



Opus 12

Karl Friedrich Schinkel, Charlottenhof, Potsdam-Sanssouci

With an essay by Heinz Schönemann and photographs by Reinhard Görner. 68 pp. with 72 ill., 280 x 300 mm, hard-cover, German/English

ISBN 978-3-930698-12-7

Euro 36.00, £ 29.00, US \$ 49.00, \$A 59.00

When the small farmstead in the south-western corner of Sanssouci park came up for sale in 1825, Hofmarschall von Maltzahn wrote to the King of Prussia to say that the grounds of Sanssouci would be much improved by the addition of this plot. It was clear that Peter Joseph Lenné, who produced a first plan for the garden as soon as the land was presented to the Crown Prince, later King Friedrich Wilhelm IV, was behind the letter.

Schinkel, the architect of Charlottenhof, and Lenné, the designer of the surrounding park, had met in 1816 when they were working for Chancellor Hardenberg in Glienicke, between Berlin and Potsdam. They established a community of interest that architecture critics have compared with the best years of co-operation between John Nash and Humphry Repton.

The palace, set on a severe garden axis, was built from 1826 to 1829. It was followed from 1829 to 1840 by the freely developing area of the Hofgärtnerhaus and its adjacent facilities, all of which has become known as the »Roman Baths«. The Crown Prince involved himself in the planning process, contributing over 100 sketches. He called Charlottenhof »my Siam«, understood as a synonym for a better world, and he was pursuing with it his intention of presenting his own future style of government, based on romantic theories of the state and striving for a harmonious balance of all classes and interests.

Charlottenhof is Schinkel's only work to have survived complete inside and outside, surrounded by Lenné's landscape garden, which has also been carefully looked after and preserved.

In his role as the foundation's curator Heinz Schönemann was responsible for the preservation of the buildings and monuments of the Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg until his retirement. Reinhard Görner has been working as an architectural photographer for almost three decades. He is highly thought of by many major architects as an interpreter of their work.

»... The selection of titles is determined simply by quality, of which he [Axel Menges] is the judge. Luckily, he has an inquisitive mind and a keen eye, and the series avoids duplicating what is readily available elsewhere. ... Each volume begins with an illustrated essay written by a scholar which is – remarkably – articulate and accessible. ...« (Steven Spier on the *Opus* series in *The Architects' Journal*.)

Second, revised edition

Distributors

Brockhaus Commission
Kreidlerstraße 9
D-70806 Kornwestheim
Germany
tel. +49-7154-1327-33
fax +49-7154-1327-13
menges@brocom.de

Buchzentrum AG
Industriestraße Ost 10
CH-4614 Hägendorf
tel. +41-062 209 26 26
fax +41-062 209 26 27
kundendienst@buchzentrum.ch

Gazelle Book Services
White Cross Mills
Hightown
Lancaster LA1 4XS
United Kingdom
tel. +44-1524-68765
fax +44-1524-63232
sales@gazellebooks.co.uk

National Book Network
15200 NBN Way
Blue Ridge Summit, PA 17214
USA
tel. +1-800-4626420
fax +1-800-3384550
custserv@nbnbooks.com

DA Information Services
648 Whitehorse Road
Mitcham, VIC 3132
Australia
tel. +61-3-9210 7859
fax +61-2-8778 7788
books@dadirect.com

When the small farmstead in the south-western corner of Sanssouci park came up for sale in 1825, Hofmarschall von Maltzahn wrote to the King of Prussia to say that the grounds of Sanssouci would be much improved by the addition of this plot. It was clear that Peter Joseph Lenné, who produced a first plan for the garden as soon as the land was presented to the Crown Prince, later King Friedrich Wilhelm IV, was behind the letter.

Schinkel, the architect of Charlottenhof, and Lenné, the designer of the surrounding park, had met in 1816 when they were working for Chancellor Hardenberg in Glienicke, between Berlin and Potsdam. They established a community of interest that architecture critics have compared with the best years of cooperation between John Nash and Humphry Repton. Charlottenhof became the high-light of their joint activities.

The palace, set on a severe garden axis, was built from 1826 to 1829. It was followed from 1829 to 1840 by the freely developing area of the Hofgärtnerhaus and its adjacent facilities, all of which has become known as the »Roman Baths«. The Crown Prince involved himself in the planning process, contributing over 100 sketches. He called Charlottenhof »my Siam«, understood as a synonym for a better world, and he was pursuing with it his intention of presenting his own future style of government, based on romantic theories of the state and striving for a harmonious balance of all classes and interests.

Charlottenhof is Schinkel's only work to have survived complete inside and outside, surrounded by Lenné's landscape garden, which has also been carefully looked after and preserved.

In his role as the foundation's curator Heinz Schönemann was responsible for the preservation of the buildings and monuments of the Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg until his retirement. Reinhard Görner has been working as an architectural photographer for three decades. He is highly thought of by many major architects as an interpreter of their work; they include Günter Behnisch, Peter Eisenman, Hans Kollhoff, Jürgen Sawade, Hans Dieter Schaal, Otto Steidle, and Heinz Tesar.

Opus

Architektur in Einzeldarstellungen
Architecture in individual presentations

Herausgeber / Editor: Axel Menges

- 1 Rudolf Steiner, Goetheanum, Dornach
- 2 Jörn Utzon, Houses in Fredensborg
- 3 Jørgen Bo and Vilhelm Wohlert, Louisiana Museum, Humlebæk
- 4 Aurelio Galfetti, Castelgrande, Bellinzona
- 5 Fatehpur Sikri
- 6 Balthasar Neumann, Abteikirche Neresheim
- 7 Henry Hobson Richardson, Glessner House, Chicago
- 8 Lluís Domènech i Montaner, Palau de la Música Catalana, Barcelona
- 9 Richard Meier, Stadthaus Ulm
- 10 Santiago Calatrava, Bahnhof Stadelhofen, Zürich
- 12 Karl Friedrich Schinkel, Charlottenhof, Potsdam-Sanssouci
- 13 Pfaueninsel, Berlin
- 14 Sir John Soane's Museum, London
- 15 Enric Miralles, C.N.A.R., Alicante
- 16 Fundación César Manrique, Lanzarote
- 17 Dharna Vihara, Ranakpur
- 18 Benjamin Baker, Forth Bridge
- 19 Ernst Gisel, Rathaus Fellbach
- 20 Alfredo Arribas, Marugame Hirai Museum
- 21 Sir Norman Foster and Partners, Commerzbank, Frankfurt am Main
- 22 Carlo Scarpa, Museo Canoviano, Possagno
- 23 Frank Lloyd Wright Home and Studio, Oak Park
- 24 Kisho Kurokawa, Kuala Lumpur International Airport
- 25 Steidle + Partner, Universität Ulm West
- 26 Himeji Castle
- 27 Kazuo Shinohara, Centennial Hall, Tokyo
- 28 Alte Völklinger Hütte
- 29 Alsfeld
- 30 LOG ID, BGW Dresden
- 31 Steidle + Partner, Wacker-Haus, München
- 32 Frank O. Gehry, Guggenheim Bilbao Museoa
- 33 Neuschwanstein
- 34 Architekten Schweger + Partner, Zentrum für Kunst und Medientechnologie, Karlsruhe
- 35 Frank O. Gehry, Energie-Forum-Innovation, Bad Oeynhausen
- 36 Rafael Moneo, Audrey Jones Beck Building, Museum of Fine Arts, Houston
- 37 Schneider + Schumacher, KPMG-Gebäude, Leipzig
- 38 Heinz Tesar, Sammlung Essl, Klosterneuburg
- 39 Arup, Hong Kong Station
- 40 Berger + Parkkinen, Die Botschaften der Nordischen Länder, Berlin
- 41 Nicholas Grimshaw & Partners, Halle 3, Messe Frankfurt
- 42 Heinz Tesar, Christus Hoffnung der Welt, Wien
- 43 Peichl/Achatz/Schumer, Münchner Kammer-spiele, Neues Haus
- 44 Alfredo Arribas, Seat-Pavillon, Wolfsburg
- 45 Stüler/Strack/Merz, Alte Nationalgalerie, Berlin
- 46 Kisho Kurokawa, Oita Stadium, Oita, Japan
- 47 Bolles + Wilson, Nieuwe Luxor Theater, Rotterdam

- 48 Steidle + Partner, KPMG-Gebäude, München
- 49 Steidle + Partner, Wohnquartier Freischützstraße, München
- 50 Neufert/Karle + Buxbaum, Ernst-Neufert-Bau, Darmstadt
- 51 Bolles + Wilson, NORD/LB, Magdeburg
- 52 Brunnert und Partner, Flughafen Leipzig/Halle
- 53 Johannes Peter Hölzinger, Haus in Bad Nauheim
- 54 Egon Eiermann, German Embassy, Washington
- 55 Peter Kulka, Bosch-Haus Heidehof, Stuttgart
- 56 Am Bavariapark, München
- 57 Gerber Architekten, Messe Karlsruhe
- 58 Espace de l'Art Concret, Mouans-Sartoux
- 59 Otto Ernst Schweizer, Milchhof, Nürnberg
- 60 Steidle + Partner, Alfred-Wegener-Institut, Bremerhaven
- 61 Sonwik, Flensburg
- 62 Egon Eiermann/Sep Ruf, Deutsche Pavillons, Brüssel 1958
- 63 Ernst von Ihne/Heinz Tesar, Bode-Museum, Berlin
- 64 Skidmore, Owings & Merrill, International Terminal, San Francisco International Airport
- 65 Le Corbusier, Unité d'habitation, Marseille
- 66 Coop Himmelb(l)au, BMW-Welt, München
- 67 Bruno Paul, Haus Friedwart, Wetzlar
- 68 Robert-Bosch-Krankenhaus, Stuttgart
- 69 Rathaus Bremen
- 71 Ram Karmi, Ada Karmi-Melamede, Supreme Court of Israel, Jerusalem
- 72 Sep Ruf, Kanzlerbungalow, Bonn
- 74 Dietrich Dietrich Tafel, Max-Planck-Institut für Wissenschaftsgeschichte, Berlin
- 75 Otto Ernst Schweizer, Stadion Wien
- 76 Fritz Barth, Cannstatter Straße 84, Fellbach

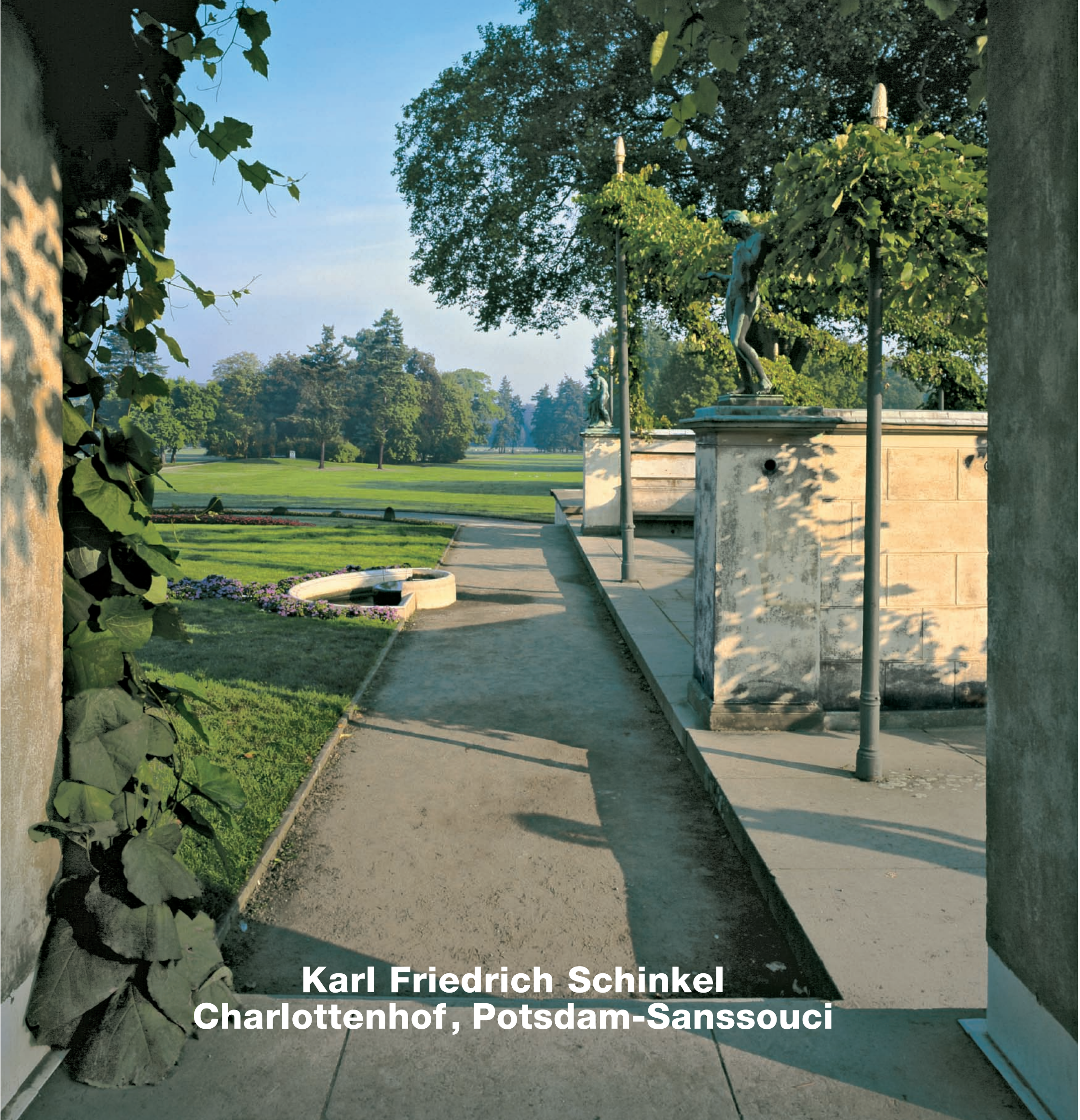
036.00 Euro
029.00 €
049.00 US\$
059.00 \$A



Karl Friedrich Schinkel

Charlottenhof, Potsdam-Sanssouci

Menges



Karl Friedrich Schinkel Charlottenhof, Potsdam-Sanssouci

Als das kleine Bauerngut im Südwesten des Parks Sanssouci 1825 zum Verkauf stand, hatte der Hofmarschall von Maltzahn an den preußischen König geschrieben, daß die Vereinigung des Grundstücks mit dem Garten von Sanssouci bedeutend zur Verschönerung dieses Gartens beitragen würde. Der Text des Briefes war offensichtlich von Peter Joseph Lenné vorgegeben, der auch anlässlich der folgenden Schenkung an den Kronprinzen, den späteren König Friedrich Wilhelm IV., sogleich einen ersten Gartenplan vorlegte.

