

Carola Aglaia Zimmermann

Die »Lieblings-Idee« von Carl Gotthard Langhans Festsäle in Berlin und Potsdam als Variationen über Rechteck und Oval

By a judicious combination of the different geometrical figures and their compounds, our plans will exhibit much elegance and classical purity with an endless variety and inexhaustible novelty.
(John Soane, *Royal Academy lecture VII*, 1815)¹

Als Friedrich Wilhelm II. im Jahr 1788 den bis dato vor allem in Breslau/Wrocław tätigen Carl Gotthard Langhans zum Direktor des Oberhofbauamtes in Berlin berief, wählte der preußische König einen Architekten, der einerseits einen gefestigten Ruf mitbrachte, dessen Architekturauffassung zum anderen aber einen deutlichen Bruch mit der friderizianischen Tradition bedeutete.² Dieser Bruch scheint für Friedrich Wilhelm II. durchaus programmatisch gewesen zu sein, und er vollzog sich gerade auf dem Gebiet der Innendekoration unmittelbar nach dem Machtwechsel. Schon mit dem 1786 erteilten Auftrag an Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorff, das Sterbezimmer Friedrichs II. in Schloß Sanssouci umzubauen, wandte sich Friedrich Wilhelm II. gegen eine Fortführung des Rokoko. Ob man den neu entstandenen Raum nun als »Gedenkraum« (Schönemann 1991, S. 49) für Friedrich II. interpretiert oder in ihm eine mutwillige Geste der Macht des neuen Herrschers sieht (vgl. hierzu Bringmann 2001, S. 103), die Raumschöpfung zeigte den führenden neuen, den klassizistischen Geschmack.

Dies trifft auch auf die bald einsetzenden Arbeiten im Berliner Stadtschloß zu, wo Erdmannsdorff die Königskammern unter Mitarbeit von Carl von Gontard und Carl Ludwig Bauer entwarf, und Langhans die Umgestaltung der Räume für Königin Friederike Luise übernahm.

1 Zitiert nach Watkin 1996, S. 589.

2 Zu Langhans bildet immer noch die 1909 erschienene Monographie von Walter T. Hinrichs die Grundlage. In jüngerer Zeit haben v. a. Jerzy Kos und Reinhard Wegner mit unterschiedlichen Schwerpunktsetzungen über den Architekten geforscht. Mein Dissertationsvorhaben soll die bislang bestehende Lücke einer Gesamtbetrachtung der Werke aus Langhans' Zeit als Direktor des Oberhofbauamtes in Berlin schließen.

Friedrich Wilhelm II. ließ [...] die Wohnung der Königin, seiner Gemahlin, gelegen nach der Sonnenseite des Schlosses, stattlich decoriren. Dies wurde ausgeführt nach den Angaben des Bau-Director Langhans, wo derselbe den ovalen Saal anbrachte, eine Form, die er mehrmals wiederholte und welche bei ihm eine Lieblings-Idee war. (Schadow 1849/1980, S. 25)

In der Tat wurden die ovalen Säle bald zu einer Art »Markenzeichen« der Innendekorationen von Langhans. Er benutzte das Oval unabhängig vom Dekor des neu zu schaffenden Raumes: Gartenarchitekturen und Konzertsäle, Festsäle und Kirchen wurden damit gestaltet. Aber handelte es sich wirklich immer um die gleiche Raumidee? Der vorliegende Aufsatz versucht, eine differenziertere Sicht auf Langhans' »Lieblings-Linie«³ zu ermöglichen, indem mehrere Innendekorationen aus dem Umfeld des Berliner Hofes untersucht werden. Zur besseren Vergleichbarkeit möchte ich mich hierbei größtenteils auf die Festsäle konzentrieren, die zu den am häufigsten gestalteten Innendekorationen des Architekten gehören. Sie bieten sich aus mehreren Gründen als Schwerpunkt an: Zum einen beschränkten sich einige Aufträge Langhans' auf den Umbau eines Saales. Zum anderen waren Festsäle auch unabdingbare Bestandteile der Suiten, die Langhans gestaltete, also im Stadtschloß und im Marmorpalais, wo immer noch besonderer Wert auf repräsentatives Wohnen gelegt wurde.

Frühe Arbeiten in Rheinsberg und Berlin

Prinz Heinrich, der Bruder Friedrichs II., wurde bereits sehr früh auf Langhans aufmerksam, der ab 1763 als fürstlicher Bauinspektor im Dienst des Fürsten Franz Adrian von Hatzfeld stand. Wahrscheinlich hatte Prinz Heinrich auf Inspektionsreisen durch Schlesien ab 1765 sowohl den Ausbau der Residenz in Trachenberg als auch den Beginn des Palais Hatzfeld in Breslau/Wrocław gesehen.⁴ 1766 übertrug er Langhans die Erweiterungs- und Umbauplanung für Rheinsberg. Von dessen Entwürfen wurden dann jedoch fast ausschließlich die Pläne für innere Umgestaltungen verwirklicht. Im Muschelsaal kombinierte Langhans Elemente des Rokoko mit rechteckigen Relieffeldern und ovalen, girlandengeschmückten Reliefmedaillons in einem neuartigen, redu-

³ Schadow 1849 (1980), S. 56 zur Gestaltung des Saales im Palais Dönhoff.

⁴ Zu Langhans in Rheinsberg und den Beweggründen für Heinrichs Architektenwahl siehe Kos 2002.

zierten Dekorationssystem. Im rekonstruierten Zustand sind auch Teile der Treppenhausgestaltung wieder zu sehen, die wohl zumindest von Langhans angeregt worden war (Hochsieder 1996; Kos 2002, S. 281 f.).

Obwohl Langhans nicht wie Erdmannsdorff als »Kavalierarchitekt« bezeichnet werden kann, war er doch ein »gereister Architekt«. Seine erste größere Reise führte ihn 1768/69 durch Italien und Frankreich. Im Auftrag des Fürsten Hatzfeld sammelte er unter anderem Ideen für die Innendekoration des neu aufzuführenden Stadtpalais. 1775 wurde Langhans als Kriegs- und Oberbaurat in die Breslauer und Glogauer Kriegs- und Domainenkammern berufen, dies war mit einer ausgedehnten Reise in die Niederlande, nach England und Frankreich verbunden. Diese Reisen sind von entscheidender Bedeutung für die Ideenfindung von Langhans, der in seinen Publikationen auf selbst vorgenommene Vermessungen und andere Reiseeindrücke verweist.⁵ Der Bildhauer Schadow bemerkte hierzu:

Auf seinen Reisen hatte er [Langhans] seine Mappen gefüllt, und eine Wiederholung anerkannter Meisterwerke dünkte ihm sicherer, als neue Originale von unser einem. (Schadow 1980/1849, S. 23)

Wohl im Zuge der zweiten Reise machte Langhans 1775 Station im Haus des Justizministers von Zedlitz in Berlin, mit dem ihn wahrscheinlich eine länger währende persönliche Bekanntschaft verband (Hinrichs 1909, S. 31; Dolgner 1996, S. 85f.). Für das Palais Zedlitz entwarf der Architekt einen Speisesaal, der allerdings nur aus der Beschreibung in Friedrich Nicolais Stadtbeschreibung überliefert ist. Nicolai lobte:

Es herrscht in dessen Anlage eine ungemaine Proportion und Harmonie aller Theile. Die Auszierung ist simpel und edel. (Nicolai 1779, Bd. 2, S. 639)

In Nischen kamen Abgüsse antiker Statuen zur Aufstellung, und antikische Motive bildeten auch den Reliefschmuck. Dies und die überlieferte Farbgebung: »Der ganze Saal ist mit einer blassen grünlichen Tinte schwach tingirt, und die Dekoration weiß gelassen« (Nicolai 1779, Bd. 2, S. 639), sprechen bereits von einer deutlichen Hinwendung zum klassizistischen Stil englischer Prägung. Weder aus Nicolais Erwähnung des Saales in der Ausgabe seiner Beschreibungen von 1779 noch aus der dritten Ausgabe 1786 geht jedoch hervor, ob der Saal durch eingestellte Säulen in ein Oval überführt wurde (siehe dazu auch Wegner 1994, S. 102). Daß dies bis heute in der Literatur immer

5 Eingehende Untersuchungen zur Englandreise finden sich bei Wegner 1994, S. 92–102. Näheres zu Langhans' Publikationen siehe Zimmermann 2001.

wieder behauptet wird (vgl. etwa Katalog Potsdam 1997, S. 248; Schmidt 1987, S. 110), ist lediglich als Hinweis darauf zu werten, wie sehr die Vorstellung eines typischen Langhans-Festsaaes mit einer elliptischen Gestaltung verknüpft wird.⁶

Variationen eines Themas: Das Oval im Rechteck

Vorbilder

Seit den Residenzbauten des Barock war ein Festsaal über einem ovalen Grundriß keine Seltenheit mehr. In der näheren Umgebung von Berlin gab es mit den beiden Sälen im Mittelrisalit des Schlosses Charlottenburg vom Beginn des 18. Jahrhunderts und dem Marmorsaal in Sanssouci, Potsdam, bedeutende Beispiele dieser Raumform. Deren Grundzüge lassen sich anhand einer kurzen Beschreibung des Saales von Knobelsdorff in Sanssouci aus der Mitte des 18. Jahrhunderts verdeutlichen: Die Verzierungen in Stuckmarmor, Steinkrustationen und Vergoldungen auch im Deckenbereich prägen den Raumeindruck. Die Doppelsäulen korinthischer Ordnung tragen ein umlaufendes Gesims, treten aber nur wenig vor die dahinter liegenden Doppelpilaster der ebenfalls gebogenen Wandschale. Der elliptische Grundriß ist weitestgehend im Außenbau abzulesen und durch die Kuppel akzentuiert.

