiosen Anblick. Die Liste ließe sich fortsetzen. Die Entwicklung der ersten modernen großstädtischen Zivilgesellschaft Berlins vollzieht sich auf mehreren Ebenen: als urbane Topographie, als Wirtschaftswachstum und als kulturelle Emanzipation des Bürgertums. Berlin um 1800 ist, wie Conrad Wiedemann zu Recht sagt, ein »Ideenparadies«.⁴¹

2. Brandenburger Tor und Nationaltheater am Gendarmenmarkt – das klassizistische Berlin entsteht: Der Baumeister *Carl Gotthard Langhans*

Die Französische Revolution stellt Preußen und die preußische Hauptstadt Berlin vor neue Herausforderungen und bewirkt einen Strudel grundlegender Veränderungen, sowohl auf politischer Ebene als auch in städtebaulicher Dimension. Durch die kulturelle Emanzipation vom Hof entwickelt sich Berlin, wenn auch nur für eine kurze Phase, zu einer Bürgerstadt. Diese Entwicklung ist selbst in ihrer Architektur ablesbar. Hier setzt nach dem Tod Friedrichs des Großen 1786 und dem Regierungswechsel zu Friedrich Wilhelm II. in der Baugeschichte eine stilistische Wende ein: der Übergang vom barocken friderizianischen Zeitalter zum Berliner Klassizismus. Die verspielten Formen des Rokoko weichen den klaren Linien klassizistischer Architektur. Wegbereiter dieser Entwicklung ist der Baumeister und Architekt Carl Gotthard Langhans (1732–1808), der auch das bis heute als Wahrzeichen Berlins geltende Bauwerk hinterlassen hat: das Brandenburger Tor.

Eine differenzierte architektur- oder kunstgeschichtliche Würdigung seiner Verdienste ist in Deutschland seltsamerweise noch nicht geleistet worden. Auch seine Biographie ist bis jetzt nur in Ansätzen erschlossen.¹ Dennoch weiß man einiges: Der 1732 in Schlesien geborene Langhans entstammt einer alten schlesischen Familie, viele seiner Vorfahren sind Gelehrte. Sein Vater hat in Schweidnitz ein evangelisches Gymnasium geleitet, auf dem Langhans eine hervorragende Bildung erfahren hat, zu der auch sein Vater maßgeblich beitrug. Über seine Jugend weiß man wenig.

Der Blick auf Langhans ist bis heute eingeschränkt. Erwähnung findet er meist nur als Architekt des Brandenburger Tores,² ein Umstand, der ob der Tatsache, dass er zwanzig Jahre lang, von 1788

bis 1808, Direktor des Oberhofbauamtes in Berlin gewesen ist, doch verwundert. Zuvor hat er es in Schlesien zu einigem Erfolg und zu Ansehen gebracht: Langhans hatte auch in seiner Heimatstadt Breslau/Wrocław einen entscheidenden Einfluss auf das Erscheinungsbild der Stadt. Kurz nach seinem Regierungsantritt holt König Friedrich Wilhelm II. 1786 die besten Baumeister nach Berlin, vor allem die Architekten Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorff (1736–1800), Heinrich Gentz (1766–1811) und eben Carl Gotthard Langhans. Der König beteiligt ihn an allen seinen Bauprojekten und erteilt ihm zahlreiche Aufträge.

Auch das heutige, durch den Zweiten Weltkrieg stark beschädigte Stadtbild Berlins ist noch immer von einigen von Langhans geschaffenen Bauten gekennzeichnet. Die Turmspitze der Marienkirche, die Mohrenkolonnaden, die heute in der Mohrenstraße den Eingang zum Bundesjustizministerium darstellen, und das noch heute zur Charité gehörende Anatomische Theater der ehemaligen Tierarzneischule, alles Bauten aus dem Jahr 1787, sowie das Schlosstheater in Charlottenburg gehören zu den wichtigsten historischen Bauwerken in Berlin. Das Brandenburger Tor ist das einzige noch erhaltene von ehemals zwanzig Berliner Stadttoren, es gehört zu den bedeutendsten bis heute erhaltenen städtebaulichen Monumenten aus dieser Zeit. Die differierenden Angaben über die Anzahl der Tore der Akzisemauer in der kulturhistorischen Literatur erklären sich durch die unterschiedlichen Entstehungsjahre der Tore. Für den themenrelevanten Zeitrahmen der Berliner Klassik, konkret bis 1802, entstanden 14 Tore. Bis 1852 entstanden sechs weitere Tore: 1824 wurde das Potsdamer Tor, 1827 das Unterbaumtor, 1836 das Neue Tor, 1840 das Anhalter Tor, 1847 das Köpenicker Tor und 1852 das Wassertor gebaut.

Es gab »einfache Tore«, also eher schmale Durchfahrten, es gab »moderne Tore«, die letztgenannten, und es gab vier repräsentative »Schmucktore«: das Rosenthaler Tor (1788), das Oranienburger Tor (1789), das Hamburger Tor (1789) und das Brandenburger Tor (Ersatzbau von 1791).³

