

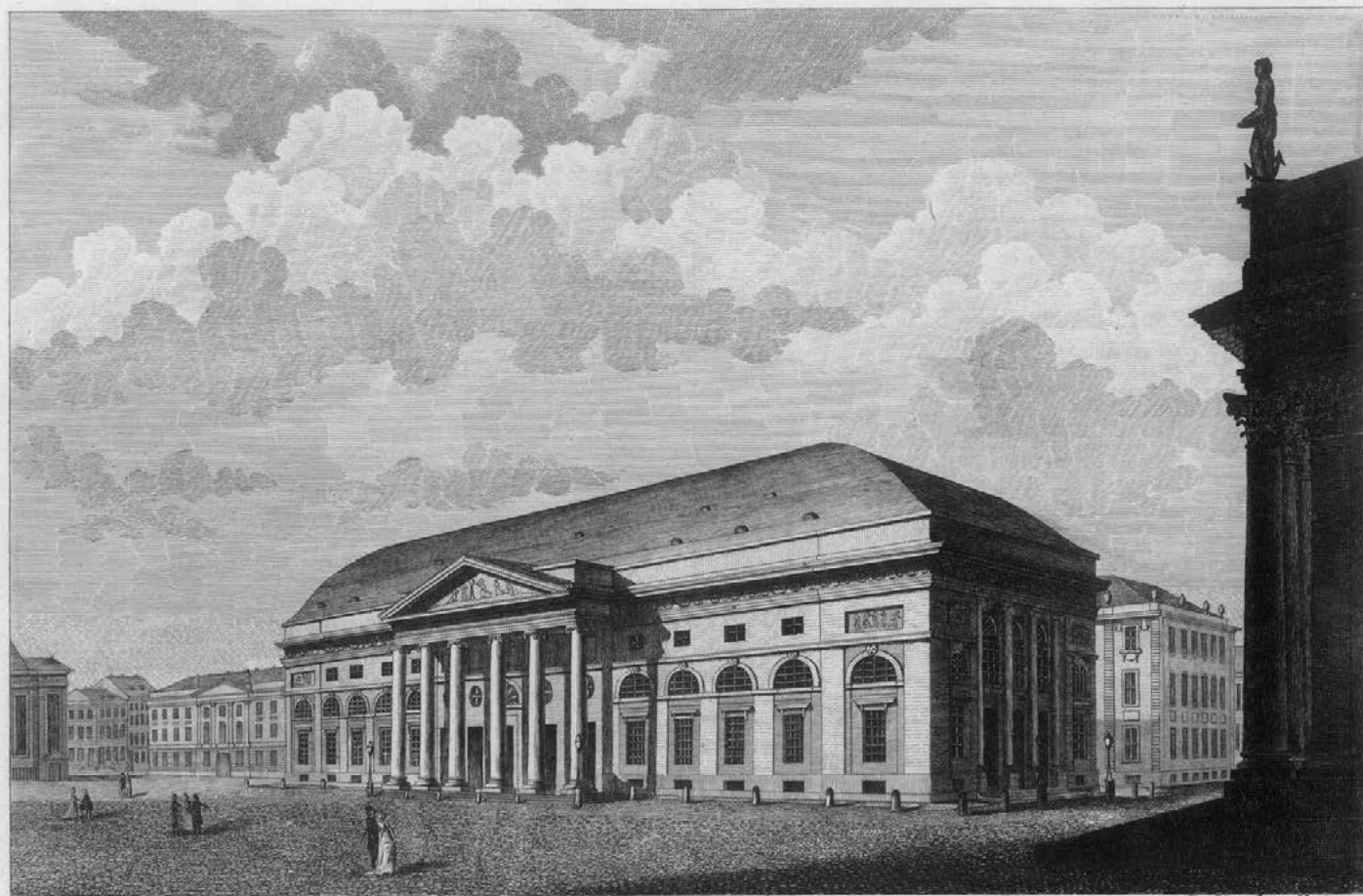
# Nieznany projekt Teatru Narodowego w Berlinie autorstwa Carla G. Langhansa