Carl Gotthard Langhans baute seine Säle nur selten von Grund auf neu, gerade in Berlin entwarf er meist Umbauten bestehender Räume. In diesen Sälen schrieb er ein Oval in einen rechteckigen Raum ein: eingestellte Säulen tragen ein elliptisches Gesims. Die Säulen treten meist so weit vor die Wand, daß neben dem elliptischen Hauptraum noch deutlich erkennbare Zwickelkompartimente gebildet werden. Diese Kombination einer Ellipse und eines Rechtecks unterscheidet Langhans' Säle auch von den weiteren möglichen preußischen Vorläufern, den Vestibülen im Neuen Palais und in Sanssouci.⁷ Hier treten die Säulen nur wenig vor die Wand und tragen ein Gesims, das lediglich in den Raumecken gerundet wird. Daher können die Vestibüle nicht zu Vorbildern für die harmonische Kombination zweier vollwertiger geometrischer Figuren oder gar zur Urfassung eines Berliner Motivs (Goralczyk 1987, S. 124) erklärt werden.

6 Dem allgemeinen Sprachgebrauch folgend, setze ich Ellipse und Oval gleich.

7 Wegner 1994, S. 103, kritisiert die Herleitung des Motivs vom Vorsaal des Neuen Palais.

Abb. 1. John Soane (?), Claremont House, Eingangshalle, ca. 1771–74

Die Suche nach einem Vorbild führt auf den Spuren von Langhans nach England. Auf der bereits erwähnten Reise 1775 besuchte Langhans mit großer Wahrscheinlichkeit Claremont House in Surrey (Abb. 1).⁸

Hier befindet sich als zentrale Eingangshalle ein Raum, der im Grundriß rechteckig ist, aber durch acht Dreiviertelsäulen dorischer Ordnung und das von ihnen getragene Gebälk im Deckenbereich in ein Oval überführt wird. Für den harmonischen Raumeindruck sind auch die Intarsienbänder des Fußbodens wichtig, die das Oval aufnehmen. Die Innenausstattung von Claremont House lag seit 1772 in den Händen Henry Hollands. Ein Besuch war Langhans sicherlich durch Erdmannsdorff empfohlen worden, der Holland seit den sechziger Jahren persönlich kannte (Wegner 1994, S. 104).

8 Dessen Vorbildlichkeit erkannten Keller 1991, S. 517 und Wegner 1994, S. 103–105. Bei letzterem auch eine ausführlichere Beschreibung mit Herleitung der einzelnen Schmuckformen.

Dieser Raumtyp, den Langhans weiterentwickeln und variieren sollte, hatte in England selbst wenig Nachfolger. Erst 1792 griff Samuel Wyatt für die Eingangshalle von Shugborough House eine ähnliche Idee auf. Einzig in John Soanes Œuvre spielte diese Raumidee eine bedeutendere Rolle. Zum einen erhob Soane selbst später Anspruch darauf, die Eingangshalle von Claremont House entworfen zu haben, als er in den frühen siebziger Jahren Assistent bei Henry Holland war (Du Prey 1977, S. 33 f.). Zum anderen zeigt sein – nicht ausgeführter – Entwurf eines Sommer-Speisesaals für Frederick Augustus Hervey, den 4. Earl of Bristol, Bishop of Derry, eine ähnliche Raumd disposition. Der Entwurf, im Zusammenhang mit Planungen zu Herveys Landsitz Ickworth schon in den Jahren 1777/78 entstanden, wurde von Soane später in seinen Vorlesungen an der Royal Academy wie in einer Veröffentlichung seiner Entwürfe ein Jahr vor seinem Tod wieder aufgegriffen (Abb. 2).⁹

Der Grundriß ist komplizierter als die Langhans-Lösungen, da die Stirnwand eine apsisartige Kalotte aufweist. Soane gibt der eingestellten Raumform mehr Gewicht als in Claremont House, indem er vollrunde Säulen wählt und das Oval mit einer kassettierten Kuppel überfängt. Über persönliche Kontakte zwischen Soane und Langhans ist nichts bekannt, es ist eher anzunehmen, daß hier zwei Architekten von einer ihnen beiden bekannten Raumschöpfung aus weiterarbeiteten. Erst für das Jahr 1795, als Soanes verhinderter Bauherr Hervey in Rom Wilhelmine Ritz kennenlernte und sie wohl auch in Berlin und Potsdam besuchte, ist ein möglicher Anknüpfungspunkt zwischen den beiden Architekten belegt (Wegner 1994, S. 136). Leider sind keine Äußerungen Herveys über Langhans' Festsäle überliefert, die ihn ja deutlich an das abgelehnte Projekt von Soane hätten erinnern können.

Soane selbst beschrieb seine Planungen 1815 in der VII. Lesung an der Royal Academy:

In quadrangular rooms, which admit of the introduction of columns, we may increase the variety and movement of our plans and at the same time combine much

9 Soane veröffentlichte den Entwurf 1832 als »Design for a Summer Dining Room for the Bishop of Derry, two sections with plan, together with a plan of the Pantheon and Mr. Henderson's Plan« in Soane, John: *Designs Public and Private*. 1832, Pl. XXXV. Abgebildet auch in Du Prey 1977, Abb. 145. zusammen mit der früheren Entwurfszeichnung (Abb. 146) für Grundriß und Wandaufrisse: Soane, John: *Bishop of Derry. Copy of the Last Design for the Eating Room*. (Soane Museum, Drawer 45, Set 3, Item 7)

Abb. 2. John Soane, Entwurf für einen Sommer-Speisesaal für den Bischof von Derry,
Ickworth, 1777/78, Stich 1828/32

of the beauty of the ellipse and the circle, with the utility of the parallelogram and the square by disposing the columns in the manner shown in these drawings.¹⁰

Dies ist sicherlich der Hauptantrieb beider Architekten, die »Schönheit« der gerundeten Form durch eingestellte Säulen mit der »Nützlichkeit« der rechteckigen verbunden zu wissen. Soane betonte im Anschluß wiederholt, daß dies nur ein Arrangement für »extensive magnificent houses« sei (Soane, nach Watkin 1996, S. 590).

Wie Soane erkannte auch Langhans, daß sich diese Raumidee weiter nobilitieren ließ, indem man mit ihr Festsäle der Beletage schmückte. Gleich nach seiner Rückkehr aus England 1776 variierte Langhans die Form im Salon des Landhauses Romberg/Samotwór (Wegner 1994, S. 105, Abb. 35; Starzewska 1969, S. 475–484, Abb. 3–5). Die eingestellte Ellipse ist hier im Vergleich zu Claremont House stärker betont. Statt der Dreiviertelsäulen verwendete Langhans Vollsäulen vor den Stirnseiten und ließ Teilstücke der Wand bündig mit dem geschwungenen Gesims laufen, während in Claremont House das Oval nur im Bereich des Gebälks in bauliche Erscheinung tritt. In Romberg/Samotwór kragt das Gesims weit in den Raum und verbirgt den Fußpunkt der Hohlkehle. Nach dem gleichen Muster verfuhr Langhans auch zehn Jahre später im Palais Pachaly in Breslau/Wrocław und 1789 im Festsaal des Schlosses Bellevue.

Innenräume für Friedrich Wilhelm II.

Die in Berlin und Potsdam entstandenen Säle, die zweifelsfrei Langhans zugeschrieben werden können, lassen sich am besten hierarchisch nach den Bauherren gruppieren, denn eine chronologische Ordnung ist nur ansatzweise herzustellen. Gerade in den Jahren 1789 bis 1791 arbeitete Langhans an vielen seiner Bauten gleichzeitig,¹¹ so daß nicht immer erkennbar ist, wofür die Ideen zunächst entstanden. Gegen eine chronologische Sortierung spricht auch, daß Langhans einmal gefundene Lösungen – Dekorationselemente

10 Soane zitiert nach Watkin 1996, S. 589. Bei den Zeichnungen bezieht er sich laut Watkin auf die eigenen, oben genannten Entwürfe.

11 So konstatiert Schadow (im Zusammenhang mit eigenen Reliefs für den Pfeilersaal im Berliner Schloß): »Langhans war zu überhäuft mit großen Bauten, und konnte diesen Decorungen im Innern wenig Zeit widmen.« (Schadow 1980/1849, S. 25)

wie Grundrißanordnungen – immer wieder verwendete, oftmals auch nach vielen Jahren.

Die meisten seiner Raumschöpfungen sind heute nur noch anhand von Entwurfs- und Planzeichnungen und zeitgenössische Beschreibungen darzustellen, aus späterer Zeit sind gelegentlich Fotos erhalten. Das jüngst restaurierte Marmorpalais in Potsdam bildet hier mit den weitestgehend erhaltenen Entwurfszeichnungen eine Ausnahme, interessiert im Zusammenhang mit ovalen Sälen jedoch nur am Rande. Von den acht zu behandelnden Langhans-Sälen in Berlin existiert heute nur noch der Saal im Schloß Bellevue in rekonstruierter Fassung.

Berliner Stadtschloß

– Pfeilersaal

Friedrich Wilhelm II. besondere Wertschätzung für Langhans wurde in seiner Auftragsvergabe für die Wohnung der Königin Friederike Luise im Berliner Stadtschloß offensichtlich. Dort richtete Langhans ab 1789 in der ersten Etage eine aus zwei Zimmerfluchten bestehende Wohnung für die Königin ein¹² und trat damit in direkten Vergleich zu den Arbeiten Erdmannsdorffs (und natürlich auch Gontards und Bauers) in der kurz zuvor auf derselben Etage entstandenen Wohnung für den König.¹³ Bei dem Auftrag an Langhans kam es auf die Verquickung von Alt und Neu an. Nur drei Säle wurden einer tiefer gehenden Umgestaltung unterworfen, und in allen dreien variierte der Architekt sein Hauptthema, die Ellipse.

Die größte Umgestaltung erfuhr der vorherige Garde-du-Corps-Saal Friedrichs II. über Portal II, der etwas irreführend »Pfeilersaal« genannt wird (Abb. 3).