Schinkel, der Architekt von Charlottenhof, und Lenné, der Schöpfer des umliegenden Parks, waren 1816 bei Aufgaben für den Staatskanzler Hardenberg in Glienicke zusammengetroffen und hatten zu einer Gemeinsamkeit gefunden, die Architekturrkritiker mit den besten Jahren der Zusammenarbeit von John Nash und Humphry Repton vergleichen haben. Charlottenhof wurde zum Glanzpunkt ihres gemeinsamen Wirkens.

1826 bis 1829 entstand das in eine strenge Gartenachse eingebundene Schloß, ihm folgte 1829 bis 1840 der sich frei entfaltende Bereich des Hofgärtnerhauses und seiner Nebenanlagen, der unter dem Namen »Römische Bäder« bekannt geworden ist. Der Kronprinz beteiligte sich mit über 100 Skizzen an der Planung. Er nannte Charlottenhof »mein Siam«, verstanden als Synonym für eine bessere Welt, und verfolgte damit die Absicht einer Selbstdarstellung seiner künftigen Herrschaftsform, die, von romantischen Staatstheorien ausgehend, einen harmonischen Ausgleich aller Stände und Interessen anstrebte.

Charlottenhof hat sich als einziges Werk Schinkels im Äußeren wie auch im Inneren vollständig erhalten, umgeben von der ebenso bewahrten und gepflegten Gartenlandschaft Lennés.

Heinz Schönemann war bis zu seiner Pensionierung als Stiftungskonservator verantwortlicher Denkmalpfleger der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg. Reinhard Görner arbeitet seit drei Jahrzehnten als Architekturphotograph, geschätzt von vielen prominenten Architekten als Interpret ihrer Arbeit, darunter Günter Behnisch, Peter Eisenman, Hans Kollhoff, Jürgen Sawade, Hans Dieter Schaal, Otto Steidle und Heinz Tesar.

**Karl Friedrich Schinkel
Charlottenhof, Potsdam-Sanssouci**

**Text
Heinz Schönemann**

**Photographien/Photographs
Reinhard Görner**

Edition Axel Menges

Inhalt

6	Charlottenhof oder Siam – ein preußisches Utopia
30	Bildteil
	Luftaufnahmen 30 – Außenansichten von Schloß Charlottenhof 32 – Innenansichten von Schloß Charlottenhof 36 – Gartenterrasse von Schloß Charlottenhof 46 – Die Römischen Bäder vom Park aus gesehen 50 – Die große Laube 52 – Pergola zum Teepavillon 54 – Teepavillon 56 – Gedenkstätte für die Eltern des Kronprinzen 58 – Dachlandschaften der Römischen Bäder 60 – Die Arkadenhalle vor den römischen Zimmern 62 – Baderäume 64 – Billardzimmer 67

Contents

7	Charlottenhof or Siam – a Prussian utopia
30	Pictorial section
	Aerial views 30 – Exterior views of Schloß Charlottenhof 32 – Interior views of Schloß Charlottenhof 36 – Garden terrace of Schloß Charlottenhof 46 – The Roman Baths seen from the park 50 – The large arbour 52 – The pergola leading to the tea pavilion 54 – Tea pavilion 56 – Memorial to the parents of the Crown Prince 58 – Roofscapes of the Roman Baths 60 – The arcaded hall in front of the Roman rooms 62 – Baths 64 – Billiard room 67

© 2012 Edition Axel Menges, Stuttgart/London
ISBN 978-3-930698-12-7

Zweite, überarbeitete Auflage/Second, improved edition

Alle Rechte vorbehalten, besonders die der Übersetzung in andere Sprachen.
All rights reserved, especially those of translation into other languages.

Reproduktionen/Reproductions: Bild und Text GmbH
Baun, Fellbach; Reinhard Görner, Berlin
Druck und Bindearbeiten/Printing and binding:
Graspo CZ, a. s., Zlín, Tschechische Republik/Czech Republic

Übersetzung ins Englische/Translation into English:
Michael Robinson

Gestaltung/Design: Axel Menges

Charlottenhof oder Siam – ein preußisches Utopia

Als Peter Joseph Lenné 1816 nach Potsdam berufen wurde, legte er dem König Friedrich Wilhelm III. seinen großen, in wochenlanger Arbeit gezeichneten Plan zur Umwandlung des langgestreckten friderizianischen Sanssouci-Gartens in einen Landschaftspark vor: »Plan von Sans, Souci und dessen Umgebungen, nebst Project fließendes und springendes Wasser dahinzubringen, so wie auch die Promenaden zu verschönern. Entworfen und gezeichnet von P: J: Lenné. 1816.« Da er auch die Umgebungen des Gartens mit topographischer Genauigkeit festgehalten hatte, erschien am linken unteren Ende des 89 x 193 cm großen Plans, also weit im Südwesten des bearbeiteten Gebietes eine rechteckige Hofanlage. Sie lag westlich des den Parkgraben mit der Havel verbindenden Schafgrabens, nach Norden bis an den trennenden Parkgraben heran waren ihr unregelmäßig geschnittene Acker- und Wiesenflächen zugeordnet. Im Süden erstreckte sich über Lennés Plan hinaus bis an den dort zu denkenden Werderschen Weg ein alleinartig gegliederter Bereich regelmäßiger Nutzgärten und eine dreieckige Gehölzgruppe, an deren östlichem Rand eine Zugangsallee auf die mittlere Weidefläche führte. Unabhängig davon lag weiter westlich in leichter Diagonale zu den Koordinaten des Plans, von umlaufenden Alleen gefaßt und mit Baumreihen in schmale Querflächen geteilt, ein größeres rechteckiges Feld. Es wurde von einem unregelmäßig verlaufenden Entwässerungsgraben berührt, der zusammen mit anderen Gräben das ganze Gelände durchzog, dessen Verbindungen zu Parkgraben und Gracht des Neuen Palais auf Lennés Darstellung jedoch unklar blieben. Bei diesem Anwesen handelt es sich um das damals schon »Charlottenhof« genannte Vorwerk, auf das Lenné kaum ein Jahrzehnt später die Aufmerksamkeit der Krone lenken sollte, und um das nochmals ein Jahrzehnt weiter hinzuerworbene Ackerstück für die Anlage des Hippodroms.

In dieser einsamen Gegend, die als sumpfig und häufig überschwemmt geschildert wurde, hatte der Baumeister des Holländischen Viertels Johann Boumann d. Ä. 1746 ein Grundstück erworben und darauf Scheune und Stall, später ein Wohnhaus errichtet und einen Garten angelegt. Er verkaufte es aber schon 1755 an den Windmüller Kaene, von dem es 1757 Landbaumeister Johann Büring übernahm und in der Folge beträchtlich erweiterte. Danach erscheint das Anwesen als »Büringsches Vorwerk« in den Stadtkarten von Potsdam. 1770 ersteigerte Carl von Gontard das Gehöft, aber auch er besaß es nur ein Jahrzehnt, von ihm kaufte der Erbpächter des Kammervorwerks Johann Christian Hoff 1780 erst Äcker und Nebengebäude, dann 1783 auch Wohnhaus und Garten. Über den Koch Martin Friedrich Weber kam mit Kaufvertrag vom 8. Mai 1794 »… das Gut ehemed Büring’s Meyerey, jetzt Charlottenhof genannt« an die Witwe Maria Charlotte von Genzkow. Damit waren die häufigen Wechsel noch nicht zu Ende: 1795 erwarb es der Musiker Dupont, von ihm 1796 Heinrich Werner von Tresckow, dann 1798 Domänenrat Claussen und 1800 der Johanniter-Malteser-Ritter von Alvensleben. Drei Jahre später besaß es Kaufmann Holtze, der zwar 1822 noch umfangreiche Instandsetzungen vornahm, es aber 1825 wiederum zum Verkauf stellte.

Für Lenné bot sich nun die Gelegenheit, eine Ausdehnung des Parkes Sanssouci nach Südwesten zu betreiben. Kronprinz Friedrich Wilhelm (IV.) war von diesen Plänen ebenso eingenommen wie von der Idee eines an diesem Ort gemeinsam mit Karl Friedrich Schinkel zu realisierenden Vorhabens.

Schinkel und Lenné sind zuerst auf den Besitzungen des Fürsten Hardenberg zu gemeinsamer Arbeit zusammengekommen. Es ergab sich eine einmalige Partnerschaft, die nur mit den glanzvollen Jahren des Zusammenwirkens von Humphry Repton und John Nash verglichen werden kann.

Lenné hatte im Juli 1815 Schönbrunn und Laxenburg verlassen und sich in die Unsicherheit einer freien Betätigung in seine nunmehr preußische Heimat zurückbegeben. Der gesicherten Position in Laxenburg zog er eine Anstellung »als Gartengehilfe auf Probe« beim Hofgärtner des Neuen Gartens in Potsdam vor, obwohl er vorerst nur beauftragt war, von den königlichen Gärten Aufnahmen und Zeichnungen anzufertigen. Hinter seiner weiteren Entwicklung ist der Einfluß des Staatskanzlers Carl August von Hardenberg zu vermuten, für den Lenné als seine erste Arbeit den Entwurf des Gartenraums zwischen Schloß Glienicke und dem Jungfernsee übernahm und im Herbst desselben Jahres ausführte.

Hardenberg hatte Preußen gemeinsam mit Wilhelm von Humboldt auf dem Wiener Kongreß vertreten und muß wohl schon dort in nähere Beziehung zu Lenné gekommen sein. Wenn Hardenberg in seinen Staatstheorien das Gemeinwesen mit einem Baum verglich, ist es wohl nicht abwegig, bei ihm und Humboldt weitreichende Pläne der Landesgestaltung durch den Einsatz Schinkels und die Anwerbung Lennés vorauszusetzen. Schinkel war bereits seit 1814 in Glienicke tätig; sein Arbeitsfeld erweiterte sich auf die umfassende Erneuerung des Schlosses, nachdem Hardenberg den Besitz erworben hatte. Wilhelm von Humboldt, der Schinkel schon aus seiner römischen Zeit kannte, hatte ihn 1810 der Königin Luise vorgestellt und ihm bei der Oberbaudeputation eine Anstellung als geheimer Bauassessor verschafft, die er am 10. Mai 1810 antrat. Anschauliches Ergebnis der Gemeinsamkeit von Schinkel und Lenné ist die nach dem Übergang von Glienicke an den Prinzen Karl 1824 unternommene Umgestaltung des Billardhauses und seiner Umgebung auf dem hohen Ufer über dem Jungfernsee zum Kasino.

Beide gaben sich dabei als von Durand beeinflusst zu erkennen und bestätigten sich gegenseitig in ihrer Prägung durch dessen normative Lehre. Schinkel hatte vor seiner ersten, 1803 angetretenen Italienreise die für ihn erreichbaren Publikationen Durands zur Kenntnis genommen und sich in seinen Reisezielen von ihnen beeinflussen lassen. Lenné hatte während seines Studienaufenthaltes in Paris 1811/12 auch den Architekturkurs von Durand besucht. Daher war ihnen beiden Durands Hauptwerk (Jean-Nicholas-Louis Durand, *Recueil et parallèle des édifices de tout genre, anciens et modernes*, Paris 1800), genannt »Le Grand Durand«, bekannt. Dessen Titelseite ist von einer Vignettenleiste gerahmt, auf der sich nicht nur ein »Vestibule d’une Maison à Rome« findet, das für Schinkels Charlottenhof Bedeutung erlangen sollte, sondern auch eine »Auberge d’Italie«, in der man bis ins Detail das Vorbild für das Kasino in Glienicke ausmachen kann. Das betrifft weniger das Haus selbst als die Per-

Charlottenhof or Siam – a Prussian utopia

When Peter Joseph Lenné was called to Potsdam in 1816 he presented King Friedrich Wilhelm II a major plan, the product of weeks of work, for transforming the extensive gardens of Sanssouci, which were in the style of Frederick the Great, into a landscaped park: »Plan of Sans, Souci and its environs, along with a project to introduce flowing and leaping water into it, and also for beautifying the promenades. Designed and drawn by P: J: Lenné. 1816.« As he had also recorded the area surrounding the gardens with topographical precision, a rectangular farm plot appeared at the left-hand lower end of the 89 x 193 cm plan, in other words in the far south-west of the area covered. It was west of the Schafgraben, a moat or ditch linking the Parkgraben and the Havel. To the north, right up to the dividing Parkgraben, it included irregular patterns of ploughed fields and meadows. To the south, extending beyond Lenné’s plan to the Werderscher Weg, whose position can be imagined, was an area divided as if by avenues of regular kitchen gardens and a triangular patch of timber. On the eastern edge of this, an avenue gave access to the central area of pasture. Independent of this, and further to the west, on a slight diagonal to the coordinates of the plan, framed by avenues running round it and divided into narrow transverse areas by rows of trees, was a large, rectangular field. It was touched by an irregularly disposed drainage ditch, which, along with other ditches, ran through the whole site. However, their connection with the Parkgraben and the ditch at the Neues Palais remained unclear in Lenné’s presentation. This estate consisted in fact of the outlying farm already called »Charlottenhof«, to which Lenné was to draw the attention of the crown scarcely a decade later, and also included the piece of arable land later acquired for the Hippodrome a further ten years later.