Jerzy Krzysztof Kos

Uniwersytet Wrocławski

**G**mach Królewskiego Teatru Narodowego (Königliches National Theater), wzniesiony w Berlinie w latach 1800–1802, był największą, najbardziej skomplikowaną i... najbardziej ryzykowną realizacją architektoniczną w całej karierze zawodowej Carla Gottharda Langhansa (1732–1808) [fig. 1]. Już wkrótce po otwarciu to kolejne prestiżowe berlińskie dzieło śląskiego twórcy stało się celem krytyki, która przysłoniła historyczne znaczenie pierwszego w Prusach dużego teatru mieszczańskiego, a zarazem jednego z najwcześniejszych europejskich teatrów typu wielofunkcyjnego, wyposażonego nie tylko w scenę, ale także w salę koncertową. Niepobawione podstaw zarzuty współczesnych dotyczyły przede wszystkim niedoskonałej akustyki widowni – wady wielu dużych teatrów wzniesionych przed zgromadzeniem nowszej wiedzy o zjawiskach dźwięku. Powodem krytyki był także inny składnik architektury teatru. Dzieło Langhansa stanowiło odważny eksperyment techniczno-budowlany, inspirowany dyskusjami na temat nowych konstrukcji dachowych, prowadzonymi w środowisku berlińskich architektów od lat 80. XVIII wieku. Zastosowany przez Langhansa wielki dach typu krążynowego, największy tego rodzaju w architekturze Prus, wywołał krytyczną ocenę walorów estetycznych budowli, przede wszystkim proporcji jej bryły – mimo „nowoczesnej” stylistyki całości, utrzymanej w formach zbliżonych do rewolucyjnego klasycyzmu „około roku 1800”.

Gmach Teatru Narodowego istniał zaledwie 15 lat. Już w 1817 r. padł ofiarą pożaru, a na jego miejscu, wykorzystując zarys murów obwodowych korpusu, wzniesiono nowy teatr, zaprojektowany przez Karla Friedricha Schinkla, z portykiem ozdobionym kolumnami pochodzącymi także z dzieła Langhansa. Krótkie dzieje oraz negatywna opinia współczesnych przesądziły o braku większego zainteresowania historii sztuki architekturą langhansowskiego Teatru Narodowego. Dopiero ostatnie lata przyniosły nowe ujęcia kilku problemów badawczych, m.in. dzięki poszerzeniu bazy źródłowej dotyczącej



*La nouvelle Maison de comédie à Berlin*

*Das neue Schauspielhaus zu Berlin.*

1. Królewski Teatr Narodowy. Grafika z początku XIX wieku. Fot. archiwum autora



<sup>1</sup> Muzeum w Gliwicach, Oddział Willa Caro, sygn. 1072020. Autor dziękuje Dyrekcji gliwickiego Muzeum, a szczególnie pani Annie Kwiecień, za umożliwienie zapoznania się z projektem Langhansa oraz za wyrażenie zgody na jego publikację.

<sup>2</sup> Zob. R. Freydank, *Theater in Berlin. Von den Anfängen bis 1945*, Berlin 1988, s. 203–211.

<sup>3</sup> A. Oncken, *Friedrich Gilly 1772–1800*, Berlin 1935, s. 63, 77.

okoliczności jego powstania. Na jej podstawie ustalono nowe fakty odnoszące się m.in. do przebiegu prac budowlanych oraz intryg – artystycznych i zawodowych – towarzyszących wyborowi projektanta. Zarazem jednak dotychczasowe interpretacje szczątkowo jedynie zachowanych projektów nie tylko nie zdołały przekonująco wyjaśnić procesu tworzenia planów teatru, ale wręcz odwrotnie: jeszcze dobitniej potwierdziły zawiłości wieloletniego procesu.

W zarysowaną sytuację badawczą wpisuje się nowe źródło związane z powstaniem berlińskiego teatru, jakim jest przechowywany w zbiorach Muzeum w Gliwicach, w jego oddziale Willa Caro, dotychczas nieznaną wariant projektu autorstwa Langhansa<sup>1</sup>. Celem niniejszego artykułu jest interpretacja rysunków należących do tego projektu.