Carl Gotthard Langhans ist kein ausgebildeter Architekt. Er hat vielmehr von 1753–57 an der Universität von Halle Rechtswissenschaft, Mathematik und Kunstgeschichte studiert und nebenbei wahrscheinlich Zeichenunterricht erhalten und sich einige Grundkenntnisse im Bauwesen erworben.⁴ Seinen Neigungen folgend hat er sich im Selbststudium der Antike zugewendet und sich immer grundlegender mit Architektur beschäftigt. Das Werk des deutschen Archäologen und Kunsthistorikers der Frühaufklärung, Johann Joachim Winckelmann (1717–1768), ist ihm bestens bekannt; dieser versuchte die Kunstgeschichte wissenschaftlich zu begründen und reflektierte sein enormes Wissen über die Kunst des Altertums methodisch. Die Anerkennung als Architekt gelingt Langhans 1764 mit dem Entwurf für eine protestantische Kirche im schlesischen Glogau und dann vor allem 1766 über den Bau eines privaten Palais für den Fürsten Franz Philipp Adrian von Hatzfeld in Breslau. Schon 1764 ist Langhans als Bauinspektor in den Dienst des Fürsten Hatzfeld getreten und wird von diesem alsbald mit hochrangigen Projekten betraut. 1768/69 ermöglicht er Langhans eine Kunstreise nach Italien. Hatzfeld vermittelt den jungen Bauherren wenig später an den Berliner Hof. Von dort erhält Langhans 1769 den königlichen Auftrag, das bis heute erhaltene Treppenhaus und den Muschelsaal im Schloss Rheinsberg zu bauen. Die Fassade der Glogauer Kirche gestaltete er noch im barocken Stil mit doppelten Kuppeltürmen in der Art der älteren protestantischen Kirchen Schlesiens. Auch das Hatzfeld'sche Palais im römischen Hochrenaissancestil zeigte in den wenigen Stuck-Dekorationen des Inneren Elemente des Barockstils. Und der mit einigen Rokokodekorationen versehene Saal im Rheinsberger Schloss hat noch Anklänge an den herkulaneischen und römischen Geschmack. Aber weitere Bildungs- und Kunstreisen 1775–76 nach Holland, Frankreich und England geben Langhans entscheidende Anregungen für eine neue, eigene Stilrichtung der Einfachheit und Sachlichkeit, die er dann anwendet. 1775 wird er zum Oberinspektor für das Bauwesen der preußischen Provinz Schlesien berufen. Das Studium der großen Werke des italienischen Baumeisters Andrea Palladio (1508–1580)

beeinflusst den Bau eines Landsitzes in Romberg bei Breslau (1776) und die Entwürfe für zwei evangelische Kirchen in Groß-Wartenberg und in Waldenburg (1785). Auch durch verschiedene Villen und Paläste und die Zuckerfabriken in Breslau und in Hirschberg prägt er die Baugeschichte Schlesiens.⁵ Seit Ende der Siebzigerjahre hat Langhans zu einem vor allem von Palladio und Winkelmann geleiteten Klassizismus gefunden.

Im Jahre 1786, Langhans ist nun schon 54 Jahre alt, holt ihn König Friedrich Wilhelm II. von Schlesien nach Berlin. Er zieht mit seiner Familie in die preußische Hauptstadt und wohnt in der Charlottenstraße 48, Ecke Behrenstraße und wird wichtigster Baumeister der Stadt, noch über den Tod des Königs hinaus. Auch sein 1781 geborener Sohn Carl Ferdinand Langhans wird später, dem Vorbild des Vaters folgend, ein namhafter preußischer Architekt werden.

Mit der preußischen Bautradition ist Langhans eng verbunden. König Friedrich Wilhelm II. schätzt den Architekten, als Auftraggeber bespricht er alle Projekte unmittelbar mit ihm. Trotz seiner Position als oberster Architekt des Königs wird Langhans dennoch keine Repräsentations-, sondern eine Bürgerarchitektur schaffen. 1788 erfolgt die Ernennung zum Direktor des Oberhofbauamtes in Berlin, Langhans erhält den Titel des Geheimen Rates. Diese 1786 neu entstandene Behörde ist mit der Leitung aller Bauaufgaben betraut, die zuvor unmittelbar dem König unterstanden haben. Als Direktor des königlichen Hofbauamtes ist Langhans für die nächsten Jahre der am besten beschäftigte Baumeister Berlins. Zudem gehört er zur Gründungskommission der Berliner Bauakademie, an der er bedeutende Architekten wie Friedrich Gilly (1772–1800) unterrichtete.

Der Vorläufer des heutigen Brandenburger Tores, das auch Tiergarten-Tor genannt wurde, stammt aus dem 17. Jahrhundert. Durch dieses Stadttor, an dem die schon zu dieser Zeit prächtig angelegte Straße Unter den Linden endete, gelangten die Berliner in den Tiergarten. Der damalige Park war nicht mehr vergleichbar mit der

1742 von Friedrich dem Großen in Auftrag gegebenen und von Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff (1699–1753) angelegten Gartenlandschaft, er war vielmehr ein vor den Toren der Stadt gelegenes Waldgebiet, das bis zum Charlottenburger Schloss reichte.

Für das Stilempfinden der damaligen Zeit, aber auch für die Rezeption der Antike bis zum heutigen Tag hat Johann Joachim Winckelmann den geistigen Orientierungsrahmen vorgegeben, als er in seiner epochalen Schrift von 1755, *Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, die »edle Einfalt und stille Größe« der griechischen Meisterwerke bewundert und daraus die Erkenntnis zieht: »Der einzige Weg für uns, groß, ja, wenn es möglich ist, unnachahmlich zu werden, ist die Nachahmung der Alten.«⁶ Auch das zweite große Werk Winckelmanns, die 1764 erscheinende *Geschichte der Kunst des Altertums*, findet europaweite Beachtung. Die ebenso von Langhans gesuchte Auseinandersetzung mit der griechischen Architektur führt zu einer neuen Orientierung und wird zu einer treibenden Kraft bei der Entstehung des preußischen Klassizismus.

Winckelmanns Konzept prägte sich dem Epochenbegriff des Klassizismus ein. Im Spannungsverhältnis zum Formenreichtum des Barock kann der Klassizismus als sein künstlerisches Gegenmodell verstanden werden. Klassizistische Architektur orientierte sich seit dem späten 18. Jahrhundert an Einfachheit und Strenge der Form.

Unter den Repräsentationsansprüchen der königlichen Residenz wird auch eine Neukonzeption des Stadtttores erwogen. Wieder ist Friedrich Wilhelm II. der Initiator, im Revolutionsjahr 1789 beauftragt er Langhans, ein neues Tor zu errichten.