Johann Boumann the Elder, architect of the Dutch Quarter, had acquired a plot in this lonely area, which was presented as marshy and frequently flooded, in 1746. He built a barn and a stable there, and later a house with its own garden. But he sold it to a windmill owner called Kaene as early as 1755, from whom it was taken over in 1757 by farmer Johan Büring, who subsequently extended it considerably. After this the estate appears as »Büring’s farmstead« on the Pots-



1. Peter Joseph Lenné, Plan von Sans, Souci und dessen Umgebungen nebst Project fließendes und springendes Wasser dahinzubringen, so wie auch die Promenaden zu verschönern. Entworfen und gezeichnet von P: J: Lenné. 1816. Feder, laviert. SPSG, Planslg. 3674.

1. Peter Joseph Lenné, Plan of Sans, Souci and its environs, along with a project to introduce flowing and leaping water into it, and also for beautifying the promenades. Designed and drawn by P: J: Lenné. 1816. Pen, washed. SPSG, Planslg. 3674.

SPSG: Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Potsdam-Sanssouci.

SMPK: Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Berlin.

dam town maps. In 1770 the farm was bought at auction by Carl von Gontard, but he too owned it for only a decade. The hereditary leaseholder of the demesne, Johann Christian Hoff, first bought the fields and out-buildings in 1780, and then the house and garden in 1783. Then, via the cook Martin Friedrich Werber, »… the estate formerly called Büring’s dairy, now Charlottenhof« came to the widow Maria Charlotte von Genzkow as a result of the contract of sale dated 8 May 1794. But even this was not the last of these frequent changes: in 1795 it was acquired by a musician called Dupont, Heinrich Werner von Tresckow acquired it from him in 1796, then demesne councillor Carlsen in 1798 and von Alvensleben, a Knight of St. John of Malta, in 1800. Three years later it was in the hands of a merchant called Holtze, who undertook considerable repairs in 1822, but put it back on the market in 1825.

Lenné was now presented with the opportunity of extending the Sanssouci park to the south-west. Crown Prince Friedrich Wilhelm (IV) was as enthusiastic about these plans as he was about the idea of an architectural project to be realized jointly with Karl Friedrich Schinkel on this site.

Schinkel and Lenné first worked together on Prince Hardenberg’s property. This led to a unique partnership comparable only with the magnificent years when Humphry Repton and John Nash worked together.

Lenné had left Schönbrunn and Laxenburg in July 1817 and returned to the uncertainty of free-lance work in what was to be his Prussian home. He preferred a job as »garden assistant on probation« with the court gardener in the Neuer Garten in Potsdam to the secure position in Laxenburg, even though at first his only work was to prepare records and drawings of the royal gardens. Presumably State Chancellor Carl August von Hardenberg was behind his advancement. Lenné took on designing the area of garden between Schloß Glienicke and the Jungfernsee as his first task, and completed the work in autumn of the first year.

Hardenberg had represented Prussia at the Congress of Vienna, with Wilhelm von Humboldt, and must have got to know Lenné well there. When Hardenberg compared the state with a tree in his theory of statecraft, it is probably reasonable to assume that he and Humboldt had far-reaching plans for landscape design in mind, using Schinkel and recruiting Lenné.

golen und die Terrassenmauer. Schinkel verlängerte den parallel zum Jungfernsee gelagerten Bau mit seitlich angesetzten Pergolen, »Gegenständen der Natur bei der Komposition von Gebäuden«, wie Durand vorgeschlagen hatte, während durch eine weitere Pergola, dem Gebäude zum abfallenden Ufer vorgelagert, trotz der geringen Höhe des Hanges die Andeutung einer Terrassenanlage wie in italienischen Renaissancegärten entstand, mit der es Lenné gelang, die Urform für die künftig in seinem Werk wichtig werden den Terrassengärten zu finden.

Schinkel und Lenné hatten es als ersten Schritt ihrer künftigen Zusammenarbeit vollbracht, ein bescheidenes altes Haus in ein Glanzstück neuer Architekturauffassung zu verwandeln. Aus dem alten Billardhaus schufen sie ein Kasino über der Seenlandschaft der Havel, in dem sich wie in einem Focus romantische Lebens- und Weltsicht bündelte. Zwei den Planungen zum Kasino nahestehende Zeichnungen des Kronprinzen lassen dessen Teilnahme am gemeinsamen Tun Schinkels und Lennés erkennen. Von hier dürfte dann auch die durch Lenné betriebene Erwerbung der Gutsanlage Charlottenhof für den Kronprinzen und des Babelsbergs für den Prinzen Wilhelm ihren Ausgang genommen haben. Der gelungene Umbau und die Aufstockung des einfachen Billardhauses zu einem zeitgenössischen Bauwerk werden den Kronprinzen von der Realisierbarkeit seines ähnlichen Vorhabens am Gutshaus Charlottenhof überzeugt haben. Als Lenné auf eine Erweiterung des friderizianischen Gartens durch Erwerb und Umbau von Charlottenhof drängte, fand er deshalb schnell Zustimmung.

Nunmehr forderte König Friedrich Wilhelm III. mit Kabinettsorder vom 7. Dezember 1825 den Hofmarschall von Maltzahn zur gutachtlichen Äußerung auf. Dessen am 20. Dezember unmittelbar an den König gerichteter Bericht ist ohne Zweifel von Lenné zugearbeitet und damit ein erster Beleg für dessen zielstrebiges Vorgehen, aus den verstreuten königlichen und herrschaftlichen Gärten um Potsdam eine große Parklandschaft zu fügen, die von historischen und topographischen Zufällen gesetzte Grenzen überschreitet. »Ew. königlichen Majestät berichte ich … über die zu machende Acquisition des Gutes Charlottenhof, daß die Vereinigung dieses Grundstückes mit dem Garten von Sanssouci bedeutend zur Verschönerung dieses Gartens beitragen würde. Der Teil des Gartens, worin der Freundschaftstempel liegt, ist sehr schmal. Da dieses Grundstück nun hier anstößt, so würden die neuen Partien desselben mehr Ausdehnung ohne große Kosten bekommen können, wodurch die ganze Anlage aber bedeutend gewinnen würde. Solange das Gut in den Händen des jetzigen Besitzers ungetrennt bleibt, wird es immer ein angenehmes Bild von dem Garten von Sanssouci aus bleiben und die Acquisition nicht nötig sein; da er aber, wie ich höre, verkaufen muß, … so steht sehr zu befürchten, daß er dasselbe in kleinen Parzellen zu verkaufen suchen würde, da er es auf diese Weise bei der Nähe von Potsdam unstreitig am Höchsten benutzen würde. Der Garten von Sanssouci würde dann aber wahrscheinlich mit Kraut- und Kohlgärten umgeben werden und dadurch dieser Teil des Gartens unendlich verlieren.«

Der König kaufte, der Kronprinz erhielt Weihnachten 1825 das Gelände zum Geschenk, schon mit Lennés Vorplanung, eigenen Vorsätzen und ganz ohne Zweifel Schinkels Umbauftrag.

Schloß und Park Charlottenhof, vom Kronprinzen »Siam« genannt, unterscheiden sich von den Architekturräumen, Burgen- und Palastvisionen, die Friedrich Wilhelm IV. in allen Lebensaltern bewegten. Die Ritter- und Nixenspiele des Knaben und seiner Geschwister ließen die Felsenburg oder das Inselkloster »St. Georgen im See« aus den Fluten der Havelseen auftauchen; dem Heranwachsenden, der mit seinen Brüdern schwimmend die Potsdamer Havel zwischen Tornow und Hermannswerder überwand, erschien auf dem jenseitigen Ufer ein »Belriguardo« der Sehnsucht als hochgelegenes Schloß; vor dem treuen Leser Fouqués baute sich auf steilem Gebirge »Frau Minnetrosts Warte« in die Höhe; der Kronprinz, der um ein würdiges Denkmal für Friedrich den Großen stritt, entwickelte das monumentale Projekt einer «via triumphalis«, die von Norden her den Garten des großen Vorfahren wie ein Geschichtspanorama umfassen sollte. Die Anlage von Schloß und Park Charlottenhof verfolgte von Anfang an höhere Ziele.

Der Kronprinz zählte Schinkel zu seinen Lehrern, mindestens was die Baukunst und das Zeichnen betraf. Die Unterweisung des Kronprinzen durch Schinkel erfolgte stets an konkreten Beispielen aus dessen Praxis. Den Entstehungsprozeß von Park und Schloß Charlottenhof begleitete er mit einer ungewöhnlich großen Zahl von Skizzen und Entwürfen und schätzte selbst seinen Anteil an der Planung sehr hoch, sprach und schrieb von »Siam« und bezeichnete sich sogar in dieser Zeit scherzhaft als einen Architekten aus Siam. Ein Erinnerungsblatt aus Venedig ist signiert »Architetto – Frederigo Siamese 1829«; auch Grundrißzeichnungen zu Umbauvorschlägen im Berliner Schloß und als Sommernachtsträume bezeichnete Entwürfe für das Stadtpalais des Prinzen Wilhelm tragen solche Unterschriften: »FW Siamhouse architect« oder alle seine Necknamen: »Fritz Siam Butt«.

Diesen Namen »der Butt« hatte Friedrich Wilhelm mit Selbstironie angenommen und die Bezeichnung »Butt« für das eigene Bildnis als Signatur ausgewählter Zeichnungen und als Paraphe unter Briefen und privaten Mitteilungen benutzt. Butt galt als scherzhafte Übernahme des traditionellen Titels für den Thronfolger, wie er sich im französischen »Dauphin« erhalten hat. »Ad usum delphini« waren die Erziehungsprogramme bezeichnet, die, zur Bildung eines künftigen Herrschenden zusammengestellt, das gesamte Wissen einer Zeit enzyklopädisch ordneten und in jugendlich faßliche Form brachten. In Charlottenhof gewinnt der Name symbolhafte Bedeutung. Das Service für den Schloßgebrauch trägt auf allen seinen Teilen den goldenen Butt in leuchtend blauem Fond, umgeben von den Buchstaben »SIAM«; in den Römischen Bädern nimmt der Butt die Gestalt eines großen wasserspeienden Fisches an: der Schloßherr selbst beim Gärtnerhaus als »fons vitae«.

Siam, nach dem Verständnis der Zeit das »Land der Freien«, war durchaus kein ungewöhnlicher Name für ein Arkadien oder Utopia. Schon die Kurfürstin und Königin Sophie Charlotte hatte sich für das ferne Land interessiert und ihre Lektüre der Reisebriefe von Simon de la Loubère (*Du Royaume de Siam*, Amsterdam 1691) mit Leibniz diskutiert. Dem Großen Kurfürsten lag die Exotik der holländischen Gebiete in Südamerika und China als Alternativmodell zu Europa näher. China und die China-Mode veranlaßte noch Friedrich den Großen zum Bau eines Gartenpavillons, während

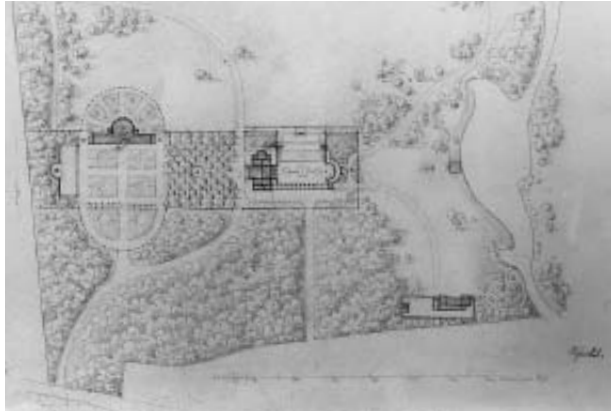
2. Karl Friedrich Schinkel, Situationsplan von Charlottenhof mit dem ersten Entwurf für ein Hofgärtnerhaus mit Pumpstation, wiederverwendet zur Eintragung des Standorts für das Dampfmaschinenhaus. Graphit. SMPK, SM 34/37.