Langhans ließ die vier Säulen in der Mitte entfernen und statt dessen acht Säulen auf einem elliptischen Grundriß einstellen. Er verband hierbei seinen Neuentwurf mit der alten Bausubstanz und gleichzeitig den Innen- mit dem Außenraum, da er die bereits von Eosander entworfenen ionischen Doppelsäulen der Mittelöffnung zum Vorbild nahm (Keller 1991, S. 517). Wie auf

12 Ein Brief von Langhans an den Geheimen Kämmerer Ritz hält den 9. Mai 1789 als Tag der Arbeitsbesprechung mit allen beteiligten Künstlern und Handwerkern fest. Am folgenden Montag solle mit den Arbeiten begonnen werden. GStA PK, BPH Rep.192, Nachlaß Ritz A Nr. 1221, Korrespondenz Langhans, f. 9r.

13 Peschken/Klünner, 1991/1982, S. 74–94; Keller 1991, S. 507–517; Göres, Schendel in AK Potsdam 1997, S. 220–232, hier im Besonderen auch zum Anteil Carl Ludwigs Bauers.

Abb. 3. C. G. Langhans, Berliner Stadtschloß, Wohnung der Königin Friederike Luise, Pfeilersaal, 1789/91

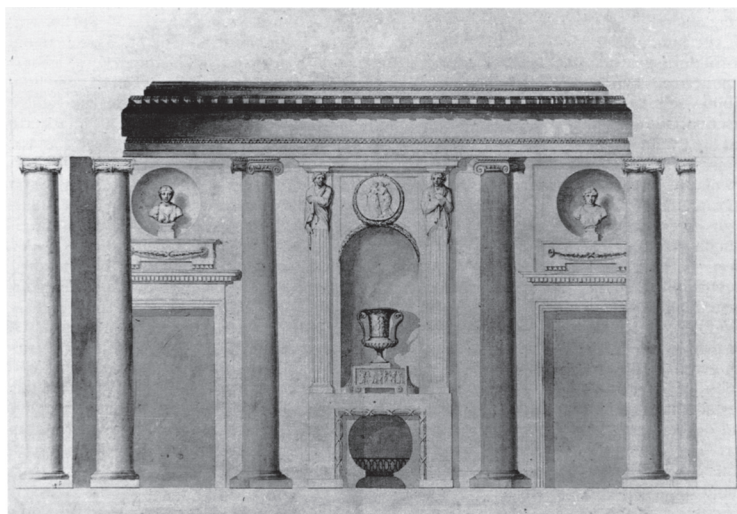


Abb. 4. C. G. Langhans, Berliner Stadtschloß, Wohnung der Königin Friederike Luise, Pfeilersaal, Entwurf westliche Schmalwand, 1789/91. SPSG, Plankammer 2969

dem Entwurf für die westliche Schmalwand ersichtlich (Abb. 4),¹⁴ schlug er die inneren Doppelsäulen dem Saal zu und versah sie mit Stuckmarmor und Architravsoffitten, ließ jedoch die Girlanden weg.

Auf der gegenüberliegenden Wand entwarf Langhans entsprechende Halbsäulen. Wie auch in den früheren Beispielen waren es je vier Säulen mit darüber liegendem Gebälk, die das Oval erzeugten, indem sie vor den Stirnwänden in elliptischer Anordnung standen. Der Säulenkranz bildete hier ein vollgültiges eingestelltes Oval in einem rechteckigen Raum. Allerdings blieben die beiden Formen eng miteinander verzahnt, da die Scheitelpunkte des Ovals an den Längswänden auftrafen. Die vier zusätzlichen (Halb-)säulen standen dementsprechend auch nicht bündig mit dem Gesims, sondern waren der geraden Wand zugeordnet.

Die Decke zeigte »eine Darstellung des Olymp's, von [Johann Christoph] Kimpfel gemalt«.¹⁵ Das Oval wurde im Fußbodenparkett wiederholt.¹⁶ Die grauen Stuckmarmorsäulen trugen ein elliptisches Gebälk, Weiß und Gold gefaßt. Die Wände waren mit rötlichem, grau geadertem Stuckmarmor verkleidet. Eine Spiegelfläche reflektierte das Licht des mittleren Fensters. Bei den weiteren dekorativen Details herrschten runde Formen vor, über den Türen runde Nischen, die »sechs Büsten berühmter Frauen aus der alten Geschichte« hinterfingen, »sämtliche nach Antiken in Stuck gearbeitet«,¹⁷ Relieftondi in den Zwickeldecken,¹⁸ runde, girlandengeschmückte Reliefe¹⁹ oberhalb der Rundbogennischen bis hin zu den runden Kaminöffnungen.

14 Langhans, C. G., Pfeilersaal. Entwurf für die westliche Schmalwand, (1789–1791) SPSG, Plank. 2696. AK Potsdam 1997, S. 248, Nr. III.34.

15 GStA PK, BPH Rep.113, Nr. 2433 Inventar des Berliner Schlosses, ohne Datum [nach 1865], f. 300.

16 Siehe hierzu das Foto in Jamrath o. J., Tafel 31, das den Zustand vom Ende des 19. Jahrhunderts mit einem deutlich anderen Fußboden zeigt als die Aufnahme in AK Potsdam 1997, S. 245.

17 »Veturia, Cornelia, Orphelia, Berenice, Zenobia und Arria« laut GStA PK, BPH Rep. 113, Nr. 2418 Inventarium des Corps de Logis der Hochseeligen Königin Mutter Majestät [...], 1823, unpaginiert, [20.] Der große Marmorsaal.

18 Schendel in Katalog Potsdam 1997, S. 247 benennt diese als »Sinnbilder der Dichtkunst, Gartenkunst, der Wissenschaft und der Musik«. Peschken/Klünner 1991/1982, Abb. 251 zeigt einen Tondo mit der Darstellung der Astronomie und führt nur »allegorische Darstellungen der Wissenschaften, wohl nach Langhans' Entwurf von einem Mitarbeiter in Schadows Werkstatt gearbeitet« an (Keller 1991, S. 517).

19 Keller 1991, S. 517 sieht hierin »bronzierete Relieftondi mit Szenen der Weinernte« mit einer »Rahmung aus Eichenlaubgebinden«.

Langhans' Pfeilersaal muß im Vergleich zu Erdmannsdorffs Großem Säulensaal gesehen werden (Keller 1991, S. 517; Wegner 1994, S. 132–133). Der umlaufende Kranz von freistehenden Stuckmarmorsäulen war wohl die auffälligste Übereinstimmung zwischen beiden Räumen. An den Längswänden des Pfeilersaals bildeten die zusätzlichen, etwas zurückstehenden (Halb-)Säulen eine verhaltene Antwort auf die korinthischen Doppelsäulen Erdmannsdorffs zur Betonung der Mitte (Wegner 1994, S. 132). Auch die architektonischen Dekorationsmittel in beiden Sälen kamen aus einem ähnlichen – englischen – Formenschatz. Dennoch erreichte Langhans einen anderen Raumeindruck. Der Schwere der kassettierten Decke setzte er einen olympischen Himmel entgegen, den Reliefsen mit militärischen Themen die Frauenbüsten. Langhans schuf also einen Saal, der in seinen allegorischen Dekorationen Bezug auf die Königin als Bewohnerin nahm. Dieser Bezug drückt sich auch in der architektonischen Formfindung aus, angefangen von der eleganten Anmut des Raumeindrucks bis hin zur Wahl von ionischen Kapitellen (Keller 1991, S. 517).

– Konzertkabinett

Zum Bau des Konzertkabinetts im Berliner Stadtschloß wurden auf einem ovalen Grundriß hölzerne Wände eingezogen, die als oberen Abschluß eine kleine Kuppel bildeten. Lange Zeit war von diesem Raum nur der ovale Grundriß bekannt. Erst die Veröffentlichung einer um 1850 entstandenen Bauaufnahme (Abb. 5) und der Vergleich mit den Beschreibungen in den Inventaren können hier ein genaueres Bild vermitteln.²⁰

In die Krümmung der Wand waren auch die Fensterschließen einbezogen. Es entstand also eine ovale Raumschale, deren Wände Kimpfel mit kleinen Landschaftsbildern im chinesischen Geschmack auf rotlackiertem Grund dekorierte (Peschken/Klünner 1991/1982, S. 98). Je drei kleine Bildfelder lagen in einer Bahn übereinander, auf den Kuppelfeldern waren Vögel dargestellt. Alle diese Gestaltungsmittel sprechen sehr dafür, daß das Kabinett von vornherein als Aufführungsort für kleinere Konzerte angelegt war. Überlegungen zur Akustik hatten Langhans schon beim Umbau der Berliner Oper und dem Bau des Charlottenburger Schloßtheaters geleitet (beide um 1787 begonnen), wie sich seiner 1801 niedergelegten Schrift zum Nationaltheater entnehmen läßt (Langhans 1801; siehe auch Meyer 1998; Zimmermann 2001).

20 GStA PK, BPH Rep.113, Nr. 2418 Inventarium des Corps de Logis der Hochseeligen Königin Mutter Majestät [...], 1823, unpaginiert, [7.] Das ovale Kabinett, und Nr. 2433 Inventar des Berliner Schlosses, ohne Datum [nach 1865], f. 342.

Im Rückgriff auf zeitgenössische Theorien von Dumont und Patte betrachtete Langhans elliptische Formen, die den Schall auf den Zuhörer konzentrieren, als besonders geeignet für Konzertsäle.²¹ Auch die guten Schalleigenschaften von Holzwänden waren ihm bekannt, und er verwies darauf, daß andere als gemalte Dekorationen zu vermeiden seien, um die Schallwellen nicht abzulenken (Langhans 1801, S. 7).

– Kleiner Marmorsaal

Ohne die Vermittlung eingestellter Säulen zeigte sich im sogenannten Kleinen Marmorsaal des Berliner Stadtschlusses die Verquickung von Rechteck und Oval vor allem in der Führung des Gesimses und in der Decken- sowie der Fußbodengestaltung (Abb. 6).