Dem Baustil seiner Zeit entsprechend gilt das Interesse des Baumeisters nicht der Tradition der römischen Triumphbögen, Langhans wählt ein anderes klassisches Ideal als Vorlage. In einer den Bau begleitenden Schrift schreibt er: »Die Lage des Brandenburger Tores ist in ihrer Art ohnstreitig die schönste der Welt, um hiervon gehörig Vortheil zu ziehen, und dem Thore so viel Oefnung zu geben, als möglich ist, habe ich bey dem Bau des Neuen Thores das

Stadt-Tor von Athen zum Modelle genommen.«⁷ Er hat die Propyläen vor Augen, die Eingangshalle der Akropolis in Athen. Für die Athener Bürger war es das »Tor«, das sie von der Unterstadt in die Höhe, in den Tempel führte. Damit schafft Langhans die Voraussetzung für die neue Formensprache des Frühklassizismus. Er nimmt in seinen Arbeiten die Stilelemente vorweg, die für die Epoche der klassizistischen Architektur maßgeblich werden. Diese orientiert sich weitgehend am Formenkanon des griechischen Tempelbaus. Langhans lehnt das klassische Tor des militärischen Sieges ab, er möchte es umdeuten und konzipiert sein »griechisches Tor« als ein Monument des Friedens, als ein Friedenstor, das es bis zu Beginn des 19. Jahrhunderts, bis zum Sieg über Frankreich auch blieb. In der oben genannten Schrift heißt es ferner: »Die auf der Attique stehende Quadriga stellt den Triumph des Friedens vor, das darunter angebrachte Basrelief bedeutet den Schutz der gerechten Waffen, welchen sie der Unschuld leisten.« Über die Architektur setzt Langhans hier also ein erstes Zeichen für die Entwicklung der preußischen Hauptstadt zu »einer Stadt der Kultur und des Geistes in athenischer Tradition«.⁸ Der Friedensidee entsprechen auch die Figuren- und Reliefplastik.

Was also ist das gesellschaftspolitische Narrativ des Brandenburger Tors?

Nachdem das bisherige Stadttor abgerissen worden ist, führt eine bewachte Umgehungsstraße für lange Zeit an der königlichen Baustelle vorbei. Der das Tor kennzeichnende Sandstein wird aus dem in der Nähe von Dresden gelegenen Pirna geholt; kostensparend werden außerdem fast eine Million Ziegelsteine verbaut.⁹ 1791 erklärt Langhans nach zweijähriger Arbeitszeit den Bau des neuen Tores für abgeschlossen. Nun wird der König um eine feierliche Eröffnung ersucht. Da dieser nicht in der Stadt weilt, wird das Tor am Abend des 6. August 1791 ohne Feierlichkeiten dem Verkehr übergeben, und ohne Anwesenheit des Königs.

Erst 1793, zwei Jahre nach Fertigstellung, wird die weithin sichtbare, die Attika des Tores krönende Quadriga hinzugefügt. Dieses Viergespann entsteht nach Entwürfen des genialen Berliner Gra-

phikers und Bildhauers Johann Gottfried Schadow (1764–1850), dem das 4. Kapitel des vorliegenden Buches gewidmet ist. Die Quadriga gilt als sein Meisterwerk. Angefertigt wird sie von dem Potsdamer Kupferschmied Emanuel Jury. Der als »deutscher Horaz« bezeichnete Dichter Karl Wilhelm Ramler (1725–1798) entwirft – vermutlich sogar in Zusammenarbeit mit dem König – das allegorische Bildprogramm für das Tor. Die Fertigstellung der Skulpturen dauert noch bis 1794.

Fast parallel zum Baubeginn des Brandenburger Tores beginnt in Frankreich am 14. Juli 1789 die Französische Revolution. Mit diesem Epochenereignis setzt sich auch die Berliner Bevölkerung auseinander – nach einer Phase der Akklamation breiten sich Enttäuschung und Entsetzen über den Verlauf der Revolution aus. Im Sommer 1792 zieht die preußische Armee in die Koalitionskriege gegen die Franzosen. Die rasanten historischen Entwicklungen spiegeln sich auch in dem Entwurf für die Skulpturen des Tores und ihrer Realisierung bis 1794 wider. Auf die Darstellung militärischen Auftrumpfens wird verzichtet. Karl Wilhelm Ramlers in Sandstein gefertigter Reliefzyklus stellt vielmehr die Taten des Herakles dar. Dieser Sohn des Zeus und der Alkmene ist der beliebteste Heros der Hellenen. Die Reliefplatten erzählen, wie der Held über Gewaltherrscher, Riesen und Ungeheuer siegt, sie berichten die Geschichte der Abenteuer des Halbgottes von dessen Entscheidung zu Demut und Tugend bis zu seiner Aufnahme in den Olymp. Die Heraklesfigur kann als Präfiguration des guten Herrschers gedeutet werden.

Die Zeitgenossen haben die Botschaft einer Nachbildung der »Propyläen des Perikles« von Athen verstanden. Als Athener Staatsmann hat Perikles mit dem Ausbau der attischen Demokratie eine kluge Politik betrieben, er steht für siegreiches Handeln und für Frieden. Er repräsentiert die Blütezeit Athens und mit diesem Bild eines Goldenen Zeitalters will auch Friedrich Wilhelm II. identifiziert werden. Das Sandsteinrelief in der Attika, direkt unter der Quadriga, stellt einen »Zug des Friedens« dar. Es birgt das

Geheimnis der Entstehung des Tores als ein preußisch-niederländisches Friedenssymbol: Die 1787 erfolgte Intervention Friedrich Wilhelms II. in den niederländischen Freiheitskrieg war von seiner Schwester, Wilhelmine von Oranien als gleichberechtigter Erbstatthalterin der Republik der Niederlande, politisch vorbereitet worden. In den Vereinten Provinzen der Niederlande drohte ein Bürgerkrieg. Preußen trat als diplomatischer Vermittler auf, die Patrioten wurden entwaffnet und ein Bürgerkrieg damit verhindert. Dass die Einheit der Republik wieder hergestellt wird, kann Preußen sich als Erfolg zuschreiben. Der damit verbundene Bedeutungszuwachs soll mit dem Bau des Brandenburger Tors gekrönt werden. Es erzählt die Geschichte des preußischen Königs Friedrich Wilhelm II. und ebenjener Schwester, Wilhelmine von Oranien, allegorisch dargestellt in der Figur des Herakles und der Friedensgöttin Eirene.¹⁰ Er symbolisiert ein im Frieden gedeihendes Staatswesen, das Raum geben kann für das Erlühen der Künste und Wissenschaften. Von zentraler Bedeutung ist auch hier die Ikonographie der Figur des Herakles: Er symbolisiert den Herrscher. Der Tugendheld dominiert das Tor und verdeutlicht damit, dass Größe und Tapferkeit Voraussetzungen für den Aufbau eines sieg- und glückhaften Gemeinwesens sind.