3. Friedrich Wilhelm IV., Charlottenhof in der ursprünglichen Fassung aus der Luft. Graphit. SPSG, FW IV. / II-1-Cg-23.

2. Karl Friedrich Schinkel, site plan of Charlottenhof with the first project for a court gardner’s house with pumping station, re-used to add the site for the steam-engine house. Graphite. SMPK, SM, 34/37.

3. Friedrich Wilhelm IV., Charlottenhof in the original version from the air. Graphite. SPSG, FW IV. / II-1-Cg-23.

Situationsplan von Charlottenhof mit dem ersten Entwurf für ein Hofgärtnerhaus mit Pumpstation, wiederverwendet zur Eintragung des Standorts für das Dampfmaschinenhaus. Graphit. SMPK, SM 34/37.



Schinkel had been working in Glienicke since 1814; his work expanded to include comprehensive renovation of the palace after Hardenberg had acquired it. Wilhelm von Humboldt, whom Schinkel knew from his period in Rome, had introduced him to Queen Luise in 1810 and secured him employment as privy assessor of buildings to the building commission, with which he started work on 10 May 1810. One striking result of the joint presence of Schinkel and Lenné was seen in Glienicke after Prince Karl took it over in 1824 where they converted the billiard house and its surroundings on the high bank above the Jungfernsee into a casino.

Both men showed how they had been influenced by Durand and his normative teaching in this project. Schinkel had taken note of Durand’s publication that were available to him before his first visit to Italy in 1803, and was influenced by him in his choice of destination. Lenné had attended Durand’s architecture course while studying in Paris in 1811/12. They were thus both familiar with Durand’s major work, called »Le Grand Durand« (Jean-Nicholas-Louis Durand, *Recueil et parallèle des édifices de tout genre, anciens et modernes*, Paris 1800). Its title page is framed by a strip of vignettes in which there is not only a »Vestibule d’une Maison à Rome« that was to be important for Schinkel’s Charlottenhof, but also an »Auberge d’Italie« that can be seen as a model for the Glienicke casino, down to the last detail. This applies less to the building itself than to the pergolas and the terrace wall. Schinkel extended the building, which runs parallel to the Jungfernsee, with pergolas placed at the sides, »objects of nature in the composition of buildings«, as Durand had suggested, while another pergola, placed in front of the building on the sloping bank side, which produced a hint of a terrace of the kind found in Italian Renaissance gardens, despite the fact that the slope was not very great. Here Lenné successfully found the essential form for the terrace gardens that were to be so important in his future work.

Schinkel and Lenné had made the first step in their future cooperation by transforming a modest old building into a brilliant specimen of a new kind of architecture. They made the old billiards house into a casino set above the lake landscape which concentrated a Romantic view of life and the world in precise focus. Two drawings by the Crown Prince that were close to Schinkel’s and Lenné’s plans show how he was involved in their joint activities. This have been why the Charlottenhof farmland was acquired for the Crown Prince and Babelsberg for Prince Wilhelm, both under the influence of Lenné. The successful conversion and addition of a storey to the simple billiards building to make it into a piece of contemporary architecture will have convinced the Crown Prince that his similar project for the Charlottenhof farm buildings could be realized. And so when Lenné pressed to extend the gardens established by Frederick the Great by buying and converting Charlottenhof he met with ready agreement.

King Friedrich Wilhelm III now demanded an expert report from Hofmarschall von Maltzahn by the cabinet order of 7 December 1825. His report was submitted directly to the king on 20 December. There is no doubt that Lenné had worked on it, and it is thus the first evidence of his single-minded determination to put the scattered royal and noble gardens around Potsdam

together to form a large landscaped park that would go beyond the random limits set by history and topography. »I report to Your Royal Majesty … about the forthcoming acquisition of the Charlottenhof estate; there is no doubt that joining this plot with the garden of Sanssouci would make a significant contribution to the beautification of this garden. The part of the garden containing the Temple of Friendship is very narrow. As this plot is now adjacent here, so the new parts of it would gain greater extent without great cost, but the gardens as a whole would gain significantly. For as long as the estate remains undivided in the hands of the present owner it will always remain a pleasant picture from the garden of Sanssouci and the acquisition will no be necessary; but because he must sell, as I have heard, … it is very much to be feared that he would try to sell the same in small parcels, as in this way he would indisputably make the greatest use of it in this way in its proximity to Potsdam. But then the gardens around Sanssouci would probably be surrounded by vegetable gardens and cabbage patches, and thus this part of the garden would lose an infinite amount.«

The king bought the land, and the Crown Prince was given the site as a present at Christmas 1825, already accompanied by Lenné’s preliminary plans, his own intentions and without any doubt at all by Schinkel’s contract to rebuild.

The palace and park of Charlottenhof, which the Crown Prince called »Siam«, are different from the architectural dreams and visions of palaces and castles that concerned Friedrich Wilhelm IV throughout his life. The games of knights and water-sprites that the boy used to play with his brothers and sisters caused the rock fortress or the island monastery of »St. George in the Lake« rise from the waters of the Havel lakes; to the growing boy, swimming across the Potsdam Havel between Tornow and Hermannswerder with his brothers, a »Belriguardo« of longing appeared as a palace set high on the opposite bank; »Frau Minnetrost’s Vantage-Point« towered into the sky on a steep hill before the eyes of the faithful reader of Fouqué; the Crown Prince, who was fighting for a worthy memorial for Frederick the Great, developed the monumental project of a »via triumphalis«, which was to enclose his great ancestor’s garden like a historical panorama. Schloß Charlottenhof and its park were in pursuit of higher goals from the very start.

The Crown Prince counted Schinkel as one of his teachers, at least as far as architecture and drawing were concerned. Schinkel’s instruction to the Crown Prince was always based on concrete examples from his practice. The prince accompanied the creation of the Charlottenhof park and palace with an unusually large number of sketches and plans, and esteemed his own part in the planning very highly. He spoke and wrote about »Siam« and even jokingly referred to himself as an architect from Siam at this time. A memo from Venice is signed »Architetto – Frederigo Siamese 1829«; even floor-plan drawings for suggested alterations to the Berlin Schloß and designs for the Prince Wilhelm’s town palace, called midsummer night’s dreams, carry signatures of this kind: »FW Siamhouse architect«, or all his pet names: »Fritz Siam Butt«.

Friedrich Wilhelm had adopted this name »der Butt« (the flounder) with a certain self-mockery and used the

sein Neffe Friedrich Wilhelm II. die Insel der Seligen auf Tahiti lokalisierte. In dem als tahitische Hütte gebildeten Turmkabinett seines Pfaueninselschlosses begegnen sich zwischen den Fenstern Darstellungen dieses Schlosses, des Marmorpalais im Neuen Garten und einer Insel Tahitis in der als Traumreich vorgestellten Seenlandschaft der Havel. Schließlich mag noch das von Friedrich Gilly errichtete Rohrhaus der königlichen Eltern in Paretz die Phantasie des Kronprinzen auf die Exotik als Gewand seiner Träume gelenkt haben.

Als die mit dem russischen Thronfolger Nikolaus verheiratete Schwester Charlotte 1817 nach Rußland abreiste, schrieb der Bruder ihr eine Abschiedsnovelle, *Die Königin von Borneo*. Er drückte darin Vorstellungen von Großherzigkeit aus, wie er sie den Weiten des Ostens, wohin die Schwester nun entschwand, angemessen glaubte. Im Geiste von Lessings Ringparabel erhoffte er den moralischen Triumph der Toleranz. Die Novelle war in Inhalt und Stil durch die orientalischen Verserzählungen *Lalla Rookh* von Thomas Moore angeregt, die der Kronprinz in der englischen Erstausgabe von 1817 zur Hand gehabt haben wird. *Lalla Rookh* diente am 27. Januar 1821 als Szenarium für ein Hoffest mit lebenden Bildern, Gesang und Tanz. Dabei verkörperte Prinzessin Charlotte (nunmehr Großfürstin Alexandra Feodorowna) die Titelgestalt, die indische Prinzessin Lalla Rookh, und spielte deren Brautfahrt nach Kaschmir nach, während Großfürst Nikolai ihren Bräutigam, den bucharischen Prinzen Aliris darstellte.

Siam, das arkadische Modell eines freien Landes, war mehr und anderes als ein Kronprinzentraum, es war für den Kronprinzen die eigene Besizung, in der er seine Vorstellungen und die seiner künstlerischen und intellektuellen Berater von einem geordneten Gemeinwesen realisieren wollte. Die exotische Lokalisierung bot Möglichkeiten zum freien Einsatz architektonischer Metaphern ohne Bindungszwang an einen bestimtmten Formenkanon. Schinkel, Lenné und der Kronprinz konnten die Fülle des Bildungsgutes ihrer Zeit aktivieren und daraus ein ikonographisches Programm aufstellen, in dem sich die Neigung Friedrich Wilhelms IV. zur Harmonisierung politischer und sozialer Kontraste ebenso ausdrückte wie sein Bewußtsein vom Offenhalten pragmatischer Lösungen. Hier wurde die Form gefunden, aus Architektur- und Gartenmotiven ein romantisches Staatsideal vorzustellen, das als Programmklärung des preußischen Thronfolgers angesehen werden kann.

Lenné hat der Charlottenhof-Landschaft eine völlig autarke Gestalt gegeben. Zwar sind durch Auflichtungen und Neupflanzungen die Waldbezirke des friderizianischen Rehgartens jenseits des damals noch trennenden Parkgrabens einbezogen worden und lassen nach Norden die Illusion unendlicher Ausdehnung entstehen, doch im übrigen schließen dichte Gehölzstreifen die Außenwelt aus; nur nach Osten bleiben »geringe Andeutungen der Stadt Potsdam« zu ahnen. Ein großer, wie eine Parabel geführter Hauptweg, der im Bereich der ehemaligen Kunstmühle, der jetzigen Meierei, aus dem friderizianischen Garten kommt und in der Gegend des Freundschaftstempels dorthin zurückkehrt, umfaßt eine ideale Landschaft. Am südlichsten Punkt, am Zenit dieser Parabel, liegt das Schloß. Dort tangiert der Weg die architektonisch ausgebildete Schloßachse.

Alle von ihm ausgehenden Nebenwege führen ins Innere der modellhaften Weltlandschaft, die nach Os-

ten von Hügeln bewegt ist bis hin zur letzten Erhebung der Insel im Maschinenteich, während sie nach Westen in eine stille Ebene übergeht und an dem dichten Waldessaum endet.

Der als »Belt« ausgebildete Umfassungsweg führt im Osten von der damaligen Einmündung des Schafgrabens in den Parkgraben, den er mit einer Brücke überquert, auf den Komplex des Hofgärtnerhauses zu. Er steigt und fällt über die hügelige Modellierung des Geländes, so daß zuerst das Haus des Hofgärtners in den Blick gerät, dann die kleinen baldachinartigen Tempel über den Büsten der Eltern des Kronprinzen im Gedächtnisgarten hinter dem Haus, schließlich die Germanicus-Stele auf der Insel im Maschinenteich. Erst dann erreicht er die heute Römische Bäder genannte Anlage selbst.

Danach wendet er sich dem Schloß und seiner Terrasse zu mit der Blickrichtung auf dessen Gartenportikus, schwenkt aber, sobald er sich der Terrasse nähert, parallel zur Schloßachse auf das große Wasserbecken mit der Säule der Kronprinzessin ein und umgeht das Becken unterhalb der Terrasse.

Auch von Westen führte ursprünglich eine Brücke über den Parkgraben. Hier verläuft der Umfassungsweg vor dem abschließenden westlichen Waldrand und beschreibt einen großen Bogen um die jenseits am östlichen Rand der Gartenlandschaft liegenden Römischen Bäder, auf die sich unterschiedlichste Sichten ergeben, einmal nur auf das Gehilfenhaus, dann auf die ganze Ausdehnung der Anlage mit Einblick in den Gartenraum vor der Arkadenhalle. Schließlich erscheinen auch von dieser Seite Schloßterrasse und Schloß als Zielpunkt, das der Weg in direkter Konfrontation mit dem Halbzylinder der nördlichen Schmalseite und dem tempelartigen westlichen Portikus an dessen Nordwestecke erreicht.

Die traditionelle Nord–Süd-Erstreckung des 1825 von Friedrich Wilhelm III. für den Thronfolger erworbenen Gutshauses ermöglichte es Schinkel bei seinem Umbau des Gebäudes zum Sommersitz des Kronprinzen, dem Haus zwei völlig verschiedene Seiten nach Westen und nach Osten zu geben. Die über dem angeböschten Sockelgeschoß hochgestellte Westfassade verschließt sich mit ihrem repräsentativen Portal dem schnellen Zugang, während die eingeschossige Ostseite sich zur vorgelagerten Gartenterrasse darbietet. Doch ihr offener Portikus ist aus dorischen Säulen gebildet und daher von unüblichem Ernst; auch wahrt die Front durch die dazwischen gelegten Höfe Distanz und läßt nur die Durchsicht auf das goldgestirnte nachtblaue Oberlicht des Westportals zu.