Die Ecken des Raumes waren in der Wandfläche abgeschrägt und traten leicht hervor. Daß ihnen damit eine pfeilerartige Funktion in der Tektonik des Raumes zukommen sollte, zeigten in der Ausführung die Konsolen, die zwischen Wand und Gesims vermittelten und die auf dem Entwurf zur Wandgestaltung noch fehlen (Schendel 1997, S. 252). Auch den Mittelfeldern der Längswände kam eine optisch stützende Funktion zu, über diesen wurde das Gesims im Zahnschnitt verkröpft. Im Fußbodenentwurf wie auch in den Angaben im Entwurf zur Deckenmalerei läßt sich dies ebenfalls an den helleren Streifen bzw. an den Doppelrippen ablesen. In der Ausführung hingegen übergang der Maler Kimpfel diese Gestaltung im Deckengemälde zugunsten gleichmäßig breiter Kompartimente für den Zodiakus. Diese empfindliche Störung des Raumeindrucks macht sich schon in der frühesten bekannten Darstellung des Kleinen Marmorsaals in einer Lithographie von ca. 1834–37 bemerkbar.²² Spätere Aufnahmen zeigen noch gravierendere Eingriffe in die Wandstruktur, so wurde bei der Restaurierung des Saals 1925/26 darauf verzichtet, die Binnengliederung wiederherzustellen.²³

21 Langhans, 1801, S. 5. Die genauere Angabe der Quellen bei seinem Sohn, Langhans, C. F., 1810, S. 12 f.: Dumont: *Parallele des plans des plus belles salles de spectacle de l'Italie et de la France*. [o. O.] 1766 und Patte, Pierre: *Essais sur l'architecture théâtrale*. Paris, 1782.

22 Klose, Friedrich Wilhelm. *Marmorsaal der Wohnung Königin Friederike Luises, eingerichtet als Schreibzimmer des Prinzen Wilhelm. (1834–37)*. SPSSG. Abgebildet in Peschken / Klünner 1991/1982, S. 97.

23 Ebenda, S. 98. Abb. in AK Potsdam 1997, S. 254.

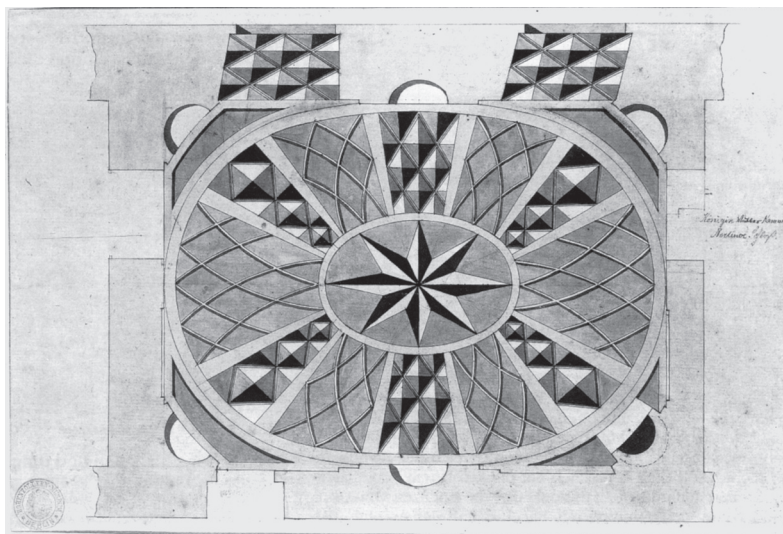
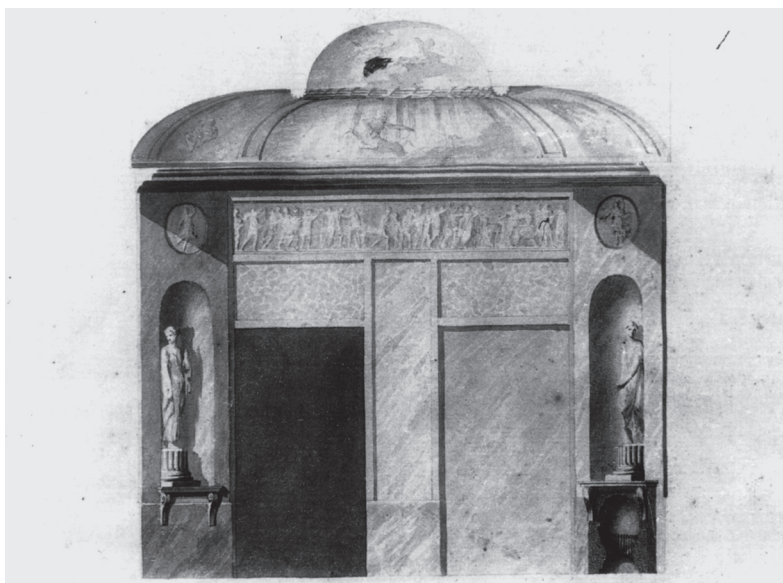


Abb. 6. C. G. Langhans, Berliner Stadtschloß, Wohnung der Königin Friederike Luise, Kleiner Marmorsaal, Entwurf zur Westwand und zum Fußboden, 1789/91. SPSP, Plank. 2681 bzw. Planslg. 145 B 95

Belvedere

Im Entwurf wahrscheinlich etwas früher anzusiedeln, in der Ausführung jedoch zeitgleich zu setzen mit den Arbeiten im Berliner Schloß um 1790, entstand im Charlottenburger Schloßpark das Belvedere am Ufer der Spree (Zimmermann 1998). Vom Wasser aus gesehen, stellte es den Auftakt des neu gestalteten Landschaftsgartens dar. Innerhalb des Parks hingegen lag es abgeschieden auf einer Insel, die nur mit Fähren zu erreichen war.

Anders als bei den bisherigen Beispielen zeichnete Langhans hier für den gesamten Bau verantwortlich. Für den Außenbau wurde eine Form gefunden, die sowohl dem lokalen Sichtpendant geschuldet ist, dem polygonalen Mittelrisalit des Charlottenburger Schlosses, als auch englischen Gartenarchitekturen. Im Grundriß wird ein Oval kreuzförmig von rechteckigen Vorlagen umstellt. Während im Inneren die beiden Säle des ersten und zweiten Stocks durch Decken- und Fußbodengestaltung deutlich in ihrer ellipsoiden Form akzentuiert waren, tritt die konvexe Wand im Außenbau nur verhalten in Erscheinung. Hier wird sie vielmehr durch vorgestellte Risalite und plane Verhängungen in den Hauptachsen verborgen.

Die Arbeiten zur Innenausstattung lassen sich in den Rechnungsbüchern, vor allem aus den Jahren 1790 bis 1791, fassen.²⁴ Die Gleichzeitigkeit der Arbeiten mit denen im Marmorpalais in Potsdam führte zu Wiederholungen, so z. B. in der Verwendung der Rhombenboisierung im Saal des 1. Stockwerks (Abb. 7).

Das Täfelungsmuster wurde nämlich sowohl in der Schlafkammer des Marmorpalais wie auch im Saal der Orangerie angebracht und sollte möglicherweise auf römische Steininkrustationen verweisen (Katalog Potsdam 1997, S. 376). Alle drei Räume waren Arbeiten des Hoftischlers Johann Georg Fiedler nach Entwürfen von Langhans. In Charlottenburg hatte man diese holzsichtige Boiserie im »etrurischen Stil« einem früheren Entwurf vorgezogen, der eine mit Arabesken bemalte Holztäfelung vorsah (Abb. 8).

Im Vergleich zu diesem Entwurf wurden in der Ausführung die »tragen- den« Teile der Wandgliederung durch Pilasterbildung stärker akzentuiert. Die Relieffelder oberhalb der Türen und Fenster blieben, traten nun aber um so deutlicher aus der ruhigen Umgebung der Boiserie hervor. Bei der Gestaltung des Fußbodens hielt man gleichwohl an einem Entwurf fest,²⁵ der mit

24 GStA PK I. HA Rep. 36 Nr. 2962/1. Zimmermann 1998, S. 11.

25 Auch von diesem Entwurf existiert heute nur noch eine Großfotoplatte in den Plankammern Charlottenburg. Abbildung bei Kühn 1955, Abb. 57.

Abb. 7. C. G. Langhans, Charlottenburger Schloßpark, Belvedere, Beletage, 1790

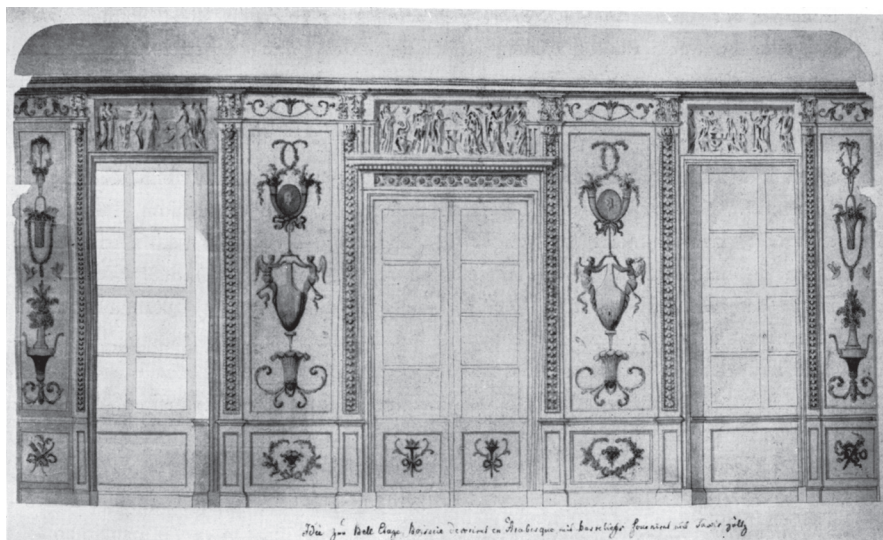


Abb. 8. C. G. Langhans, Charlottenburger Schloßpark, Belvedere, Entwurf bez. »Idee zur belle Etage, Boiserie decouriert en Arabesques mit basreliefs fourniret mit Taxusfüllg.«, 1790. Nur als Großfotoplatte erhalten, SPSG, Planslg.