Stil und Ikonographie des Reliefzyklus verweisen nicht nur auf den Frieden und dessen Verteidigung, sondern auch auf den Kampf als dessen Voraussetzung. Die in 20 Tafeln unterteilte Relieffolge gehört zu den umfangreichsten bildhauerischen Arbeiten, die in der damaligen Zeit in Berlin entstanden. Besonders gut einsehbar sind die in jüngster Zeit renovierten Reliefs allerdings nicht, der Betrachter muss die Tordurchfahrten schon sorgfältig durchmessen, um sie nicht zu übersehen. Bis heute leer geblieben ist ein Inschriftenfeld auf der Tiergartenseite des Tores.

Der zentralen topographischen Bedeutung des neuen Tores entsprechen zunächst einmal seine beachtlichen Ausmaße. Es hat insgesamt eine Höhe von 26 Metern, ist 65 Meter breit und 11 Meter tief. Es besteht aus zwölf dorischen Säulen, die paarweise angeord-

net sind, sodass sie Raum geben für fünf Durchfahrten. Es fällt auf, dass die in der Mitte gelegene deutlich breiter ist als die übrigen, sie war bis 1918 ausschließlich der königlichen Familie vorbehalten, während die zwei rechts und links davon gelegenen Durchgänge dem öffentlichen Verkehr der Wagen, Kutschen und Reiter sowie den Fußgängern zur Verfügung standen.

Sinn und Zweck des Stadttores sind typisch für das 18. Jahrhundert: Es erfüllt vorrangig eine fiskalische Funktion. An das Tor grenzen an beiden Seiten zwei als antike Tempel eingekleidete Torhäuser an – hier halten sich zum einen die militärischen Wachen auf, zum anderen ist in den Häusern die Akziseverwaltung untergebracht, das heißt, hier werden die eingehenden Steuern verbucht und vor allem werden Zölle erhoben. Daneben gibt es noch einige Beamtenwohnungen. Seit der Erbauungszeit nimmt von hier aus die Akzise-mauer, die über vier Meter hohe Zollmauer, ihren Lauf. Ihr Umfang beträgt 17 Kilometer, als Grenzlinie schließt sie die ganze Stadt ein. Über die Besteuerung der durch das Tor eingeführten Güter wird vor allem die Armee finanziert. Das Tor ist nicht wie heute einfach passierbar, ausführliche Befragungen sind üblich, jeder Ankommende oder die Stadt Verlassende wird streng kontrolliert. Flüchtige jeder Couleur oder Deserteure sollen abfangen werden. Charles Burney, der englische Komponist und Musikhistoriker (1726–1814), hat die Visitation an der Stadtgrenze folgendermaßen beschrieben: »Ich hoffte, man würde mich ganz ruhig nach meinem Gasthof fahren lassen, weil man an dem ersten preußischen Grenzorte, Treuenbrietzen, alle meine Sachen durchsucht und mir einen Passagierzettel mitgegeben [...]. Mein Passagierzettel half mir nichts; ich musste dreiviertel Stunden vorm Tor am Schlagbaum warten, ehe ich einen Soldaten zum Hüten bekam; dieser setzte sich alsdann mit geschultertem Gewehre und dem Bajonett auf der Flinte zu mir auf den Wagen und führte mich gleich einem Gefangenen durch die Hauptstraßen der Stadt nach dem Packhofe. Hier musste ich über zwei Stunden unter freiem Himmel [...] zubringen und meinen Koffer und Schreibkästchen [...] emsig untersuchen lassen.«¹¹ Erst 1861 wird die Stadtgrenze am Tor aufgehoben, 1867 fällt die Zollmauer.

Bemerkenswert ist die Ausrichtung und mit ihr die Symbolik der Quadriga. Ein Viergespann kraftvoller Pferde wird angeführt von einer Frauengestalt, für die die Friedensgöttin Eirene, eine Tochter des Zeus, zwar das Modell darstellt, aber von Zeitgenossen auch mit Wilhelmine von Oranien assoziiert werden kann. Majestätisch stürmt sie mit ihrer Friedensbotschaft in die Stadt hinein.¹² Würdevoll blickt sie nach Osten in Richtung Stadtschloss. Bis zu den Befreiungskriegen ist das Brandenburger Tor ein Friedens-tor. Das Konzept der Krönung des Tores mit einer von vier Pferden gezogenen, Frieden in die Stadt tragenden Göttin stellt sich in den Dienst der preußischen Militärpolitik, die den Zeitgenossen und der Nachwelt tradiert werden soll. Architektur und bildhauerische Gestaltung verweisen trotz des königlichen Auftraggebers nicht nur auf den Monarchen. Hier wird eine durch die Herausforderungen der Französischen Revolution bedingte Zurückhaltung der monarchischen Repräsentation deutlich, die dem wachsenden Selbstbewusstsein des aufgeklärten Berliner Bürgertums korrespondiert. Das dem Hof vorbehaltene Haupttor ist nur wenig größer als die anderen, das Brandenburger Tor ist »kein Fürstentor, sondern ein Bürgertor«, gedacht für Einzelne, für Spaziergänger, es gewährt den Zugang zur »freie[n] Natur vor der Stadt, in der der Bürger feierabendliche Erholung und Unterhaltung sucht.«¹³ Als ein »freier und lichter Durchgang von der Natur in die Stadt und umgekehrt« ist das Brandenburger Tor der Gegenentwurf zu einem Triumphtor nach römischem Vorbild zum Durchmarsch für Heere oder Armeen. Diese »griechische Version von Berlin ist, erstaunlich für Preußen, nicht dem Staat, kaum der Nation, sondern der Stadtgesellschaft zgedacht«,¹⁴ betont Conrad Wiedemann. Als Ausdruck stadtbürgerlichen Lebens findet der Bürgercharakter des Tores auch schon bald seinen literarischen Ausdruck. In seinem *Ritter Gluck* aus dem Jahre 1809 erzählt E. T. A. Hoffmann: »Der Spätherbst in Berlin hat gewöhnlich noch einige schöne Tage. [...] Dann sieht man eine lange Reihe, buntgemischt – Elegants, Bürger mit der Hausfrau und den lieben Kleinen in Sonntagskleidern, Geistliche, Jüdinnen, Referendare, Freudenmädchen, Professoren,