Beide Seiten des Hauses sind Ausgangs- und Endpunkte von Gartenbezirken, die sich quer zu ihm zu einer Achse formieren. In der konsequenten Architekturgestalt dieser Schloßachse, die, von Ost nach West geführt, ein Bild des Tages- und Weltenlaufs bietet, ist ein Gleichnis für die Ewigkeit gefunden, in das der durch Eintritt in seine Geschichtlichkeit unsterblich zu denkende Mensch mit Gesetzen und Lebensregeln einbezogen ist. Der Aufbau dieser Achse erfolgte in mehreren Entwicklungsphasen; entscheidend war die Plazierung der »Feuermaschine« an ihrem östlichsten Punkt als Zeichen für den Sonnenaufgang und Beginn allen Lebens.

Als sich Schinkel 1827 nach seiner gemeinsam mit Peter Beuth unternommenen Englandreise entschloß, für den Betrieb der Fontänenanlagen von Charlotten-

4. Wilhelm Barth, Blick auf Schloß Charlottenhof, 1841. Ölgemälde. SPSG, GK I 6668.

5. August Wilhelm Ferdinand Schirmer, Blick von der Pergola des Schlosses Charlottenhof auf die Römischen Bäder, 1831. Ölgemälde. SPSG, GK I 2762. – Aus dem kleinen Portikus, wo die Pergola der Gartenterrasse am Schloß ansetzt, führt der Blick über die Voliere des unteren Hofes und zwischen den Säulen des großen Portikus auf die Gebäudegruppe um das Hofgärtnerhaus und das davorliegende Kulturstück.

4. Wilhelm Barth, view of Schloß Charlottenhof, 1841. Oil painting. SPSG, GK I 6668.

5. August Wilhelm Ferdinand Schirmer, view of the Roman Baths from the pergola of Schloß Charlottenhof, 1831. Oil painting. SPSG, GK I 2762. – From the small portico where the pergola meets the terrace by the Schloß the eye is carried over the aviary in the lower courtyard and between the columns of the large portico to the group of buildings around the court gardener’s house and the orchard in front of it.



name »Butt« for his own portrait as a signature for selected drawings and when initialing letters and private communications. »Butt« was seen as a jocular adoption of the traditional title for the successor to the throne, as it has survived in the French »Dauphin«. »Ad usum delphini« was the name of the educational programme compiled for the education of a future ruler. They ordered the entire knowledge of an age encyclopaedically and in a form that could be grasped by a young man. In Charlottenhof the name acquired symbolic significance. The service for use in the palace carries a golden flounder on a light blue ground on all its parts, surrounded by the letters »SIAM«; in the Roman Baths the flounder takes the form of a large, water-spewing fish: the master of the palace himself at the gardener’s house as a »fons vitae«.

Siam, in the perception of the age the »Land of the Free«, was by no means an unusual name for an Arcadia or Utopia. The Electress and Queen Sophie Charlotte had already taken an interest in the distant country and discussed their reading of Simon de la Loubère’s travel letters (*Du Royaume de Siam*, Amsterdam 1691) with Leibniz. The exotic quality of the Dutch territories in South America and China appealed more to the Great Elector as an alternative model to Europe. China and the fashion for China gave Frederick the Great the idea of building a garden pavilion, while his nephew Friedrich Wilhelm II places the Island of the Departed on Tahiti. Between the windows in the tower study, which was in the form of a Tahitian hut, in his Pfaueninsel palace, images of this palace, of the marble palace in the Neuer Garten and of a Tahitian island met in the lake landscape of the Havel, presented as a dream landscape. Finally the reed house built by Friedrich Gilly for the royal parents in Paretz may have drawn the Crown Prince’s imagination to exoticism as the garment of his dreams.

When his sister Charlotte, who was married to Nicholas, the heir to the Russian throne, set off for Russia in 1817, her brother wrote her a farewell novel called *The Queen of Borneo*. In this he expressed ideas of magnanimity he considered appropriate to the world of the East, for which his sister was now departing. In the spirit of Lessing’s parable of the rings he expected a great deal from the moral triumph of tolerance. The novel was inspired in content and style by Thomas Moore’s oriental verse tales *Lalla Rookh*, which the Crown Prince will have had to hand in the first English edition of 1817. On 27 January 1821 *Lalla Rookh* served a the scenario for a court party with tableaux vivants, singing and dancing. In these the title role of the Indian princess Lalla Rookh was played by Princess Charlotte (now Grand Duchess Alexandra Feodorovna), who acted her bridal journey to Kashmir, while Grand Duke Nicholas played her bridegroom, the Bukharan prince Aliris.

Siam, the Arcadian model of a free country, was more than and different from a crown prince’s dream. For the Crown Prince it was a possession of his own, in which he wanted to realize his ideas and those of his artistic and intellectual advisors of an ordered community. The exotic location offered opportunities for the free use of architectural metaphors without any compulsion to bind them to a particular formal canon. Schinkel, Lenné and the Crown Prince were able to activate the abundance of the educational store of their day, and build up an iconographic programme

from it that expressed Friedrich Wilhelm IV’s inclination to harmonize political and social contrasts just as much as his awareness of keeping pragmatic solutions open. Here a form was found for presenting a romantic state ideal from architectural and garden motifs that can be seen as a declaration of the Prussian heir to the throne’s programme.

Lenné gave the Charlottenhof landscape a completely self-sufficient form. It is true that the wooded areas of Frederick’s deer-park beyond the Parkgraben, which that was still a dividing line at the time, are included by means of clearings and new plantations, producing an illusion that the estate stretches to infinity in the north, but elsewhere dense wooded strips shut out the outside world; only on the eastern side can »slight hints of the town of Potsdam« be detected. A large main path, running like a parabola, and coming out of Frederick’s park in the area of the former power-driven mill, now the dairy, and turning back into it in the area of the Temple of Friendship, encloses an ideal landscape. At the southernmost point, the zenith of this parabola, is the palace. There the path touches the architecturally developed palace axis.

All the side paths branching out from it lead into the model-like world landscape, which is enlivened by hills to the east, down to the last rise of the island in the machine pool, while in the west it turns into a quiet plain, ending at the dense edge of the forest.

This enclosing path, developed as a »belt«, leads in the east from the point at which the Schafgraben used to join the Parkgraben, crossing it by means of a bridge, to the complex of the court gardener’s house. It rises and falls over the hilly modelling of the site, so that first of all the eye lights on the court gardener’s house, and the small, baldacchino-style temples over the busts of the Crown Prince’s parents in the memorial garden behind the house, and finally the Germanicus stele on the island in the machine pool. Only here does it reach the area now known as the Roman Baths itself.

After this it turns towards the palace and its terrace, with the eye directed to its garden portico, but swings parallel with the palace axis as soon as it approaches the terrace towards the great pool with the Crown Princess’s column and goes around the pool below the terrace.

A bridge originally led over the Parkgraben from the west as well. Here the enclosure path runs in front of the concluding western forest edge, describing a great curve around the Roman Baths on the other side at the eastern extremity of the park landscape. All kinds of different views are available of them over the broad expanse, in one case only of the staff building, then of the whole extent of the complex with a view into the garden room in front of the arcaded hall. Finally the palace terrace and the palace appear as a goal from this side as well. The path reaches the palace in direct confrontation with the half-cylinder of the northern narrow side and the temple-like western portico on its north-western corner.

The traditional north–south orientation of the farmhouse acquired by Friedrich Wilhelm II for the heir to the throne in 1825 meant that Schinkel, when he was converting the building into a summer residence for the Crown Prince, was able to give it two completely different sides to the west and the east. The west

hof die Dampfkraft einzusetzen, errichtete er im Osten, wo die Achse auf den erweiterten Schafgraben trifft, ein Haus für die »Feuermaschine« in Würfelform mit einem Aussichtsaltan. Das hatte die Ausdehnung der Ost–West-Achse nach beiden Seiten zur Folge. Zwischen der Feuermaschine und der Schloßterrasse entstand ein Rosengarten, auf den man vom Dach des Maschinenhauses Aufsicht hatte. Gleichzeitig wurde im Westen ein bis dahin noch nicht erworbenes Ackerstück angekauft und der Hippodrom projektiert.

Die Schloßachse beginnt am östlichsten Punkt der ganzen Anlage, am Ufer des Maschinenteichs, wo die Dampfmaschine die Elemente Wasser und Feuer zusammenbringt und von wo alle Bewegung ihren Ausgang nimmt. Vom Maschinenhaus konnte man das sich nach Westen erstreckende Gartenrechteck übersehen, das von dichten Fliederhecken eingeschlossen als Mittelpunkt eine rustikale Laube hat, die von konzentrischen Kreisen umgeben ist. Beiderseits querliegender vertiefter Rasenflächen eilt ein Wegepaar auf diese Kreise zu, deren überragende Ausweitung zum Innehalten veranlaßt. Von außen nach innen verengen sich die kreisenden Wege auf die Laube zu. Das Ganze ist ein Rosengarten nach dem Vorbild Humphry Reptons, der aber hier aus jahrhundertalter Motivtradition das biblische Paradies meint, dessen Rosenstöcke die Behausung des ersten Menschenpaares umgeben. Diese »Urhütte« leitet gleichermaßen einen architekturtheoretischen Exkurs über die Schloßachse ein, der vom Zelt, das die Exedra auf der Schloßterrasse bedecken sollte, und die Hausfassade des Gartenportikus zum Stibadium im Hippodrom führt.

Die Wege aus dem Paradies enden an der Substruktion der aufgeschütteten Gartenterrasse des Schlosses, deren im Halbkreis geführte rohe Ziegelmauer, welche die große Exedra trägt, durch Urnennischen als Grabesarchitektur charakterisiert ist. Der Aufenthalt im Paradies der Genesis ist nicht von Dauer. Auf den Genuß der Erkenntnis folgt die Sterblichkeit des Menschen. Eine steile Treppe bietet sich an, die Todesmauer zu überwinden. Sie ist streng in der Achse der darüberliegenden Pergola geführt, gewährt also nicht ein beliebiges Herankommen, sondern den Zwang, aufwärts zu steigen. Die Treppe führt zwischen zwei Plastiken hindurch: Apoll mit dem Köcher voller Pfeile, der dem Neuen, Jugentlichen, Bahn bricht, und Clio, die Muse der Geschichtsschreibung. Mit dem Wechsel der Generationen und dem Eintritt in die Geschichte kann der sterbliche Mensch unsterblich werden. Dann kann er auf der Höhe der Schloßterrasse in der großen Exedra auf den Gräbern Platz nehmen und urteilen. Er gewinnt den Blick gegen Morgen zum Gärtnerhaus und dem Italienischen Kulturstück, in dem die erfindungsreichen Gärtner tätig sind; zum gegenüberliegenden Mittagspunkt, dem Hügel mit der antiken Graburne, wo das Wasser in den am Boden gezogenen Wein floß und Auferstehung verhiieß; und gegen Abend zur dunklen Kuppel des Neuen Palais, dem Zeichen von Geschichte und Vergangenheit.

Die Schloßterrasse bildet das Zentrum der durchgehenden Gartenachse. Sie beginnt im Osten mit der großen Exedra, von der aus die weite Parklandschaft, die Brunnen auf der Terrasse und das Haus betrachtet werden können. Hier ist der Platz, wo sich »der König … ein zum irdischen Fatum erhobener Mensch« der Anschauung seines Volkes aussetzt, als das »Principium, welches alles umfaßt«, zur »organischen« Auflö-

sung des Gegensatzes von Herrschenden und Beherrschten (Novalis). In diesem Zusammenhang fällt auf, daß Schinkel in einem Blatt der *Sammlung Architektonischer Entwürfe* das Schloß Charlottenhof von der dem Gartenportikus gegenüberliegenden Rundbank aus zeigt: Auf der Bank sitzen zwei Männer, die eindeutig nicht den Bewohnern oder Gästen des Schlosses zugehören, sondern als Vorübergehende, als Wanderer charakterisiert sind, als Betrachter: »Sie genießen oder diskutieren den Anblick der Architektur …« Dabei bietet sich ihnen zugleich die Möglichkeit, zu beobachten, wie sich der Hausherr, Kronprinz Friedrich Wilhelm (IV.), »in … und um … das Werk der Baukunst … herum bewegen« würde.

Mit Rundbank und Gartenportikus begegnen sich hier die beiden Bestandteile des antiken Theaters, versteht man den Platz der Zuschauer, die Exedra, als verkürzte Form des Theaters und den Ort der Handelnden, den Portikus, als Scena. Schinkel begriff seine Architektur als »moralische Anstalt« und setzte dazu die auf der Schaubühne gewonnenen Fähigkeiten ein. Johann Gottfried Schadow hatte schon 1805 treffend bemerkt: »… befangen in dem ausgedehnten Raum einer Theater–Decoration … glänzte (er) hiermit in einem Fache, welches die Architekten selten in dem Grad besitzen …«

Schinkels Werk liefert für dieses Verständnis seiner architektonischen Motive erhellende Beispiele. Wenige Jahre vor der Planung von Charlottenhof schlug er für das Grabdenkmal des Fürsten Hardenberg an der Ostwand der Kirche zu Neuhardenberg eine Säulenarchitektur mit Dreiecksgiebel vergleichbar dem Gartenportikus von Charlottenhof vor, in der die Statue des zu Gedenkenden aufgestellt werden konnte – also eine Scena. Gegenüber ordnete er eine Exedra an, als Platz für sich an Hardenberg und sein Leben Erinnernde, gleichsam dem Erdenlauf des Verstorbenen Nachsinnende. Ganz ähnlich entstand wenige Jahre später eine solche Exedra auch am Familiengrab der Humboldts in Tegel. Neben dem archäologischen Wissen um das Theater der Antike steht dahinter die von den Denkmalen, Grabmälern, Theatern, Auditorien und Versammlungsstätten der französischen Revolutionsarchitektur ausgehende Faszination. Für ein Gleichnis des Augensinns galt Claude–Nicolas Ledoux’ *Coup d’oeil du théâtre de Besançon*; für ein gebautes Symbol gespannter Aufmerksamkeit Jacques Goudoins 1769 errichtetes Amphithéâtre de l’École de Chirurgie, das unter anderem zum Prototyp nachfolgender Rauminstallationen für Volksvertretungen wurde.