Abb. 9. C. G. Langhans, Charlottenburger Schloßpark, Belvedere, 2. Stock, 1790.
SPSG Planslg. 614

den Vasen und Akanthusranken in den vier Hauptachsen klar auf die zuvor geplante Bemalung verwies. Der Plafond war »en arabesque und mit Figuren gemalt« (Berlin, Plankammern Charlottenburg, Inventar 1800, S. 213) und mußte bereits 1809 bei Reparaturarbeiten entfernt werden.²⁶

Auch das obere Stockwerk war getäfelt (Abb. 9), wurde aber steinartig lackiert, »couleurten Granit und grünen Porphyr«²⁷ imitierend. Die Konsolen mit Vasenaufsätzen und die Medaillons über den Türen fügten sich in den antikisierenden Stil.

Arbeiten für Prinz Ferdinand

Friedrichsfelde

Neben Prinz Heinrich, für den Langhans die Umbauplanungen in Rheinsberg übernahm, stand der Architekt noch mit einem weiteren Bruder Friedrich II. in Kontakt. Prinz Ferdinand hatte sich Anfang der 1780er Jahre wegen

²⁶ GStA PK, I. HA, Rep. 36, Nr. 2998 und 3001.

²⁷ Berlin, Plankammern Charlottenburg, Inventar 1810, S. 8.

Erweiterungsentwürfen für sein Schloß in Friedrichsfelde²⁸ an Langhans und Gontard gewandt und beide um Vorschläge gebeten.²⁹ Auch Philipp Michael Daniel Boumann bemühte sich um den Auftrag. In unserem Zusammenhang sind allein die Planungen von Langhans interessant, da sie eine Besonderheit zeigen: die Planung eines Säulenovals im Vestibül.³⁰ Die Pläne selbst sind nicht erhalten, aber ein Kostenanschlag und eine dazugehörige Beschreibung (unsigniert, aber in Langhans' Handschrift) befinden sich in den Bauakten zu Friedrichsfelde aus den Jahren 1775 bis 1782 im Geheimen Staatsarchiv Berlin.³¹ Ein Brief Prinz Ferdinands an den »Domainen Cammer Direktor« Stubenrauch vom 11. April 1781 besagt, daß er »mit heutiger Schlesienpost die Anschläge des Kriegesrahmes Langhans erhalten«³² habe. Langhans schlug vor, das Haupthaus umzubauen und daran zwei Pavillons anzufügen. Im Inneren des Haupthauses sollte ein neues Vestibül geschaffen werden. Näher heißt es:

In dem Vestibül sind die Säulen in ein Oval gezogen um den obersten Platz zu megnagiren. über diesen Säulen aber ist die Decke durch zu scheiden und mit einem Glander [Geländer] einzufaßen. Denn da die unterste Etage nicht große Höhe hat, so kan nicht allein dadurch das Entree das beste ansehen sondern auch das beste Licht vermittelst des großen Fensters gegeben werden.³³

Dem Architekten schwebte also vor, das Entree ähnlich den Treppenhäusern des englischen Neopalladianismus zu gestalten. Eine Orientierung in diese Richtung wird noch deutlicher in den seitlich anzubauenden Pavillons, bei denen »das Vestibule und der auf denen Säulen ruhende Coridor von der Cupole her erleuchtet und ohngeachtet dieser Art der Erläuchtung bey uns noch nicht so bekant als in Frankreich, und Engeland ist: So hat es doch damit nicht so

28 Zu Friedrichsfelde siehe Wipprecht 1999 und Teltow 2002.

29 GStA PK, I. HA, Rep. 153 Prinzliche Kammern und Hofmarschallämter, Nr. 385.

30 Schmidt 1987, S.110 führt das Vestibül des Palais Hatzfeld in Breslau/Wroclaw von ca. 1766 als ersten Vorläufer zu der Ovalform an. Es handelt sich hierbei jedoch um ein dreischiffiges Vestibül, bei dem die mittleren Säulen etwas aus der Flucht treten, um den Raum vor der Treppe zu vergrößern. Das Oval wird nur im Deckenspiegel durch ein Stuckband evident. Die gekoppelten Säulen tragen kein verbindendes Gesims und stehen parallel zu den Fluchten des Durchgangs.

31 An dieser Stelle möchte ich Christiane Salge und Edzard Rust herzlich danken, die mich auf diese Quelle hingewiesen haben: GStA PK, I. HA, Rep. 153 Prinzliche Kammern und Hofmarschallämter, Nr. 385, f. 66-70v Beschreibung und f. 128-149 Kostenanschlag.

32 GStA PK, I. HA, Rep. 153 Prinzliche Kammern und Hofmarschallämter, Nr. 385, f. 55.

33 Ebd. 67r.

viele Schwierigkeit, als man glauben solte, und machet den besten Effect.«³⁴ Prinz Ferdinand war dieser Vorschlag jedoch bei weitem zu kostspielig, wie er Stubenrauch schrieb:

ich gestehe daß des Langhans betragen mich Wenig gefällt, erst hat er mich 4. Monat Warten laßen, dan Sendet er Zeichnung und Anschlag der das Quantum Was ich gewidmet so Sehr Übersteigt.³⁵

Immerhin nannte er es in diesem Zusammenhang auch eine »vortrefflich aber vor mich Unbrauchbar arbeit«.

Im Oktober desselben Jahres ließ der Prinz Stubenrauch wissen, daß man ihm von anderer Seite von den Plänen des ebenfalls beteiligten Architekten Gontard abgeraten und Langhans' Pläne bevorzugt habe, weil diese »schöner und beßer« seien.³⁶ Nochmals wurden die Pläne auf mögliche Einsparungsposten überprüft, aber letztendlich scheinen die Umbauten für den Festsaal und das Treppenhaus auf die Pläne Gontards zurückzugehen. Allerdings beschloß Prinz Ferdinand bald darauf, seinen Wohnsitz zu verlegen. Ab 1785 entstand das Schloß Bellevue nach den Entwürfen Boumanns (Hackmann 1915).

Bellevue

Für das neuerrichtete Schloß wandte sich Prinz Ferdinand an Langhans, der einen Entwurf für den Festsaal einreichen sollte (Abb. 10).

Den Bauakten zufolge begannen die Arbeiten nach diesem Entwurf Anfang 1789, also nur drei Jahre nach der Fertigstellung des neuen Wohnsitzes. Den Bauakten ist auch zu entnehmen, daß der Saal zu diesem Zeitpunkt bereits bis zum Deckenspiegel fertig gestellt war und man die schon vorhandenen Pilaster wenigstens größtenteils hinter den mit Bohlen verkleideten Rundungen einbaute.³⁷ Hier wurde also eine neuwertige Einrichtung, die auf Boumann zurückging, zugunsten einer Langhans-Gestaltung verworfen.

Der neue Festsaal in Schloß Bellevue wurde 1791 fertiggestellt. Die Einfügung des Ovals erinnert an die frühen Säle in Schlesien, wo ebenfalls Wandkompartimente und flankierende Säulen das ovale Gesims trugen. Allerdings

34 Ebd. 68v.

35 Ebd. 55.

36 Ebd. 103, Brief Ferdinands an Stubenrauch vom 22. Oktober 1781.

37 GStA PK, I. HA, Rep. 133 Nr. 389 Bellevue Vol. II, f. 3–4. Promemoria des Domainen Kammer Direktors Stubenrauch vom 27. März 1789 mit Anmerkungen von Langhans. Zum Deckenspiegel siehe f. 1–2, Bericht Langhans' von den Absprachen mit den Handwerkern vom 26. Januar 1789.

Abb. 10. C. G. Langhans, Berlin, Bellevue, Festsaal, 1789–91

verläuft im Schloß Bellevue die Wand zu noch größeren Teilen bündig mit dem Gesims, wird also stärker gerundet. In den Zwickeln sind die Ecken durch Nischen und stumpfe Winkel verkleidet.

In der Dekoration der Wand verbleiben die Paneele fast in einem späten Barock, während die übrigen Motive beinahe ausnahmslos aus früheren Langhans-Bauten übernommen sind. So waren etwa Sphingen unter anderem für den Außenbau in Friedrichsfelde vorgesehen, die Karyatidenpilaster zu Seiten des Kamins verwendete Langhans bereits im Palais Pachaly. Im Vergleich der Ausführung zum erhaltenen Entwurf der Kaminwand zeigt sich, daß die Dekorationselemente nur reduziert wurden.⁵⁸ So sollte die Nische oben muschelförmig abschließen, die Vase bauchiger gestaltet und mit Festons ähnlich denen der Karyatidenpilaster behängt werden.

Die korinthischen Säulen waren blau marmoriert, die Wände lila-chamois gefärbt und die Decke wurde von Kimpfel mit Psyche und Genien sowie einer Darstellung der »Morgenrothe in lichtem Gewölke« bemalt.⁵⁹

58 Langhans, C. G., Wandaufriß Bellevue. Berlin, Stiftung Stadtmuseum, Graphische Abteilung, Inventar-Nr. VII 69,940 w. Abgebildet in: Wegner 1994, Abb. 63.

59 GStA PK, I. HA, Rep. 133 Nr. 389 Bellevue Vol. II, f. 3-4.

Umbauten in Adelspalais

Niederländisches und Dönhoffsches Palais

Zwei weitere Umbauprojekte von Langhans in Berliner Adelspalais sind auf Fotografien überliefert. Es handelt sich um die Festsäle im Niederländischen Palais (Unter den Linden 36) (Abb. 11) und im Palais Dönhoff (Wilhelmstr. 63) (Abb. 12).⁴⁰

In diesen beiden Sälen stellte Langhans die Säulenbögen so weit vor die Stirnwände, daß sich dahinter schmale Raumkompartimente von ungefähr einer Fensterbreite bildeten. Die Stirnwände blieben plan und wurden mit Nischen und rechteckigen Relieffeldern dekoriert. Die Längswände hingegen schlangen an ihren äußeren Kompartimenten mit der Ellipse mit. Die ovale Form wurde von einer Decke mit hoher Voute überfangen, die »Nebenräume« erschienen niedriger. Rechteckige Relieffelder mit antiken Motiven fanden sich in beiden Sälen. Die Stuckmarmorsäulen waren ebenfalls in beiden Sälen kanneliert, nur die Ordnung der Kapitelle differierte, ionisch im Niederländischen Palais, korinthisch im Palais Dönhoff.