Putzmacherinnen, Tänzer, Offiziere u. s. w. durch die Linden, nach dem Tiergarten ziehen.«

1806 muss das Tor dann allerdings einen Durchmarsch ganz anderer Art verkraften. Im Oktober wird die sonst so siegreiche preußische Armee in der Doppelschlacht von Jena und Auerstedt von Napoleon vernichtend geschlagen. Am 27. Oktober 1806 marschieren die siegreichen Franzosen mit ihrer Armee durch das Brandenburger Tor in die preußische Hauptstadt ein, die Stadt wird lange besetzt bleiben. Mit dem Ziel, zum Ruhme seiner Grande Nation in Paris für das Volk ein Kunstmuseum seiner Kriegstrophäen einzurichten, raubt Napoleon auch die Quadriga und lässt sie nach Paris schaffen. Fast acht Jahre steht das Brandenburger Tor nun ohne Schadows Kunstwerk da – ein schmachvoller Anblick für die Berliner. Sieben Jahre wird die Quadriga in Paris bleiben, sie wurde dort öffentlich nie gezeigt. Erst 1814, nach der Niederlage Frankreichs 1813 in der Völkerschlacht bei Leipzig, kehrt die Quadriga in einem Siegeszug nach Berlin zurück. Doch bevor die Berliner Bevölkerung sie stürmisch begrüßen kann, wird sie zunächst im Jagdschloss Grunewald restauriert: Die Figuren werden repariert und der Stab der Friedensgöttin zum Siegeszeichen umdekoriert. Nach einem Entwurf des preußischen Architekten, Stadtplaners, Malers, Graphikers und Bühnenbildners Karl Friedrich Schinkel (1781–1841) (siehe dazu das folgende 3. Kapitel) wird aus dem bisherigen Lorbeerkranz ein Eichenkranz, aus dem römischen ein preußischer Adler und als Krönung wird in den von der Siegesgöttin gehaltenen einfachen Blätterkranz ein von Schinkel geformtes Eisernes Kreuz eingearbeitet, das die Erinnerung an das während der Befreiungskriege als Orden verliehene Eisernes Kreuz wachhalten soll. Über dieses Ereignis vollzieht sich ein Bedeutungswandel in der Wahrnehmung der Figurengruppe. Von seinem Schöpfer Johann Gottfried Schadow ist das Pferdegespann mit der Friedensgöttin Eirene als Friedenssymbol konzipiert, jetzt sehen die Zeitgenossen in ihr vielmehr eine Viktoria, eine Siegesgöttin. Die Rückführung der Quadriga macht das Tor nach den Befreiungskriegen zu einem nationalen Symbol.

Der Platz am Brandenburger Tor erhält Ende 1814 seinen neuen, bis heute gültigen Namen. Der Pariser Platz wird aber nicht zu Ehren der französischen Hauptstadt geschaffen, sondern als Erinnerung an die Besetzung von Paris durch preußische, britische und russische Truppen.

Langhans baut 1789 auch den Gebäudekomplex einer veterinärmedizinischen Anstalt, die Tierarzneischule im ehemaligen Reuß'schen Garten an der Panke vor dem Oranienburger Tor. Herzstück dieser Anlage ist das originelle Anatomische Theater.¹⁵ Sein Vorbild hierfür war das »antike Amphitheater mit seinen ansteigenden Sitzreihen, welche hier an Stelle einer Bühne den Seziertisch umgeben. Auf ihm wurden im Untergeschoss die Tierkadaver vorbereitet und mittels einer von Langhans konstruierten Hebevorrichtung zur Sektion hochgezogen. Von den fünf steil ansteigenden Bankreihen aus hatten die Zuschauer optimale Sicht auf das Geschehen im Mittelpunkt des Saales.«¹⁶ Langhans errichtet die Mohrenkolonnaden in Berlin-Mitte, er wird zudem beauftragt, den Turmaufsatz der Berliner Marienkirche zu bauen. 1789 erhält er weitere Aufträge: König Friedrich Wilhelm II. lässt 1787 bis 1791 am Ufer des Heiligen Sees in Potsdam das Marmorpalais errichten. Als Architekten beauftragt er Carl von Gontard und Langhans. Dieser ist vor allem für die Innenausstattung zuständig. Das Marmorpalais, einer der bedeutendsten Bauten des Frühklassizismus, ist vollständig erhalten und seit 2017, nach jahrzehntelangen Restaurierungsarbeiten, wieder für die Öffentlichkeit zugänglich.