Doch der Situation in Charlottenhof am nächsten kommt ein wirklicher Theaterentwurf Schinkels, der Plan zur Singakademie im Kastanienwäldchen hinter der Neuen Wache in Berlin von 1821. Grundriß und Schnitt durch diesen Bau zeigen das Gegenüber von Theater und Scena, verwandt bis zur Deckungsgleiche mit dem Plan der Gartenterrasse von Charlottenhof. Deutlich ist hier wie dort das Rund der Sitzbänke des Theaters (in Charlottenhof verkürzt auf die eine Rundbank) als Bereich der Zuschauer dem von Säulen markierten Aktionsraum der Handelnden gegenüber angeordnet. In der Singakademie erheben sich hinter der doppelten Säulenreihe die Stufen für die Chorsänger; in Charlottenhof öffnen sich zwischen den Säulen des Gartenportikus Einsichten in das Haus des Kronprinzen.

façade, placed high over the banked base storey, is closed to rapid access with its prestigious portal, while the single–storey east side opens on to the garden terrace in front of it. But its open portico is made up of Doric columns and thus unusually serious; the façade also keeps its distance as a result of the courtyards between, and it is possible to look through only a the night–blue, gold–starred skylight of the west portal.

Both sides of the building are entrances to and end points of garden areas that from an axis at an angle to it. The consistent architectural design of this palace axis, which, running from east to west, offers of view of how the day and the world are passing, provides an allegory for eternity in which man, to be thought eternal through his entry into history, is included with laws and rules for life. The structure of this axis emerged in several phases of development; a crucial feature was the placing of the »fire machine« at its eastern point as a sign of sunrise and the beginning of all life.

In 1827, when Schinkel decided, after his journey to England with Peter Beuth, to use steam to drive the Charlottenhof fountains, he built a cubic building with a viewing balcony for the »fire machine« to the east, where the axis meets the extended Schafgraben. A rose garden was created between the fire machine and the palace terrace, and there was a view of this from the roof of the engine house. At the same time, a piece of agricultural land that has so far not been acquired was bought and the hippodrome planned.

The palace axis begins at the easternmost point of the complex as a whole, on the bank of the machine pool, where the steam engine brings the two elements of fire and water together, and which is the start of all movement. The garden rectangle stretching out to the west and enclosed by dense lilac hedges and with a rustic arbour at its centre, surrounded by concentric circles, could be surveyed from the engine house. A pair of paths on both sides of diagonally placed lawn areas hurries towards these circles, forcing their movement to pause a little. The circling paths become smaller as they approach the arbour. The whole thing is a rose garden modelled on Humphry Repton, but here, based on a centuries–old motif tradition, it alludes to the biblical Garden of Eden, whose roses surrounded the accommodation of the first pair of human beings. This »primeval hut« effectively introduces an excursus in terms of architectural theory about the palace axis, starting with the tent intended to cover the exedra on the palace terrace and taking the building façade of the garden portico to the stibadium in the Hippodrome.

The paths from the Garden of Eden end at the substructure of the raised garden terrace of the palace, whose semicircular red–brick wall, which supports the great exedra, is characterized as tomb architecture. There is no lasting stay in the Garden of Eden. Human mortality follows enjoyment of the fruit of the Tree of Knowledge. A steep flight of steps is available for passing over the wall of death. It runs directly on the axis of the pergola above it, and thus makes it impossible to arrive randomly; one is compelled to climb upwards. The steps lead between two sculptures: Apollo with a quiver full of arrows, making a way for the new and youthful, and Clio, the Muse of History. Mortal man can become immortal with the changing generations and by entering history. Then he can sit down and make his judgement on the tombs in the great

exedra on the height of the palace terrace. He gains a view to the east, the morning, towards the gardener’s house and the Italian Orchard in which the inventive gardeners are at work; to the midday point opposite, the hill with the ancient tomb urn where the water flowed into the vines growing on the ground, promising resurrection; and towards the evening in the west towards the dark dome of the Neues Palais, the symbol of history and transience.

The palace terrace forms the centre of the axis running through the garden. It begins in the east with the great exedra, from which the broad park landscape, the fountains on the terrace and the building can be observed. Here is place where »the King … a human being raised to be an earthly fate« is exposed to the view of his people, as the »principium that includes everything«, to the »organic« dissolution of ruler and ruled (Novalis). It is striking in this context that Schinkel shows Schloß Charlottenhof from the round bench opposite the garden portico in a sheet of the *Sammlung Architektonischer Entwürfe*: Two men are sitting on the bench who are clearly not residents or guests in the palace, but characterized as passers–by, as wanderers, as observers: »They are enjoying or discussing the view of the architecture …« At the same time they are also offered the opportunity of observing how the owner, Crown Prince Friedrich Wilhelm (IV), would »move in … and around … the architectural work«.

The two components of the ancient theatre meet here in the round bench and garden portico, if one sees the spectators’ place, the exedra, as an abbreviated form of the theatre and the actors’ place, the portico, as the scena. Schinkel perceived his architecture as a »moral institute« and used the abilities he had acquired in the theatre to this end. Johann Gottfried Schadow had remarked perceptively as early as 1805: »… enclosed within the extended space of a theatre set … (he) shone in an area that architects seldom master to this degree …«

Schinkel’s work provides illuminating examples for this understanding of his architectural motifs. A very few years before Charlottenhof was planned he suggested columned architecture with triangular gables comparable with the Charlottenhof garden portico, in which the statue of the dead man could be placed for the tomb of Prince Hardenberg on the east wall of the church in Neuhardenberg – a scena, in other words. Opposite he arranged an exedra, as a place for those remembering Hardenberg and his life, thinking as it were about the earthly life of the dead man. In a quite similar way, a few years later an exedra of this kind was also created on the Humboldt family tomb in Tegel. Behind this, as well as archaeological knowledge about ancient theatre, is the fascination exerted by the monuments, tombs, theatres, auditoria and places of assembly of the French Revolution. Claude–Nicolas Ledoux’s *Coup d’oeuil du théâtre de Besançon* stood as an allegory of sight; Jacques Goudoin’s Amphithéâtre de l’École de Chirurgie, built in 1769, that became a prototype for subsequent spatial installations for representative bodies of the people, was a built symbol of eager attention.

But closest to the situation in Charlottenhof is a real theatre design by Schinkel, the plan for the Singakademie in the little chestnut wood behind the Neue Wache in Berlin, dating from 1821. Ground plan and section through this building show scena and theatre

Das Skulpturenprogramm auf der Gartenterrasse von Charlottenhof gibt zusätzliche Hinweise zum Sinn solcher Anordnung. Zu Seiten der Rundbank begegnen sich die Statuen von Hermes und Paris und deuten auf das Parisurteil hin: Hermes übergibt Paris die Aufforderung der Götter, zu urteilen, zu entscheiden und zu richten. Der Schäfer Paris, ein Landmann, ist herausgefordert, über Götter, seine Herren, zu befinden; Zeus sichert ihm seinen Beistand zu. Nicht von ungefähr tritt Hermes mit Pansflöte und Schwert als Argustöter auf.

Eine derart von den Betrachtern in der Exedra beim Haus des Kronprinzen eingeforderte Entscheidung konnte sich aber keineswegs allein auf die Architektur beziehen. Die auf der Rundbank Verweilenden sollten nicht vordergründig die Gegebenheiten der gebauten Welt genießen und diskutieren, sondern eingedenk deren »eigenthümlicher Eigenschaft« das Leben des Kronprinzenpaares auf dieser Bühne beobachten und beurteilen. Nimmt man die von Sonnenaufgang nach Sonnenuntergang orientierte Gartenachse als Verheißung ewiger Wiederkehr allen Lebens, dann ist das quer auf dieser Achse liegende Haus ein Gleichnis menschlichen Daseins an einem beliebigen Punkt des unaufhörlichen Kreislaufs: ein Tag in der Ewigkeit. Seinen Bewohnern obliegt es, nach den über ihre eigene Existenz hinaus ewig gültigen Gesetzen zu leben, durch Vorbildlichkeit die Normen des kategorischen Imperativs zu erfüllen – nicht als Selbstzweck, sondern den Vorübergehenden zur Belehrung. In der Nachfolge von Ledoux' Traktat *L'Architecture considérée sous rapport de l'art, des moeurs et de la législation* hat die aufklärerische Baukunst derartige Gedankenmodelle gebildet, um ein bestimmtes Denken und Verhalten ihrer Benutzer hervorzubringen.

Voraussetzung aber, zu wirken und »die Wirklichkeit ... auf den Gedanken« zu stellen, war, daß diese Gedanken entschlüsselt und gelesen werden konnten. Wie andere »sprechende« Grundmuster zitierte Schinkel daher auch Motive aus seinen Bühnenbildern. Damit nutzte er die Möglichkeit zu Anspielungen, mit denen er zumindest unter den gebildeten Zeitgenossen auf Verstehen rechnen konnte. Für Charlottenhof ergaben sich solche Motive vorzugsweise aus den Dekorationen zur *Zauberflöte* mit ihrem der Aufklärung dienenden maurerischen Ideengut; wohl auch, weil der Kronprinz sie besonders schätzte, vor allem aber wegen des Anliegens, der Postulate an das »Hohe Paar«. Angesichts des Schlüsselmotivs der Sternenhalle der Königin der Nacht verwundert es nicht, daß Schinkel diese Dekoration in der Folge ständig zitierte, wenn als Plafond eines Innenraumes das Himmelszelt oder der »gestirnte Himmel über uns« erscheinen sollte. In Charlottenhof folgten fragmentarische Hinweise an bedeutungsvollen Stellen: über dem Westportal als nachtblaues, goldgestirntes Oberlicht und als Himmelskuppeln über den Statuennischen des Gartensaals.

Das Schloß Charlottenhof erhebt sich für die Betrachter in der östlich gelegenen Exedra als Sarastros Tempel vor dem dunklen westlichen Himmel. Der Durchblick durch die Gebäudemitte ergänzt sich zur geschlossenen Sternenkuppel des Bühnenhintergrunds in der Eingangsszenerie der *Zauberflöte* mit dem Gegensatz von Tag und Nacht. In umgekehrter Richtung aber wußten die Charlottenhof-Betrachter die paradisiäische Landschaft und den rauchenden

Vulkan aus der »IV. Decoration« in Gestalt des Rosengartens unterhalb der Exedra und des Kandelabers der »Feuermaschine« am Ufer des Maschinenteichs hinter sich. Die ägyptisierenden Rahmungen der drei Eingänge aus dem Gartenportikus in den Speisesaal charakterisieren die Situation als Sarastros Tempel in dieser Dekoration. Die drei Türen sind als die Eingänge zum »Tempel der Natur« rechts, zum »Tempel der Vernunft« links und zum »Tempel der Weisheit« in der Mitte zu verstehen.

Im Bühnenbild der *Zauberflöte* bezeichnete Schinkel die drei geschlossenen Tempeltore durch darüber aufgestellte Figuren – als »Weisheit« in der Mitte eine Osiris-Statue, als »Vernunft« links eine männliche Gestalt mit einer Schrifftafel, als »Natur« rechts eine Ziege. Analog erscheinen in Charlottenhof entsprechend attributierte Einblicke und Durchsichten – an Stelle der Ziege ein Ganymed, durch den Portikus und die Eingangstür sichtbar aufgestellt in der rechten Ecknische des Saals; an Stelle des Helios-Sohnes Osiris die Lichtgestalt der Blumenampel im Saal; an Stelle der Figur mit der Schrifftafel, die den Fortgang der Geschichte anzeigt, ein David mit dem Haupt Goliaths in der Ecknische auf der linken Saalseite: Jugend, die das Alter überwindet.