Trotz der auffälligen Gemeinsamkeiten der beiden Festsäle läßt sich nicht leugnen, daß der Raumeindruck insgesamt sehr unterschiedlich ausfiel. Im Niederländischen Palais bestimmten die prominenten friesartigen Reliefs der Hohlkehle den Raum. Hier waren zu beiden Seiten Okuli eingeschnitten, deren Leibungen ebenfalls mit Relieftondi verziert waren. Runde Medaillons schmückten auch die Längswände, während die Relieffelder der Stirnwände rechteckig gestaltet waren. Sie gingen auf Stichwerke antiker Bildfindungen wie die *Pittura d'Ercolano* zurück (Wegner 1994, S. 114).

Im Palais Dönhoff waren die reliefierten Wandteile stark reduziert, es verblieben lediglich schmale Streifen in den oberen Wandabschnitten. Die Decke wurde von einem Velarium überspannt, ein Motiv, das auch Erdmannsdorff im Sterbezimmer Friedrich II. in Sanssouci verwendet hatte. Beide Architekten

40 »Niederländisches« Palais ist als Bezeichnung eine Kompromißlösung, denn so wurde das Gebäude erst benannt, nachdem es von Erbprinz Wilhelm von Oranien, nachmals König der Niederlande erworben wurde (1803). In der Langhans-Forschung wird es auch »Hotel Ritz« genannt, wobei dieser Name allerdings auf einer Fehldatierung beruht und eigentlich »Palais Görne« richtig wäre, wie weiter unten erläutert wird. Zum Palais Dönhoff s. Borrmann 1882, S. 413, zum Niederländischen Palais s. Borrmann 1882, S. 319–321, reichhaltiges Abbildungsmaterial in Schmidt 1914, S. 144–147. Zu beiden s. Wegner 1994, S. 114–115.

Abb. 11. C. G. Langhans, Berlin, Palais Görne (Niederländisches Palais), zwischen
1775 und 1779, Festsaal

Abb. 12. C. G. Langhans, Berlin, Palais Dönhoff, 1790/91

schöpften hier aus den Motiven des *Greek Revival*, und insbesondere aus Dekorationen von James Stuart. Bei ihm hatte Langhans auch die Verbindung von antiken Dekorationselementen mit Hohlkehlen in Repräsentationsräumen kennenlernen können (Wegner 1994, S. 115).

Neben der kühlen Eleganz des Palais Dönhoff wirkt der Saal im Niederländischen Palais schwer und fast schon übermäßig opulent dekoriert. Die Unterschiede im Dekorationssystem der beiden Säle werden jedoch verständlich, wenn man ihre unterschiedlichen Entstehungszeiten näher untersucht. Dabei muss nach einem erneuten Quellenstudium die bislang übliche Datierung des Festsaals im Niederländischen Palais auf die Jahre um 1787 abgelehnt werden.⁴¹ Vielmehr gehört der Saal zu den frühen Arbeiten des Architekten in Berlin, wird er doch bereits in der 1779 erschienenen Beschreibung Berlins von Friedrich Nicolai erwähnt.⁴² Der Saal wurde also schon von einem Vorbesitzer des Palais in Auftrag gegeben, dem Minister von Görne, der das Gebäude von 1775 bis 1782 bewohnte. Bedenkt man, daß Langhans für Berliner Adelskreise spätestens seit dem Saal-Entwurf für den Grafen von Zedlitz 1775/76 interessant wurde, so könnte seine Arbeit für Görne in diesen Zeitraum gerückt werden.

Bei Nicolai wird der Saal 1779 folgendermaßen beschrieben:

Der große Speisesaal, der durch zwey Geschosse durchgehet. Die länglichte runde Kuppel ruhet auf acht mit Gipsmarmor bekleideten Säulen und wird von oben durch runde Fenster oder Ochsenaugen erleuchtet, vor welche weißer Taffent gespannt ist. An der Decke ist in der Mitte Bachus, von Rode, vorgestellt, welcher der Ceres Wein in die Schale drückt; am obern Ende Flora mit vielen Genien, so sich mit Blumen beschäftigen; am untern Ende Vulkan. Diese vier Figuren können auch die vier Jahreszeiten vorstellen. An der Wand, den Fenstern gegenüber, sind in fünf Feldern, auch von Rode, fünf tanzende Nymphen in Lebensgröße, welche die fünf Sinne vorstellen. Zwischen denselben und an der Volute der Kuppel, sind Basreliefs nach Antiken von Echtler. (Nicolai 1779, S. 694)

41 Zu diesem Zeitpunkt kaufte Friedrich Wilhelm II. das Palais für seine aus der Verbindung mit Wilhelmine Ritz hervorgegangene Tochter, die Gräfin von der Marck. Die anschließenden Umbauarbeiten betrafen in diesem Saal nur den Fußboden (GStA PK I. HA, Rep. 36 Hofverwaltung Nr. 2968 Cassen-Buch vom Bau der Gräfin von der Marck im Jahre 1792, f. 4r. 20. September 1792).

42 Nicolai 1779, S.694. Borrmann 1882, S. 319 macht bereits auf die frühe Nicolai-Stelle aufmerksam, die Forschung folgte aber bislang meist der Datierung Schmitz 1914, S. 144–147. Durch die angenommene Übereinstimmung der Entstehungszeiten beider Säle wurde der Blick auf den Grund für die unterschiedlichen Dekorationselemente gestellt.

Gut ein Jahrhundert später, Ende des 19. Jahrhunderts, waren die Stuckmarmorsäulen grau gefaßt, die Architekturzierate weiß und das Deckengemälde in einem »feinen Silberton« gehalten (Borrmann 1882, S. 321). Diese Farbgebung entspricht wiederum einem Eintrag im Kassenbuch 1792, bei dem der Tischler Pohlmeier für Arbeiten »an dem ruinirt gewesenen Fußboden im grauen Marmor Saal des alten Hauses«⁴³ bezahlt wurde.⁴⁴ Auf den überlieferten Aufnahmen vom Anfang des 20. Jahrhunderts sieht man anstelle der gemalten Nymphen große Spiegelflächen gegenüber den Fenstern.

Wenn Langhans bei Nicolai auch nicht ausdrücklich als entwerfender Architekt für den Saal im Niederländischen Palais genannt wird, so finden doch zwei Künstler Erwähnung, die zu dessen engerem Umkreis gehören, Rode und Echtler. Auch die enge stilistische Verwandtschaft mit dem Saal im Palais Dönhoff spricht dafür, daß beide Säle von ein und demselben Architekten umgebaut wurden. Und für letzteren ist Langhans durch ein Zitat Schadows zweifelsfrei als Architekt belegt: »Um diese Zeit baute Langhans in dem alten Palais Dönhof in der Wilhelm-Straße einen Saal, und wiederum nach seiner Lieblings-Linie, nämlich oval. Unter den Verzierungen mußte ich die vier Basreliefs modelliren, welche einen Fries bilden im Wedgwoodstyl« (Schadow 1849/1980, S. 56). Für die Datierung dieser Umbauten auf die Zeit um 1790 spricht zum einen die Tatsache, daß das Palais 1790 seinen Besitzer wechselte und an Graf Bogislav von Dönhoff verkauft wurde sowie ein Hinweis auf Gelder aus dem Immediatbaufond 1791.⁴⁵ Zum anderen weisen die Dekorationsformen deutliche Übereinstimmungen mit denen des um 1790 entstandenen Konzertsaals des Marmorpalais in Potsdam auf.

Die beiden Säle entstanden also mit einem Abstand von mehr als zehn Jahren. Langhans wiederholte zwar die Grundrißdisposition beim Dönhoffschen Saal, gab ihm aber durch eine strengere Dekoration ein neues Gepräge.

43 GStA PK I. HA, Rep. 36 Hofverwaltung Nr. 2968 Cassen-Buch vom Bau der Gräfin von der Marck im Jahre 1792, f. 4r. 20. September 1792.

44 Diese Umbauten und Erweiterungen fanden unter der Leitung M. P. D. Boumanns statt, und betrafen v. a. die Einrichtung eines Theaters im ehemaligen Tanzsaal (1790 bis 1792). 1797 ging das Palais an die Mutter der Gräfin von der Marck, die Gräfin Lichtenau (vor ihrer Erhebung in den Adelsstand: Wilhelmine Ritz).

45 GStA PK I. HA, Rep. 96 Acta des Kabinetts Friedrich Wilhelm II. Nr. 216 B, Vol. I, f. 17. Siehe auch Hinrichs 1909, S. 80 u. Schendels Kommentar in Schadow 1849 (1987), Bd. 2, S. 433.

Exkurs: Marmorpalais

Der ovale Saal im Südflügel des Marmorpalais läßt sich obenhin besehen in die Zahl der Langhansschen Festsäle mit eingestelltem Säulenoal einreihen.

Aufgrund der Aktenlage und der überkommenen Pläne ist diese Zuschreibung jedoch in Frage zu stellen. Nähere Aufschlüsse geben stilistische Vergleiche mit Entwürfen des damaligen Leiters des Potsdamer Hofbauamtes, Philipp Michael Daniel Boumann, der bereits bei den Arbeiten für Prinz Ferdinand Erwähnung fand.

Für den Ursprungsbau, den mittleren zweigeschossigen Kubus, ist Langhans' Mitarbeit gut belegt. Wie Nicolai 1793 schrieb, gingen die äußeren Fassaden und die innere Einteilung auf Gontard zurück, die innere Dekoration übernahm Langhans.⁴⁶ Obwohl im Marmorpalais eine Vorliebe für abgerundete Raumecken festzustellen ist,⁴⁷ hat dennoch keiner der Räume ein ähnliches Grundrißschema wie die bisher beschriebenen. Erst in den ab 1797 entstandenen seitlichen Anbauten findet sich ein elliptischer Saal mit zwölf Säulen. Der erhaltene Grundriß des Marmorpalais mit dem Entwurf zu den Flügelanbauten wird Boumann zugeschrieben (Abb. 13), der auch die Bauleitung innehatte.⁴⁸

Nach dem Tod Friedrich Wilhelms II. kam es zu einer Bauunterbrechung. Die seitlichen Anbauten wurden erst über vierzig Jahre später unter Friedrich Wilhelm IV. vollendet.