Friedrich Wilhelm II. beauftragt Langhans zudem mit der Errichtung einer Orangerie unweit des Marmorpalais, sie entsteht 1791–93. Er hat die geniale Idee, in diesen Bau einen Konzertsaal zu integrieren. Auch für den Park des Schlosses Charlottenburg wird Langhans verpflichtet: 1788 baut er als Aussichtsturm das Belvedere. Er erhält zudem den Auftrag zum Bau eines Schlosstheaters am Ende des westlichen Flügels. Es wird 1791 eingeweiht und hat für die Geschichte des Theaters seine Bedeutung darin, dass der König auf dieser Bühne die von Friedrich dem Großen vernachlässigte deutsche Sprache wieder pflegt, sie wird zu einem wichti-

gen Ort des zeitgenössischen deutschen Theaters. Ab 1795 bietet der aufgeklärte Monarch Theaterbegeisterten aus dem Bürgertum Freikarten an.¹⁷ Beide Gebäude sind restauriert und öffentlich zugänglich. Erhalten ist auch der zwischen 1789 und 1791 von Langhans für den Prinzen Ferdinand geschaffene Tanzsaal im Schloss Bellevue, der noch heute den Rahmen für Empfänge und Feste des Bundespräsidenten bildet. Mag man in diesen Bauten noch Motive des römischen Barockstils und der Hochrenaissance, des genuesischen Palast-Stils, des englischen Neuklassizismus und Andrea Palladios vermischt sehen: das lebendige sinnlich-räumliche Gefühl gibt ihnen aber einen selbstständigen, die Frühklassik ankündigenden Wert. Einen deutlichen Einfluss nimmt Langhans auch auf die Entwicklung der Landschaftsgärten in Brandenburg-Preußen. Beispiele seiner Gartenarchitektur finden sich noch heute im Neuen Garten in Potsdam und rund um das von ihm geschaffene Belvedere im Park des Schlosses Charlottenburg.

Bevor auf den von Langhans geleisteten Neubau des Französischen Komödienhauses zum Nationaltheater auf dem Gendarmenmarkt eingegangen wird, soll noch ein kurzer Blick auf ein weiteres Großprojekt geworfen werden, das für Langhans von hohem architektonischem Erfahrungswert gewesen ist, nämlich den Umbau der Hofoper, die ursprünglich zu Beginn der Regierungszeit Friedrichs II. 1740–1742 entstand, ein Bau von Wenzeslaus von Knobelsdorff. Nicht als Teilkomplex des königlichen Schlosses, sondern platziert auf der Hauptachse der Stadt, Unter den Linden, ist sie das erste eigenständige Operngebäude Europas. Mit dem Kronprinzen- und dem Prinzessinnenpalais sowie dem Zeughaus gehört die Hofoper zu den wichtigsten Repräsentationsbauten Unter den Linden.

Zu Lebzeiten Friedrichs des Großen dominierte die große italienische Oper den Spielplan der Berliner Hofoper, sie steht unangefochten im Mittelpunkt des Interesses der Hofgesellschaft. Auch Friedrich Wilhelm II. bleibt, dem Vorbild seines großen Vorgängers folgend, ein Interessent und Förderer der großen Oper. Die weitgehend heruntergekommene Hofoper erlebt allerdings nach Ab-

lauf des Trauerjahres für Friedrich den Großen eine neue Blütezeit. Bereits 1786 gibt König Friedrich Wilhelm II. den Auftrag zu durchgreifenden Umbauarbeiten vor allem des Bühnenraums und der Seitenbühnen des alten Opernhauses. Auch die Sitze und damit die Sicht auf die Bühne sollen verbessert werden. Die Leitung wird dem Direktor des Oberhofbauamtes, Carl Gotthard Langhans, übergeben. Die Neugestaltung des Innenraums wird dem italienischen Bühnenmaler Bartolomeo Verona (1740–1813) übertragen. Friedrich der Große hat den aus Turin stammenden Künstler von Wien nach Berlin geholt. In Breslau hat Langhans 1782 Erfahrungen bei dem Bau eines Theaters sammeln können, die ihm nun helfen. Die Wiedereröffnung der Königlichen Oper 1788 wird zu einem glanzvollen gesellschaftlichen Ereignis, das die große Zeit der italienischen Oper im ersten Jahrzehnt der Regierung Friedrichs II. in Erinnerung ruft. Der Komponist und Musikkritiker Johann Friedrich Reichardt (1752–1814) war 1775 von Friedrich II. als Kapellmeister an den preußischen Hof berufen worden. Er erhält von Friedrich Wilhelm II. den Auftrag, für diesen Anlass eigens eine Oper zu komponieren: *Andromeda* wird in einer aufwendigen und kostspieligen Inszenierung mit prachtvollen Dekorationen und Kostümen uraufgeführt und mit ungeteiltem Beifall bedacht.

Auch das letzte große Bauprojekt von Carl Gotthard Langhans in Berlin, das 1800 bis 1802 entstehende Nationaltheater auf dem Gendarmenmarkt, erweist die Fähigkeit des Architekten, urbane Räume zu schaffen. Dieses zweite Hauptwerk von Langhans steht an zentralem Ort, es prägt den Stadtkern zwischen der Deutschen und der Französischen Kirche. Für die damalige Berliner Innenstadtarchitektur ist das Nationaltheater von herausragender Bedeutung, diesem Bau ist aber nur eine relativ kurze Lebensdauer beschieden, er wird 1817 einem Brand zum Opfer fallen.

Langhans sieht sich vor die Aufgabe gestellt, das von Friedrich dem Großen für den Gendarmenmarkt in Auftrag gegebene und von den Architekten Johann Boumann d. Ä. (1706–1776) und Georg Christian Unger 1774–1776 errichtete Französische Komödien-

haus neu zu erbauen. Das alte Theater hatte noch zwischen den 1785 fertiggestellten Türmen der Französischen Kirche und der Deutschen Kirche gestanden, also an der Charlottenstraße. In diesem alten Komödienhaus wird auch noch so lange weitergespielt, bis das neue Haus fertiggestellt ist, erst dann wird es abgerissen. Langhans setzt den Neubau um ein großes Stück zurück, das Nationaltheater dominiert jetzt den Gendarmenmarkt. Er schafft damit eine weite Platzanlage, die von drei Solitärbauten gerahmt wird. Sie wurde nie verändert, bis heute hat der Gendarmenmarkt die von Langhans entwickelte Form.