Diese Dreiteilung entspricht auch der inneren Struktur des Schlosses, wie sie in seinem asymmetrischen Grundriß deutlich wird. Rechts liegt im nördlichen Teil des Gebäudes die mit ihrer Gruppierung der Räume um das mittlere gemeinsame Schlafzimmer in konventioneller Gebundenheit gegebene Wohnung des »Hohen Paares« als »Tempel der Natur«. Die beiden Wohnräume, von denen der westliche zugleich als Vorzimmer des Kronprinzen diente, legen sich wie ein Riegel vor die intimeren Räume der beiden Kabinette des Kronprinzen und der Kronprinzessin, die das Schlafzimmer rahmen. Das Schlafzimmer hat eine apsidiale Erweiterung erhalten, die als Halbzylinder vor die nördliche Seitenfront über die ursprüngliche Hausgrenze hinaustritt. Darin befinden sich drei Fenster mit unterschiedlichen Landschaftsausblicken, nach innen durch Pfeilerspiegel getrennt, die vom Boden bis zur Decke reichen und den geschlossenen Raum strahlenförmig in die die Welt symbolisierende Parklandschaft hineinziehen. Gleichzeitig werden dadurch die Fensterausblicke zu in den Raum als Lebensbereich hereingeholten Weltausschnitten. Damit ist auch auf die Aussage von Plinius, aus dem Speiseraum seines Laurentium hätte er Ausblicke auf drei Meere (»quasi tria maria prospectat«, *Briefe*, II, 17, 5), angespielt. Im gleichen Raum wird durch gegenüberliegende Spiegeltüren eine imaginäre Raumabfolge hergestellt, die sich zwischen den eigentlichen Schlafplatz, dem ein trennender Vorhang Erinnerung an einen Alkoven gibt, und die apsidialen Ausblicke legt. Ergaben im barocken Interieur gegenüberliegende Spiegel eine unendliche Raumerstreckung, für die dennoch ein Ende zu denken war, einen Einheitsraum, den man nur nicht bis zu seinem Ende übersehen konnte, so führt jetzt die Felderteilung der Türen zu einem konträren Effekt: Es erscheint ein unendliches Hintereinander absehbar endlicher Räume, immer neue Türen und Türen ohne Ende bis zu einer bedeutungsvollen »letzten Tür«. Der nach Raffael kopierte transfigurierende Christus über den Betten sichert jedoch die Verheißung zu, daß auf Schlaf wie Tod immer wieder eine Auferstehung folgen wird.



6. Schloß Charlottenhof, *Hermes als Argustöter*, 1824. Bronze. Wiederholung nach dem Marmor von Bertel Thorvaldsen. Photo: Reinhard Görner.

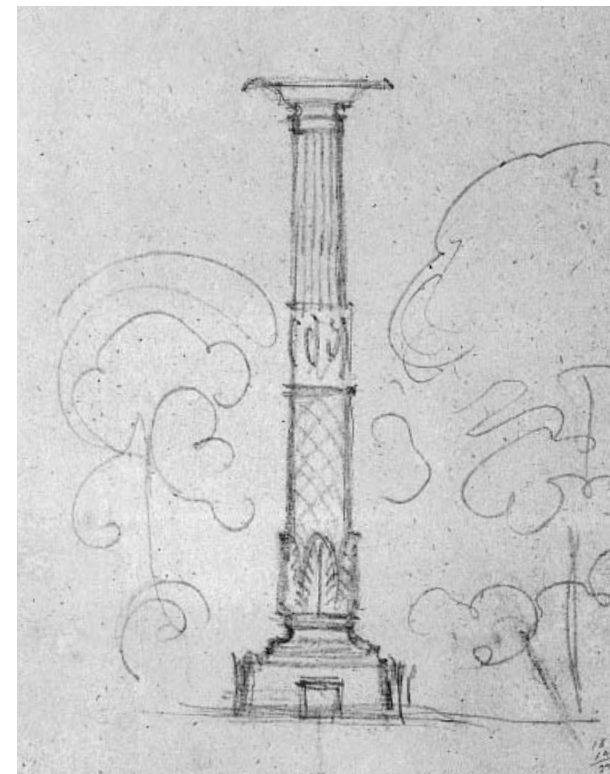
7. Schloß Charlottenhof, *Paris*, 1826. Bronze. Wiederholung von Rudolf Schadow nach Antonio Canova. Photo: Reinhard Görner.

8. Karl Friedrich Schinkel, Charlottenhof. Entwurf für den Schornstein des Dampfmaschinenhauses als Kandelaber. Graphit. SMPK, SM 51/14.

6. Schloß Charlottenhof, *Hermes as the slayer of Argus*, 1824. Bronze. Replica after the marble by Bertel Thorvaldsen. Photo: Reinhard Görner.

7. Schloß Charlottenhof, *Paris*, 1826. Bronze. Replica by Rudolf Schadow after Antonio Canova. Photo: Reinhard Görner.

8. Karl Friedrich Schinkel, Charlottenhof. Design for the chimney of the steam-engine house as a candelabrum. Graphite. SMPK, SM 51/14.



facing each other, and they relate to the plan of the Charlottenhof garden terrace to the point of congruency. It is clear that here and there the circle of seats in the theatre (abbreviated in Charlottenhof as the one round bench) is arranged as an area for spectators opposite the space allotted for the protagonists' action. In the Singakademie the steps for the chorus singers rise behind the double row of columns; in the Charlottenhof views into the Crown Prince's home open up between the columns of the garden portico.

The sculpture programme on the Charlottenhof garden terrace provides additional indications of the meaning of such an arrangement. At the sides of the round bench statues of Hermes and Paris meet, indicating the judgement of Paris: Hermes is handing Paris the gods' demand to assess, decide and judge. Paris, a shepherd, a countryman, is required to make a decision about gods, his lords; Zeus assures him of his support. It is no coincidence that Hermes appears as the killer of Argus, with pan-pipes and sword.

But a decision required in this way from the spectators in the exedra at the house of the Crown Prince could by no means relate only to architecture. The people sitting on the round bench should not enjoy and discuss the conditions of the built world superficially, but should observe and judge the life of the Crown Prince and Princess on this stage in awareness of their »peculiar quality«. If one takes this garden axis oriented from sunrise to sunset as a promise of the eternal return of all life, then the building lying across this axis is an allegory of human existence at a random point in the ceaseless cycle: a day in eternity. It is incumbent upon its residents to live according to the laws that are eternally valid over and above their own existence, and to fulfil the demands of the categoric imperative through exemplary behaviour – not as an end in itself, but for the edification of passers-by. After Ledoux's treatise *L'architecture considérée sous rapport de l'art, des moeurs et de la législation* Enlightenment architecture formed thought models of this kind in order to produce a certain kind of thinking and behaviour in the people who used it.

But if this was to work, and »reality« was to be placed »on the thoughts«, then it was essential that these thoughts should be decoded and read. Schinkel therefore cited motifs from his stage sets as well as other »eloquent« basic patterns. Here he was taking the opportunity to make allusions that could be understood by his educated contemporaries at least. For Charlottenhof he preferred his setting for *The Magic Flute* as a source for such motifs, with their stock of Masonic ideas providing enlightenment; probably also because the Crown Prince liked it particularly, above all because of the subject matter, the postulate to the »High Couple«. In view of the key motif of the Queen of the Night's stary hall, it is not surprising that Schinkel constantly quoted this setting subsequently when the firmament, or »starry heavens above us«, was to appear. In Charlottenhof fragmentary references to particular points resulted: as a night-blue skylight with golden stars above the west portal and as heavenly domes above the statue niches in the garden hall.

For the viewer, Schloß Charlottenhof rises as Sarastro's temples before the dark west sky in the exedra to the east. The view through the centre of the building becomes the closed stary dome of the stage background in the opening set for *The Magic Flute* with the

contrast of night and day. But in the other direction observers of Charlottenhof were aware of the paradise landscape and the smoking volcano from the »IVth setting« in the form of the rose garden below the exedra and the candelabrum of the »fire machine« on the bank of the machine pool behind them. The Egyptian-style frames on the three entrances from the garden portico into the dining-room characterized the situation as Sarastro's temple in this stage setting. The three doors are to be perceived as the doors to the »Temple of Nature« on the right, the »Temple of Reason« on the left and the »Temple of Wisdom« in the middle.

In the stage set for *The Magic Flute* Schinkel identified the three closed temple doors with figures placed above them – a statue of Osiris in the centre as »Wisdom«, a male figure with an inscribed tablet, and a goat on the right as »Nature«. In the same way appropriately attributed insights and views appear in Charlottenhof – a Ganymede instead of a goat, placed in the right-hand corner niche of the hall so that it is visible through the portico and the entrance door; in place of Helios's son Osiris the light-figure of the hanging flowerpot in the hall; instead of the figure with the inscribed tablet, which indicates the forward progress of history, a David with a head of Goliath in the corner niche in the left-hand corner niche: youth conquering old age.

This division into three also corresponds with the inner structure of the palace, as is clear from its asymmetrical floor plan. On the right, in the northern part of the building is the residence of the »High Couple« as a »Temple of Nature«, conventionally restrained, in its grouping of rooms around a central common bedroom. The two living-rooms, of which the western one also served as the Crown Prince's anteroom, are placed like a bar in front of the more intimate small rooms for the Crown Prince and Crown Princess, and frame the bedroom. The bedroom has an apsidial extension that protrudes out beyond the original bounds of the building beyond the northern side façade, as a half-cylinder. In this are three windows with different landscape views, divided inside by pier glasses extending from floor to ceiling and drawing the closed space radially into the park landscape that symbolizes the world. At the same times the views from the windows become details from the world drawn into the room as a life-sphere. This is also an allusion to Pliny's statement that from the dining room of his Laurentium villa he had views of three seas (»quasi tria maria prospectat«, *Letters*, II, 17, 5). In the same room an imaginary spatial sequence is provided by opposite mirror doors placing itself between the actual sleeping area, which is reminiscent of an alcove because of its dividing curtain, and the apsidial views of the outside. In a baroque interior, mirrors placed opposite each other produced an infinite extension of space, but one for which an end was conceivable, a uniform space in which it was imply impossible to see to the end, but here the division of the doors' fields produces the opposite effect: an endless sequence of predictably finite rooms is produced one behind the other, always new doors and doors without an end, until a significant »final door« is reached. However, the transfigured Christ above the bed, copied from Raphael, secures the promise that, like death, sleep is always followed by an awakening.

Im südlichen Gebäudeteil links löst sich der Grundriß des »Tempels der Vernunft« zu freier Bestimmung der Räume auf. Kupferstichzimmer und Speisezimmer, auch Hofdamenzimmer, wechseln in Nutzung und Ausstattung. Man kann hier aus der Pergola direkt in das Schloß eintreten. Im vorgelegten kleinen Portikus geht man über das weißblaue Rhombenmuster des bayerischen Wappens, Huldigung an die Herkunft der Kronprinzessin, mit dem das Licht- und Schattenspiel in der Pergola in eine Kunstform übersetzt ist. Das folgende Eckkabinett mit seinen Ebenholztüren und Wänden in pompejanischem Rot zeigt Landschaften des Übergangs von Nord nach Süd, Gouachen aus Oberitalien und vom Oberhein. Im Rückblick in die Pergola erlebt man eine Illusion des Südens, und die Achsenverschiebung zur Tür des nächsten Raumes macht die Wendung zum Fensterausblick auf einen nordischen Wald zwingend. Im Eckkabinett mit seinen ehemals von einem steingrauen Linoleum bedeckten Boden hat man die Gewißheit des sicheren Standes auf der gleichen Ebene wie in der Pergola draußen. Tritt man jedoch in das folgende Zeltzimmer ein, dessen Fußboden von einem wiesengrünen Linoleum mit Blumensträußen bedeckt war, dann verliert man diese Sicherheit, denn der Blick geht nun durch das Westfenster in die Baumkronen, während man durch das Südfenster im diagonalen Blick nach unten tief im Ungewissen den Wiesenraum der Parklandschaft wahrnimmt. Das Zelt als Bild der Lebensreise steht für die Offenheit aller Erwartungen.

Als »Tempel der Weisheit« in der Mitte vereinigen sich beide Tendenzen im freien Durchblick von Sonnenaufgang nach Sonnenuntergang: Die Existenz des Menschen berührt sich mit der Ewigkeit. Das warme Rot der Türbespannungen und der Vorhänge hinter den Statuen im Gartensaal entreißt der Ewigkeit einen Tag für die Gegenwart erfüllten Lebens. Dahinter öffnet sich die Tür ins Dämmerlicht des Vestibüls, das auf die Abendseite der großen Achse vorbereitet.

Jenseits des Hauses folgt ein Kastanienhain, dessen Bäume ursprünglich in der Form des antiken Quincunx standen. Es ist ein Hain der Erinnerung und des Träumens. Romeo träumte (nach Shakespeare) »in dem Schatten des Kastanienhains, der von der Stadt westwärts sich verbreitet«. Schinkel hatte bereits 1816–18 die Neue Wache in Berlin mit einem solchen Hain (»vor der Stadt gen Westen«) umgeben. Neben dem Gebäude waren Christian Daniel Rauchs Statuen der Generäle Scharnhorst und Bülow aufgestellt. Der entschlossene Heerführer Bülow und der gedankenvolle Planer Scharnhorst bildeten ein »komplementäres Paar von Gedanken und Tat« und brachten im Denkmalshain für die Helden der Freiheitskriege »Freiheit und Selbstentschließung« (Fontane) zum Ausdruck.

In Charlottenhof ist es ein Dichterhain. An seinen Eingängen stehen die Zeitgenossen Goethe, Schiller, Herder und Wieland in Richtung auf das Haus, ihnen entsprechen auf der Westseite die Dichter der Vergangenheit Ariost, Tasso, Dante und Petrarca, die in den Sonnenuntergang blicken. Im Dichterhain erinnert das Wasser, das die Gartenachse in ihrer ganzen Länge begleitet, an sein unterweltliches Wesen, denn hier hat es die Form eines Neptunbrunnens.