Schon im Grundriß des geplanten ovalen Saals werden eklatante Unterschiede zu den vorher besprochenen Sälen evident. So zeigt sich nirgends, daß das Oval in einen rechteckigen Raum eingestellt wird. Zwar stehen je sechs Säulen an den Längswänden, aber das Oval wird nicht durch diese Säulen konstituiert, sondern durch die Grundrißlinie der gebogenen Wand. Die Säulen stehen bündig innerhalb dieser Wandtiefe. Die Wand verläuft also auf einer elliptischen Grundlinie, in den entstehenden Zwickeln liegen eigene kleine, abgeschlossene Räume. Zudem stehen die Säulen nicht an den Stirn-, sondern an den Längswänden. Die Säulenbögen sind damit nicht nur in die Wandschale gerückt, sondern auch noch in der Anordnung zum Raum hin um 90°

46 Nicolai 1793, S. 192. Siehe hierzu aber auch: Günther, Schönemann 1985, S. 26–32. Schönemann legt die Veränderungen dar, die durch Langhans' Eingreifen auch im Inneren vorgenommen wurden und vor allem die Treppe betrafen.

47 Allerdings dies schon auf den frühen, unter Gontard entstandenen Grundrissen.

48 Gehlen in AK Potsdam 1997, S. 360–361 zu den Anbauplanungen.

Abb. 13. M. P. D. Boumann (?), Potsdam, Marmorpalais, Grundriß mit Entwurf für die seitlichen Erweiterungsflügel, 1797

gedreht. Durch die Verwendung von Doppelsäulen wird hier die Mitte jeweils noch akzentuiert. Dies mag an die Halbsäulen im Pfeilersaal des Berliner Stadtschlusses erinnern, die jedoch etwas zurückgesetzt standen, und eher die Funktion hatten, die zwei Säulenellipsen miteinander zu verklammern. Im Südflügel des Marmorpalais hingegen wurden die Säulen als Schmuck appliziert und nicht als konstituierende Teile eines verschachtelten Raumgefüges eingesetzt. Somit entspricht ihre Verwendung eher derjenigen in ovalen barocken Sälen mit einem Säulenkranz.

Bis heute ist Langhans' Anteil an der Erweiterungsphase des Marmorpalais nicht abschließend geklärt. Die erheblichen Differenzen zwischen dem ovalen Saal im Südflügel des Marmorpalais und den Langhans zweifelsfrei zuzuschreibenden Sälen legen aber die Schlußfolgerung nahe, daß Boumann größeren Einfluß auf die Gestaltung des Marmorpalais hatte als Langhans. Diese These wird durch einen Brief Boumanns an den Gehei-

men Kämmerer Ritz gestützt, in dem es unter anderem um eine Zeichnung des ovalen Saals geht.⁴⁹

Boumann hatte bereits 1793 bei den Überlegungen, den Neuen Garten zu erweitern und auf dem Pflingstberg ein Belvedere im gotischen Stil zu errichten, einen Plan vorgelegt, bei dem im deutlichen Gegensatz zum gotischen Äußeren der innere Grundriß dem einer *maison de plaisance* entsprach (Abb. 14) (Mielke 1981, S. 100. Abb. S. 438).

Neben einem großen »gotischen Saal« sah Boumann auch zwei übereinanderliegende Säle mit ovalem Grundriß vor. Noch deutlicher als im Marmorpalais war es hier die gebogene Wand, die das Oval erzeugte. Die acht Säulen standen davor, bildeten aber keine eigene, neue Raumfigur. Boumanns Planungen ähneln in dieser Hinsicht eher barocken Vorbildern als den innovativeren Langhans-Sälen. Das Projekt wurde jedoch noch Ende desselben Jahres zugunsten der Pfaueninsel aufgegeben.

Zusammenfassung

Was die Innenraumgestaltung betrifft, läßt sich mit Schadow wohl zu Recht das Oval als eine »Lieblings-Idee« oder »Lieblings-Linie« von Langhans bezeichnen. Allerdings kommt die Ellipse in Langhans' Raumentwürfen in unterschiedlichen Ausprägungen vor. Die verhaltenste Form findet sich im sogenannten Kleinen Marmorsaal des Berliner Stadtschlosses. Dort entsteht der elliptische Raumeindruck durch das eingezogene Deckengesims über den abgeschrägten Wandecken und durch die Fußbodengestaltung. Auf einem wirklichen ovalen Grundriß wurden nur kleinere Säle erbaut, so z. B. das Konzertkabinett im Berliner Stadtschloß oder die Säle im Belvedere. Bei der Wandgestaltung dieser Räume verzichtete Langhans auf Säulen, er deutete durch Pilaster in der Boisierung oder leicht hervortretende Wandteile »Tragendes« an. Im Außenbau trat die gebogene Wand hinter plane Verhängungen zurück oder wurde ganz ummantelt.

Sicherlich hatte sich Langhans schon vor seiner Englandreise 1775 mit ovalen Sälen beschäftigt, angeregt zum einen durch theoretische Schlüsselwerke wie Sebastiano Serlios Architekturtraktat (Kos 2000, S. 79), zum anderen aber auch durch barocke Beispiele. In Langhans' Entwürfen taucht die Einstellung

49 GStA PK, BPH Rep. 192 Nachlaß Ritz A, Nr. 265, f. 70–71. Siehe auch Harksen 1977, S. 133.

Abb. 14. M. P. D. Boumann, Entwurf für einen »Gothischen Turm« auf dem späteren Pfingstberg, 1793. GStA PK, I. HA Rep. 96 Nr. 210B.f. 111–115

eines Ovals in einen rechteckigen Raum jedoch erst nach der Englandreise auf. Vorbildfunktion hatte für ihn vor allem die Eingangshalle von Claremont House, wie durch den Vergleich mit den Entwürfen von John Soane verdeutlicht werden konnte. Ein bereits bekanntes frühes Beispiel dieser Raumidee ist der Saal im Landhaus von Romberg/Samotwór. Aber auch im Berliner Umfeld setzte sich nachweislich schon früh ein solcher Entwurf durch, denn wie gezeigt werden konnte, baute Langhans für den Minister Görne im Zeitraum zwischen 1775 und vor 1779 einen Festsaal in dieser Weise um.

Langhans selbst äußerte sich lediglich in bezug auf Theaterbauten zum elliptischen Grundriß, der ihm als Garant für ein verbessertes Seh- und vor allem Hörvergnügen des Publikums galt (Langhans 1801, S. 3). Der Entwurf des Konzertsaals im Nationaltheater (Einweihung 1803),⁵⁰ der ganz nach akustischen Überlegungen entstand, stellte eine Doppelung des Ovals dar. In einem Saal mit elliptischem Grundriß stand ein Säulenoal mit 16 ionischen Säulen. Dieser Saal ist jedoch aufgrund seiner Größe, der Zahl der Säulen und seiner Aufgabe weniger mit den Festsälen als vielmehr mit den Sakralbauten vergleichbar, die Langhans in den Jahren zuvor in Groß-Wartenberg/Syców, Waldenburg/Walbrzych (beide 1785 bis 1787) und Reichenbach/Dzierzoniów (Mitte der 1790er) erbaut hatte (Kos 2000, S. 85, Abb. 43–46). In den äußeren Grundrissen langrechteckig, entstanden hier durch den Einbau der Emporen auf elliptischen Grundrissen ovale Mittelschiffe. Von den hier aufgeführten Festsälen ist es sicher der Pfeilersaal im Berliner Stadtschloß in seinem herausgehobenen Dekor als Festsaal der Königin, der diesen Beispielen am nächsten kam. Auch dort wurde die ionische Ordnung verwendet, und zu den in Adelspalais üblichen acht Säulen wurden hier noch vier (Halb-)säulen hinzugefügt.

Bei Langhans' Innendekorationen ist eine häufige Verwendung von Stuckmarmor oder Boiserie zu beobachten. Diese ging einher mit Deckengemälden und nicht, wie vielleicht aufgrund der deutlichen englischen Einflüsse zu vermuten wäre, mit der Verwendung von stuckierten Decken. Meistenteils blieben die Boiserien holzsichtig, seltener bemalte man sie in steinimitierender Weise. Stützende Architekturteile der Wand wurden betont, manchmal auch durch die Fußboden- und Deckengestaltung. In den Intarsienparketts der Fußböden wiederholten sich die Ellipsen der Deckenspiegel. Einzelne Dekorationsele-

50 Goralczyk 1987, S. 122. Eine ausführliche Beschreibung des Saals wurde in der Septemberausgabe 1810 des »Journals für Kunst und Kunstsachen, Künsteleien und Mode« veröffentlicht.

mente, wie Karyatiden, Springen, Relieftondi mit schweren Laubgirlanden und Säulenstümpfe als Skulpturensockel verwendete Langhans mehrfach.

Für Langhans' Berliner Festsäle gilt, daß es sich meist um Umbauten bestehender Säle handelte. In den rechteckigen Räumen stellte Langhans vor die schmalere(n) Seiten je vier Säulen auf ellipsoiden Grundrißlinien, die ein ebenfalls geschwungenes Gesims trugen. So entstand entweder ein vollgültiges Oval wie im Pfeilersaal des Berliner Stadtschlusses, oder die Säulenbögen blieben als solche erkennbar wie in den Sälen des Niederländischen und des Dönhoffschen Palais. Die Wände verliefen zu unterschiedlichen Anteilen bündig mit der Ellipse. Bei allen Sälen blieb jedoch die Ineinanderschachtelung von rechteckigem Grundraum und eingestelltem Oval ersichtlich. Die einzige Ausnahme stellt der ovale Saal im Südflügel des Marmorpalais dar, der allerdings auch nicht mit Sicherheit Langhans zugeschrieben werden kann. Möglicherweise handelte es sich dabei um Boumanns Versuch, die »Lieblings-Linie« von Langhans und damit zugleich die »Trend-Linie« der Berliner Innenaussstattung der 1790er Jahre zu kopieren.