In Anbetracht der Bedeutung eines Theaters als einem öffentlichen Raum ist auch für Langhans dieser Auftrag nicht ohne konkurrierende Entwürfe zu haben. 1798 hat König Friedrich Wilhelm III. als Nachfolger des 1797 verstorbenen Friedrich Wilhelm II. den künftigen Intendanten, den Schauspieler und Dramatiker August Wilhelm Iffland (1759–1814), gebeten, ihm Ideen für einen Theaterneubau vorzulegen. Neben etlichen Entwürfen, vor allem der preußischen Baumeister Friedrich David Gilly (1772–1800) und Georg Friedrich Boumann (1737–1812) setzt sich der von Langhans durch. Ihm wird am 24. Januar 1800 der Auftrag erteilt, den Theaterneubau mit Unterstützung durch den Oberhofbaurat Moser zu realisieren. Langhans verfügt über einige Erfahrung im Theaterbau, er hat das Stadttheater von Breslau gebaut und die Modernisierung des Berliner Opernhauses sowie des Schlosstheaters in Charlottenburg erfolgreich bewältigt. Die Entwürfe für die Innengestaltung der Räume des neuen Nationaltheaters und für die Verzierung seiner Fassade stammen wieder von Johann Gottfried Schadow. Sie zeigen »eine Scene aus der Iphigenia, wie sie am Altare zu Tauris ihren Bruder Orestes erkennt; die Ankunft des Aeneas mit seinem Sohne Ascan bey der Dido; den Triumph des Bacchus, und Centauren-Gruppen, welche auf Instrumenten spielen«. ¹⁸ Die auf dem Gendarmenmarkt für alle Flanierenden einsehbaren Reliefs von Schadow stellen die Funktion des Gebäudes dar und verbinden auf diese Weise den im Inneren gelegenen Theaterraum mit dem öf-

fentlichen Stadtraum. »Der Triumphzug des Bacchus im Tympanon auf dem Portikus bewegt sich gewissermaßen aus dem Haus heraus auf den Gendarmenmarkt.«¹⁹

In einer noch heute vorliegenden Abhandlung aus dem Jahr 1800²⁰ beschäftigt Langhans sich mit der Gestaltung von Theatersälen, vor allem mit Fragen der Akustik und Optik. Auf der Basis seiner physikalischen Kenntnisse sucht er nach der optimalen akustischen und optischen Form eines Zuschauerraums und erklärt die elliptische Form als die am besten geeignete: »In einer elliptischen Form findet keine Verwirrung der Schallstrahlen statt, weil diese Strahlen bei dem Abprallen sich nicht begegnen können, sondern nach andern Richtungen hin gebrochen werden.« Der neue Zuschauerraum des Theaters bietet »1800 bis 2000 Personen Platz. Der Konzertsaal fasst[e] einschließlich der Musiker 1000 Personen.«²¹ Allein diese Zahlen können verdeutlichen, dass sich das Publikum gewandelt hat. Die bürgerliche Kultur hat sich entschieden vom Hof emanzipiert, eine autonome Bürgerkultur entfaltet jetzt ihr Potential.

Schon vor der Eröffnung sieht Langhans sich mit einer zum Teil harschen Kritik an seinem Theater konfrontiert, vor allem die Form des lang gestreckten, kastenförmigen Baus mit dem hohen gebogenen, aus Holz gefertigten Dach wird bemängelt, das dem Theater den Spottnamen »Koffer« einbringt.²² Die Innenarchitektur findet dann doch weitgehende Zustimmung.

Gerade jenes Bohlendach²³ verdient hier noch eine erklärende Würdigung. Es ist kein ästhetischer Selbstzweck, sondern funktional konzipiert. Es umschließt einen großen Saal, den »Malsaal«, in dem die Bühnenbilder gefertigt und gemalt werden. Unter der Leitung von August Wilhelm Iffland hat hier der italienische Dekorationsmaler Bartolomeo Verona eine eigene, komfortabel ausgestattete Werkstatt erhalten. Er ist für alle Bühnendekorationen des neuen Nationaltheaters verantwortlich. Aufgrund der Höhe und Größe konnten mit Hilfe einer Vorrichtung die Bühnenbilder leicht auf die Bühne heruntergelassen und auch wieder entfernt werden. Einige der von Verona entworfenen Bühnenbilder haben sich bis heute erhalten und können in der Theaterhistorischen Sammlung

des Berliner Stadtmuseums angeschaut werden. Aufgrund seines großen Ansehens ist Verona hoch bezahlt und von 1790 bis zu seinem Tod 1813 Mitglied der Preußischen Akademie der Künste in Berlin. In der *Vossischen Zeitung* vom 10. März 1803, Nr. 30 findet sich eine der seltenen Beschreibungen von Veronas Bühnenbildern, es handelt sich hierbei um die Aufführung: *Die Geisterinsel. Ein Singspiel in drey Akten, nach dem Sturm von Shakespeare; frei bearbeitet von Gotter. Komponiert vom Herrn Kapellmeiste Reichardt*: »Die Dekorationen sind in reicher blühender Phantasie empfangen und von Herrn Verona herrlich und wirksam ausgeführt. Die Grotte, der Sturm, die sanfte Gegend, darin die Rosengebüsche dem Boden so zauberisch entsteigen, das sternenhelle Blau des Nachthimmels, der Geistertanz im Hintergrunde, und das Paradies, was sich aus finsterner Nacht in einem Nu und in plötzlich hellem Tageslicht erhebt, man sieht nicht wie? – alle diese Meisterdarstellungen tragen den Namen des unerschöpflichen unermüdeten Künstlers Verona mit Ehre und Glanz. Auch sprach das Publikum seine Freude laut aus, als die letzte Dekoration alle Sinne in freudige Bewegung setzte. – Nur Ariels Wolken sind schwer, und das tobende Meer ist von zu greller Farbe. Auch verließ hie und da die Mechanik der Maschinerie den Zauberkünstler. Allerdings muss man erstaunen, wie eine Bühne, welche täglich Vorstellungen zu leisten hat, eine Vorstellung mit solchem Reichtum und in dem Grade der Vollendung geben kann, woran es sicher keine deutsche Bühne ihr gleichthut; allein, wenn an völliger Vollendung ein wenig fehlt, so muss man das Wenige geändert wünschen.«