Im Osten pumpt die Maschine das Wasser aus dem Teich und drückt es in Röhren. Es taucht als Fontäne in der Urhütte auf, erscheint auf der Schloß-

terrasse als Bild des altorientalischen Lebensbrunnens in Gestalt eines aufsteigenden Strahls, der in eine tröpfelnde Schale zurückfällt und durch Marmorkanäle wie in den Mogulgärten mit kleinen Seitensprudeln verbunden ist. Dann begegnete man dem Wasser wieder im Vestibül, wo es als Glockenfontäne aus einem Baluster aufstieg, der an den Wasserkandelaber der Pfaueninsel erinnert. Schließlich war eine Brunnenische vorbereitet für das Bad unter dem Schlafraum des Kronprinzenpaares. Den Abschluß bildete der Spiegel des Karpfenteichs und die Fontäne im Stibadium sowie drei runde Teichaugen, die das Oval des Hippodroms im Wald begleiteten.

Zwischen Dichterhain und Karpfenteich, der heute nur noch als schmales Rasenrechteck erhalten ist, liegt ein Rasengeviert, das mit Maiblumen bepflanzt war und wohl in der Sonnenglut einen betörenden Duft aussandte. Plinius berichtet von einer veilchenüberdufteten Terrasse im Laurentium (»violis oderatus«, *Briefe*, II, 17, 17).

Dem Morgenduft der Rosen im östlichen Paradies antwortet der Abendduft vor Sonnenuntergang. Denn nach dem Maiblumenstück versinkt die Sonne angesichts von Schlaf und Tod im Teich des Vergessens und hinter dem dichten Waldesdunkel. Das Schloß und der Dichterhain spiegelten sich im Wasserspiegel des Karpfenteichs, ebenso auch die als Schlaf und Tod verstandene, dahinter aufgestellte Ildefonso-Gruppe. Hinter der Gruppe schließt eine Heckenkonche im Halbrund die dichte, undurchdringliche Baumkulisse, die man nur auf versteckten Schlängelwegen durchdringen konnte.

Eine zeitgenössische Zeichnung von William Blake zeigt Virgil, der Dante ermutigt, einen solchen Wald zu durchdringen, um über Inferno und Purgatorio zum Paradiso zu gelangen. Das Dantesche Paradiso ist aber im Gegensatz zum vergänglichen Paradies der Genesis ein bleibender Ort, ein Elysium im Antikeverständnis der Renaissance. So liegt es auch am Ende und quer zur Achse des ewigen Ablaufs. Hier geht man nicht hindurch: man kommt an. Rosengarten und Hippodrom, gleichzeitig konzipiert und nacheinander entstanden, bezeichnen Beginn und Erfüllung der menschlichen Existenz, den Garten der Unschuld des ersten Paares und den Ort, wo sich die erfahrenen und geläuterten Seelen schließlich wiederfinden.

Irrrend tauchte man aus dem Waldesdunkel wieder in einer Kunstform auf, dem querliegenden Oval des Hippodroms. Auf Lennés beiden ersten Plänen für Charlottenhof ist das Gelände als nicht zur Erwerbung gehörig ausgespart, in einem dritten Plan wird es noch als Fremdbesitz vermerkt. Im Plan von 1826 ist eine spätere Einzeichnung erfolgt, dabei wird das überkommene Grabensystem angegeben, das von Norden das Gelände umgreifend in zwei östlich und westlich gelegenen Ringgräben endet. Erst ein gesonderter Plan des Grundstücks im Jahr des Erwerbs 1835 diente der Planung des Hippodroms. Die sehr gedrungene, aus sechs in der Höhe ansteigenden Baumreihen und einer Beetkante um das innere Raumoval aufgebaute Form ist deutlich von Gabriel Thouin abhängig. Dessen Muster für eine Orangerie-Aufstellung ordnete von außen nach innen zwei Reihen Alleebäume, dann eine große plate-bande mit sehr großen Orangenbäumen, eine zweite mit mittleren Orangen, eine dritte mit sehr kleinen Orangen und eine innere plate-bande mit Blumen an – »ce qui ferait amphithéâtre«. Thouin bot fünf

In the southern part of the building on the left the floor plan of the »Temple of Reason« breaks up to define the spaces freely. The engraving room and dining room, also the room for the ladies-in-waiting, alternate in use and furnishings. Here you can enter the palace directly from the pergola. In the small portico in front of it you cross the blue and white rhomboid pattern of the Bavarian arms, a tribute to the origins of the Crown Princess, which changes the play of light and shade in the pergola into an art form. The subsequent small corner room with its ebony doors and walls in Pompeian red shows landscapes in the transition from north to south, gouaches from upper Italy and from the Upper Rhine. Looking back into the pergola you have an illusion of the south, and the shift of axes to the door of the next room makes it mandatory to turn and look through the window at a northern forest. In the small corner room with its floor formerly covered with a stone-grey linoleum one has the certainty of standing on the same plane as in the pergola outside. But when you go into the tent room that follows, whose floor was covered in meadow-green linoleum with bunches of flowers, then this certainty is lost, as the eye is now led through the west window into the crowns of the trees, while through the south window the lawns of the park can be made out uncertainly in the diagonal view down. The tent as a vision of the journey through life stands for the openness of all expectations.

As the »Temple of Wisdom«, both tendencies are drawn together in the free view from sunrise to sunset: human existence touches eternity. The warm red of the door coverings and the curtains behind the statues in the garden room seizes a day for the present time of fulfilled life from eternity. Behind this the door opens into the twilight of the vestibule, preparing us for the evening side of the great axis.

Beyond the building is a chestnut grove whose trees were originally in the ancient quincunx form. It is a grove of memory and of dreams. According to Shakespeare, Romeo dreamed »underneath the grove of sycamore that westward rooteth from this city side« – which in the German translation by August Wilhelm Schlegel, published in 1797, became a »grove of chestnut«. As early as 1816–18 Schinkel had surrounded the Neue Wache in Berlin with such a grove (»outside the town to the west«). Daniel Rauch’s statues of Generals Scharnhorst and Bülow had been set up by the building. Bülow the decisive military leader and Scharnhorst the thoughtful planner formed »a complementary pair of thought and deed« and expressed »freedom and self-resolution« (Fontane) for the heroes of the Wars of Liberation in the memorial grove.

In Charlottenhof it is a poet’s grove. At its entrances stand contemporaries Goethe, Schiller, Herder and Wieland facing the building, and corresponding to them on the western side are Ariosto, Tasso, Dante and Petrarch, poets of the past, looking into the sunset. In the poets’ grove the water that accompanies the garden axis throughout its full length is reminiscent of its underworldly nature, as here it takes the form of a fountain of Neptune.

In the east the engine pumps the water out of the pool and into pipes. It comes up again as a fountain in the primeval hut, appears on the palace terrace as a symbol of the ancient oriental fountain of life in the

form of a rising jet that falls back into a dripping bowl and is connected to small bubbling areas at the sides by marble channels, as in Mogul gardens. Then the water cropped up again in the vestibule, where it rised out of a balustrade like a bell fountain reminiscent of the water candelabrum on the Pfaueninsel. Finally a fountain niche was prepared for the bath under the Crown Prince’s and Crown Princess’s bedroom. The conclusion was the surface of the carp pond and the fountain in the stibadium and also three round pools accompanying the oval of the Hippodrome.

Between the poets’ grove and the carp pool, which today has survived only as a small rectangular lawn, is a square of lawn that was planted with mayflowers and probably gave out a captivating fragrance in the glow of the sun. Pliny writes of a terrace fragrant with violets in the Laurentium villa (»violis oderatus«, *Letters*, II, 17, 17).

The evening fragrance before sunset responds to the morning fragrance of roses in the eastern paradise. For after the patch of mayflowers the sun, faced with sleep and death, sinks into the pool of oblivion and behind the dense darkness of the woods. The palace and the poets’ grove were reflected in the surface of the carp pool, and so did the Ildefonso group, understood as sleep and death). Behind the group a semicircular half-dome hedge concludes the dense, impenetrable group of trees, which could be penetrated only on concealed winding paths.

A contemporary drawing by William Blake shows Virgil encouraging Dante to go through such a wood, in order to reach paradise via inferno and purgatory. But in contrast with the transient paradise of Genesis, Dante’s paradise is a permanent place, and Elysium in the old perception of the Renaissance. And so it lies at the end of and sideways to the axis of the eternal sequence of events. You do not go through here, you arrive. Rose Garden and Hippodrome, conceived at the same time and created one after the other, define the beginning and fulfilment of human existence, the first couple’s garden of innocence and the place where experienced and purified souls finally meet again.

Wandering around, one emerged from the dark wood into an art form again, the transverse oval of the Hippodrome. On Lenné’s first two plans for Charlottenhof the area is separated off as not to be acquired, in a third plan it is still marked as owned by someone else. In the 1826 plan something else has been drawn in, and the inherited system of moats or ditches is indicated, running round the site from the north and end in two circular ditches to the east and west. It was only a separate plan of the site in the year in which it was bought, 1835, that shows the plans for the Hippodrome. The very squat shape, built up of six rows of rising trees and a bed edging the inner oval, is clearly dependent on Gabriel Thouin. His pattern for an orangery arranged two avenues of trees from outside to inside, then a large plate-bande with very large orange trees, a second with middle-sized orange trees, a third with very small orange trees and an inner plate-bande with flowers – »ce qui ferait amphithéâtre«.

Thouin offered five paths running round between the rows of trees; these become three rows crossed by two transverse paths in Lenné’s first design. A Charlottenhof plan drawn in the same year shows the original squat form with three paths running round it, which run into each other by using south-western and south-



1. Im Anflug auf das Schloß Charlottenhof von Westen erkennt man die klare Achse des Schlosses und nord-östlich davon im Gegensatz dazu die lockere Baugruppe der Römischen Bäder.
2. Das Flugbild von Norden her zeigt die Anordnung des Schlosses mit Terrasse, Exedra und den weiten konzentrischen Kreisen des Rosengartens nach Osten hin.
3. Die Römischen Bäder präsentieren sich im Anflug von Norden als lockere Baugruppe in dennoch starker Bindung mit Beziehung zum Maschinenteich und seiner natürlich geformten Insel.

1. Approaching Schloß Charlottenhof from the west in a plane the clear axis of the Palace can be made out, and north-east of this, the contrasting, loose group of buildings making up the Roman baths.
2. The aerial photograph from the north shows how the Palace is arranged with terrace, exedra and the broad concentric circles of the Rose Garden to the east.
3. The Roman Baths seen from the air from the north appear as loosely-grouped buildings, but strongly connected with the machine pool and its naturally formed island.





4-6. Die Gartenfassade von Schloß Charlottenhof erhebt sich strahlend über der künstlichen Terrasse und spiegelt sich in dem vorgelagerten Wasserbecken. Die nach über 100 Jahren zu einem majestätischen Baum herangewachsene Platane setzt wie die Säule mit dem Bildnis der Hausherrin, Kronprinzessin Elisabeth, Maßstäbe für die umgebende Landschaft mit dem nach Westen abschließendem dunklen Waldessaum.

4-6. The garden façade of Schloß Charlottenhof rises radiantly over the artificial terrace and is reflected in the pools of water in front of it. The plane tree, which after over 100 years has grown to a majestic height, together with the column with the portrait of the lady of the house, Crown Princess Elisabeth, sets the scale for the surrounding landscape with the dark fringe of woodland that forms its western conclusion.





36. Von der Gartenterrasse geht der Blick über die bewegte Landschaft zu den Römischen Bädern.
 37. Westansicht der Römischen Bäder. Von links nach rechts: Gehilfenwohnung, Hofgärtnerwohnung, Tee-pavillon des Kronprinzen.
 38. Westansicht der Hofgärtnerwohnung.

36. From the garden terrace the eye is led over the lively landscape to the Roman Baths.
 37. View of the Roman Baths from the west. From left to right: staff accommodation, court gardener's accommodation, Crown Prince's tea pavilion.
 38. View of the court gardener's accommodation from the west.





39–41. Man betritt den Bereich des Hofgärtners durch eine große Laube, die einen bacchantischen Sitzplatz überfängt. Der Kronprinz als Hausherr ist in Gestalt seines Necknamens als gewaltiger Butt anwesend und speiht wie eine Lebensquelle das Wasser über die große Muschel in den Kentaurensarkophag.

39–41. The court gardener's realm is entered through a large arbour enclosing a bacchanalian seating area. The Crown Prince is present as the owner of the house in the form of his nickname as an enormous flounder, spewing water like a life-giving spring over the great shell in the centaur's sarcophagus.



S. 54, 55

42, 43. Die Pergola an der Ostseite des Hofgärtnerhauses leitet den Blick in die Tiefe durch den Tee-pavillon auf die Wasserfläche des Maschinenteichs und umgekehrt in die Höhe zu einer schmalen, ins Licht führenden Treppe zur Aussichtsplattform über der Arkadenhalle.

pp. 54, 55

42, 43. The pergola on the east side of the court gardener's house down through the tea pavilion to the surface of the water of the machine pool and conversely upwards to a narrow staircase leading into the light of the viewing platform above the arcaded hall.



55–57. Ausgrabungen in Pompeji waren der Anlaß für die Baderäume hinter der Arkadenhalle. Im Vestibül begrüßen Dionysos und Apoll den Eintretenden. Dahinter liegt ein Impluvium mit wirklich offenem Dach, dann folgen ein Salbraum und zur Linken die eigentlichen Thermen, vor deren tiefergelegenen Becken vier Koren Wache halten.

55–57. Excavations in Pompeii prompted the baths behind the arcaded hall. Dionysus and Apollo greet visitors in the vestibule. Beyond this is an impluvium with a genuinely open roof, then an ointment room and on the left the actual thermal baths, with four caryatids standing guard in front of the sunken pool.