Für Korrekturen, Aufmunterungen und technische Hilfe möchte ich mich bei Andreas Henning, Karin Kranhold und Alexander Hartmann ganz herzlich bedanken.

Literatur

Bolton, Arthur T. (1925): *The Works of Sir John Soane (1753–1837)*, London: Oxford Univ. Press.

Borrmann, Richard (1982/1893): *Die Bau- und Kunstdenkmäler von Berlin*, Berlin. Unveränderter Nachdruck der 1. Auflage; Berlin : Gebr. Mann Verlag.

Bringmann, Wilhelm (2001): *Preußen unter Friedrich Wilhelm II. (1786–1797)*, Frankfurt am Main u. a.: Peter Lang.

Dolgner, Angela (1991): Die Bauten von Carl Gotthard Langhans d. Ä. für die Universität in Halle. In: *Erbe und Gegenwart* III, 1, Heft 13, S. 37–47.

Dolgner, Angela (1996): *Die Bauten der Universität Halle im 19. Jahrhundert. Ein Beitrag zur deutschen Universitätsgeschichte*, Halle: Fliegenkopf.

Du Prey, Pierre de la Ruffinière (1977): *John Soane's Architectural Education 1753–80*, New York, London: Garland Publishers.

- Duncker, Alexander (2000): *Herrenhäuser in Brandenburg und in der Niederlausitz*. Kommentierte Neuausgabe. Peter Michael Hahn/Hellmut Lorenz (Hg.), Berlin: Nikolai.
- Goralczyk, Peter (1987): *Der Platz der Akademie in Berlin*, Berlin: Nicolai.
- Günther, Harry/Heinz Schönemann (1985): *Cecilienhof und der Neue Garten*, Potsdam: Staatliche Schlösser und Gärten Potsdam-Sanssouci.
- Hackmann, Hans (1915): *Das Schloß Bellevue und seine Stellung in der Architekturgeschichte Berlins*, Halle/Saale (Diss. Halle-Wittenberg).
- Harksen, Sibylle (1977): Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorffs Ankäufe von Skulpturen für Berlin und Potsdam. In: *Forschungen und Berichte der Staatlichen Museen [Berlin]* 18, S. 131–154.
- Hinrichs, Walther Th. (1909): *Carl Gotthard Langhans. Ein schlesischer Baumeister 1733–1808*, Straßburg: Heitz.
- Hochsieder, Jochen (1996): Zur Restaurierung des Haupttreppenhauses. In: *Rheinsberg. Wiederherstellung von Schloß und Park*, Berlin: Stiftung Preussische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, S. 51–58.
- Jamrath, F. (o. J.): *Die kaiserlichen Schlösser von Berlin und Potsdam in ihren inneren Einrichtungen*, Berlin: Grieben [1872]. Band I: Das königliche Schloß in Berlin.
- Katalog Potsdam (1997): *Friedrich Wilhelm II. und die Künste. Preußens Weg zum Klassizismus*, Potsdam.
- Keller, Fritz Eugen (1991): Die Königskammern Friedrich Wilhelms II. und die Wohnung Königin Friederikes. In: Goerd Peschken/Hans-Werner Klünner, *Das Berliner Schloß: das klassische Berlin*, 2. Aufl. Frankfurt am Main: Ullstein, 2. Bd. S. 507–521.
- Kos, Jerzy K. (1995): Carl Gotthard Langhans. Ein Architekt in Schlesien und Berlin. In: *»Wache auf mein Herz und denke.« Zur Geschichte der Beziehungen zwischen Schlesien und Berlin Brandenburg zwischen 1740 bis heute*, Berlin [u. a.]: Ges. für Interregionalen Kulturaustausch [u.a.], S. 171–179.
- Kos, Jerzy K. (2000): Der Weg nach Berlin ... Carl Gotthard Langhans' Tätigkeit in Schlesien 1760–1808. In: Reinhard Wegner (Hg.), *Deutsche Baukunst um 1800*, Köln, Weimar, Wien: Böhlau, S. 65–92.
- Kos, Jerzy K. (2002): Carl Gotthard Langhans' Tätigkeit in Rheinsberg. In: *Katalog Prinz Heinrich von Preußen – Ein Europäer in Rheinsberg*, SPSPG Berlin-Brandenburg. München, Berlin: Deutscher Kunstverlag, S. 280–284.
- Kühn, Margarete (1955): *Schloß Charlottenburg*, Berlin: Dt. Verein f. Kunstwissenschaft.
- Langhans, C[arl Ferdinand] (1810): *Über Theater oder Bemerkungen über Katakaustik in Beziehung auf das Theater*, Berlin: Hayn.

- Langhans, Carl Gotthard (1800): *Vergleichung des neuen Schauspielhauses zu Berlin mit verschiedenen ältern und neuern Schauspielhäusern in Rücksicht auf akustische und optische Grundsätze*, Berlin: Unger.
- Meyer, Jochen (1998): *Theaterbautheorien zwischen Kunst und Wissenschaft. Die Diskussion über Theaterbau im deutschsprachigen Raum in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Berlin, Zürich: Gebr. Mann [u. a.]
- Mielke, Friedrich (1981): *Potsdamer Baukunst. Das klassische Potsdam*, Frankfurt am Main, Berlin, Wien: Propyläen.
- Nicolai, Friedrich (1779): *Beschreibung der Residenzstädte Berlin und Potsdam*, 2 Bde., Berlin: Nicolai.
- Nicolai, Friedrich (1980/1786): *Beschreibung der königlichen Residenzstädte Berlin und Potsdam. Allerdaselbst befindlicher Merkwürdigkeiten und der umliegenden Gegend*, 3 Bde., Berlin: Nicolai. (Unveränderter Nachdruck Berlin: Haude und Spenersche Verlagsbuchhandlung).
- Nicolai, Friedrich (1795): *Wegweiser für Einheimische und Fremde*, Berlin: Nicolai.
- Peschken, Goerd / Hans-Werner Klünner (1991/1982): *Das Berliner Schloß*, Frankfurt am Main, Wien, Berlin: Propyläen.
- Schadow, Johann Gottfried (1980/1849): *Kunstwerke und Kunstansichten. 1849. Aufsätze und Briefe*. Eingeleitet und mit Register versehen von Helmut Börsch-Supan. Berlin: Seitz.
- Schadow, Johann Gottfried (1987/1849): *Kunstwerke und Kunstansichten. Ein Quellenwerk zur Berliner Kunst- und Kulturgeschichte zwischen 1780 und 1845*. Kommentierte Neuausgabe der Veröffentlichung von 1849. Götz Eckardt (Hg.), Berlin: Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft.
- Schmidt, Hartwig (1987): Carl Gotthard Langhans. In: Ribbe, Wolfgang / Wolfgang Schäche (Hg.), *Baumeister, Architekten, Stadtplaner. Biographien zur baulichen Entwicklung Berlins*, Berlin: Stapp, S. 107–124.
- Schmitz, Hermann (1914): *Berliner Baumeister vom Ausgang des 18. Jahrhunderts*, Berlin: Verlag für Kunstwissenschaft.
- Schmitz, Hermann (1926): *Preussische Königsschlösser*, München, Wien, Berlin: Drei Masken-Verlag.
- Schönemann, Heinz (1991): Erdmannsdorff und Potsdam. In: *Erbe und Gegenwart III*, 1, Heft 13, S. 48–56.
- Starzewska, Maria (1969): Pałac w Samotworze. In: *Muzeum i Twórcza. Studia z historii sztuki i kultury ku czci Prof. Dr. Stanisława Lorentza*, Warschau: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, S. 475–484.

- Stillman, Damie (1988): *English Neo-classical Architecture*. London: Zwemmer.
- Stroud, Dorothy (1961): *The Architecture of Sir John Soane. With an introduction by Prof. Henry Russel Hitchcock*, London: Studio.
- Teltow, Andreas (o. J. [2002]): Die Entwicklung der baulichen Gestalt des Schlosses und der näheren Umgebung. In: *Vom Lustschloß zum Museumsschloß Friedrichsfelde*, Berlin: Stiftung Stadtmuseum, S. 15–24.
- Watkin, David (1996): *Sir John Soane. Enlightenment Thought and the Royal Academy Lectures*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Wegner, Reinhard (1994): *Nach Albions Stränden. Die Bedeutung Englands für die Architektur des Klassizismus und der Romantik in Preußen*, München: Scaneg.
- Wipprecht, Ernst (1999): Schloß Friedrichsfelde – Ein Schicksal zwischen Abriß und Ausbau zu einem Museumsschloß. In: *Jahrbuch Stiftung Stadtmuseum Berlin*, Bd. V, S. 178–294.
- Zimmermann, Carola Aglaia (1998): *Carl Gotthard Langhans und das Belvedere im Charlottenburger Schlosspark*, Magisterarbeit an der FU Berlin.
- Zimmermann, Carola Aglaia (2001): *Verzeichnis der gedruckten Schriften von Carl Gotthard Langhans*. Online-Dokument: www.berliner-klassik.de/Projekte/Forschung/sWerkverträge

Abbildungsnachweis

- Abb. 1: Stillmann 1988, Bd. 1, fig. 187, S. 281. – Abb. 2: Bolton 1925, S. 7. – Abb. 3: Katalog Potsdam 1997, S. 245. – Abb. 4: Katalog Potsdam 1997, S. 248. – Abb. 5: Katalog Potsdam 1997, S. 246. – Abb. 6: Katalog Potsdam 1997, S. 254. – Abb. 7: Schmitz 1914, S. 154. – Abb. 8: Kühn 1955, S. 56. – Abb. 9: Katalog Potsdam 1997, S. 289. – Abb. 10: Schmitz 1914, S. 168–171. – Abb. 11: Schmitz 1914, S. 144–147. – Abb. 12: Schmitz 1914, S. 119. – Abb. 13: Katalog Potsdam 1997, S. 366. – Abb. 14: Mielke 1981, S. 438.