Das Haus wird am 1. Januar 1802 in Gegenwart des Königs Friedrich Wilhelm III. und der Königin Luise eröffnet, zunächst allerdings nur der Theatersaal. Gespielt werden *Die Kreuzfahrer*, ein neues Schauspiel des populären deutschen Dramatikers August von Kotzebue (1761–1819). Der zu diesem Zeitpunkt noch im Bau befindliche Konzertsaal wird erst am 24. Februar 1803 mit der Aufführung von Haydns *Schöpfung* eingeweiht.²⁴ Nunmehr wird der Gendarmenmarkt das neue kulturelle Zentrum der schnell wach-

senden Stadt. Wenngleich das neu entstandene Theater das damals prestigereichste Repräsentationsobjekt des Herrscherhauses ist, so wird es zugleich zu einem Erfahrungsraum bürgerlicher Selbstentfaltung und Verselbständigung. Damit wird ein Wandel im Erscheinungsbild des Hofes deutlich, der Hof separiert sich nicht mehr nur im Schloss oder in der dem Adel reservierten Oper, sondern feiert oder repräsentiert in dem weitgehend öffentlichen Raum des Theaters. Hier treffen nun Bürger und Gäste der Stadt zusammen, die normalerweise keinen Zugang zum Hof haben. Breite bürgerliche Schichten, die kulturelle Interessen und das dafür notwendige Geld besitzen, genießen und reflektieren Kultur und schaffen sich hier sowohl in den Räumen des Theaters als auch auf dem Platz ein neues, großstädtisches Forum, das es so bisher noch nicht gegeben hat. Während sich die Repräsentanten des Hofes und des Adels in den streng abgeschirmten Logen aufhalten, erobert sich das zahlungskräftige Publikum den Theatersaal wie auch den Konzertsaal. Die höfische Gesellschaft bekommt eine zunehmende Konkurrenz durch eine sich entwickelnde bürgerliche Öffentlichkeit. Die inneren Räume des Nationaltheaters und der äußere Raum des Platzes geben »gleichermaßen die Kulisse [ab] für die höfische Repräsentation des Königshauses wie für das Zusammenkommen der Stadtbevölkerung«.²⁵

Die bürgerliche Konzertkultur hat sich seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts stetig entwickelt, seit Beginn des 19. Jahrhunderts steigt damit auch der Bedarf an neuen Attraktionen für eine breite bürgerliche Hörschicht. Das Interesse an Solokonzerten entsteht, es werden Abonnementkonzerte eingerichtet. Neben dem musikalischen Gehalt der Komposition gewinnen auch die Persönlichkeiten der Solisten immer deutlicher an Interesse. Die sich entwickelnde bürgerliche Öffentlichkeit erörtert die Qualität der Konzert- und Theaterstücke, die künstlerische Leistung der Musiker und Schauspieler. Diese Diskussionen schlagen sich nicht nur in Korrespondenzen nieder, sondern auch in den Feuilletons der neu entstehenden Tageszeitungen. In Berlin ist es die *Haude & Spenersche Zeitung* und die *Vossische Zeitung*. Vor allem diese über-

regional angesehene Berliner Zeitung vertritt die Positionen des liberalen Bürgertums. In der Berliner Presselandschaft nimmt die *Vossische Zeitung* eine historisch begründete Sonderrolle ein: sie ist die älteste Zeitung der Stadt. Die Berichte konzentrieren sich in den damals entstehenden Theater- und Opernrezensionen. Theaterkritiken erscheinen jetzt täglich.²⁶ Oper und Theater sind zu einer öffentlichen Veranstaltung geworden, getragen werden sie von einem selbstbewussten bürgerlichen Publikum. Das Berliner Nationaltheater wird zur Bühne der höfischen, vor allem aber der bürgerlichen Selbstdarstellung und damit auch zu einem Forum für die literarischen, kulturellen und politischen Debatten der Zeit. Das Nationaltheater gerät zu einem Indikator für die kulturelle Emanzipation der Bürgerstadt vom Hof. Seine entscheidende Bedeutung gewinnt es durch die Herausbildung einer Theaterkultur, die die Emanzipation des Bürgertums reflektiert (siehe dazu das 5. Kapitel über August Wilhelm Iffland). Das Berliner Nationaltheater wandelt sich um 1800 »zu einer Institution des Bildungsbürgertums.«²⁷ Im Gegensatz zu dem sozial weitgehend homogenen Weimarer Hof- und Nationaltheater zeichnet es sich als öffentlicher Raum aus, in dem Vertreter der verschiedenen sozialen Schichten ihre kulturellen Interessen als Zuschauer und Kritiker aushandeln.²⁸ Hier begegnen sich »Angehörige des Hofes, des Militärs, des Bildungsbürgertums, Künstler und Prostituierte.«²⁹ Diese Entwicklung hat allerdings an den Grenzen der Stadt, gar an den Grenzen des Gendarmenmarktes keinen Halt gemacht.

Am Beispiel dieses Theaterbaus wird auch Langhans' Interesse an der Theorie der Akustik und technischen Neuerungen deutlich. Nicht nur das markante, aus Holz gefertigte hohe Bohlendach, die gesamte Konstruktion des Hauses entsprach neuesten Erkenntnissen.

Durch das Ansteigen der Sitze im Theaterraum herrscht eine weitgehend ungehinderte Sicht, ferner begünstigt diese Form des Raums die Akustik. Das Schauspielhaus ist zum damaligen Zeitpunkt das modernste Theater in ganz Deutschland.³⁰ Die Fassade