Z istniejącego przed wojną obszernego, ale już wtedy niekompletnego zasobu archiwaliów dokumentujących proces projektowania Teatru Narodowego, zachowanych jest obecnie jedynie kilka oryginalnych rysunków – wśród których zaledwie dwa są sygnowane nazwiskami ojca i syna Langhansów – oraz kilkanaście ich kopii, rozproszonych w różnych zbiorach muzealnych i archiwalnych. Ich główna część znajduje się w Architekturmuseum przy Technische Universität w Berlinie oraz w berlińskiej Kunstbibliothek. Rysunki te nie były dotychczas przedmiotem całościowych studiów. Nie zostały nawet skatalogowane ani tym bardziej zinterpretowane. Na podstawie obecnego stanu badań można stwierdzić, iż wszystkie znane dotychczas plany należą do jednej, realizacyjnej wersji projektu. Od dawna wszakże wiadomo, że wariantów projektowych było więcej i nie tylko Langhans angażował się w ich tworzenie.

Jak według dotychczasowych badań przedstawiają się zatem dzieje kreacji projektu teatru? Instytucja berlińskiego Królewskiego Teatru Narodowego rozpoczęła działalność w 1786 roku<sup>2</sup>. Pierwszą jej siedzibę stanowił budynek dawnego francuskiego Komödienhaus, położony na placu Gendarmenmarkt, pomiędzy kościołami francuskim (hugenockim) i niemieckim (luterańskim). Teatr, wzniesiony w latach 1774–1776 dla francuskiej trupy aktorskiej według projektów Johanna Boumana starszego i Georga Christiana Ungera, mieścił ponad 1000 widzów, jednak u schyłku XVIII w. ani jego forma architektoniczna, ani urządzenia sceny i zaplecza aktorskiego nie odpowiadały rosnącej społecznej i artystycznej randze mieszczańskiego, niemieckojęzycznego teatru publicznego. Dlatego też w połowie ostatniej dekady tego stulecia podjęto decyzję o przekształceniu budowli. Według przedwojennych ustaleń Alste Oncken, dokonanych przy okazji jej badań nad twórczością Friedricha Gilly'ego, początkowo zamierzano tylko zmodernizować dawny teatr według jednego z dwóch, obecnie nieznaną, projektów wykonanych przez Langhansa ok. 1795 roku<sup>3</sup>. Zamiar ten wszakże wkrótce zarzucono i ten sam architekt stworzył kolejne warianty projektowe, tym razem całkowicie nowego budynku. Ostateczne wersje zostały oznaczone

literami A i B. Przewidywały one, według Oncken, wzniesienie teatru na rzucie wydłużonego prostokąta, z widownią na planie elipsy<sup>4</sup>. Stylistyka elewacji jednej z wersji miała, zdaniem badaczki, posiadać „staroświecki” charakter, zbliżony, podobnie jak całość koncepcji architektonicznej, do berlińskiej opery autorstwa Georga Wenzeslause von Knobelsdorffa, a zatem była prawdopodobnie neopalladiańska. Ostateczny plan realizacyjny, określony przez Oncken jako „wielki główny projekt”, został wykonany przez Langhansa w r. 1800<sup>5</sup>. Jak wynika z opisu, jest to ten sam projekt, który obecnie znajduje się w zbiorach Architekturmuseum przy Technische Universität w Berlinie. We wnętrzu przyszłego teatru znajdować się miały, oprócz sceny, także owalna sala kolumnowa o funkcji koncertowo-redutowej, oddzielona obszernym *foyer* od eliptycznej widowni. Krótka kronika tworzenia projektu Teatru Narodowego podana przez Oncken, mimo oparcia na dostępnych przed wojną archiwaliach, z których część jest obecnie zaginiona, ostatecznie raczej zaciemniła niż rozjaśniła dzieje krystalizowania się architektonicznej koncepcji teatru<sup>6</sup>.

Ostatnie dekady przyniosły pewien postęp w poznawaniu okoliczności towarzyszących powstaniu architektonicznej siedziby Teatru Narodowego. Szczególnie publikacje Ruth Freydank, Eckarta Rüscha, Jochena Meyera, a ostatnio Caroli Aglai Zimmermann ukazały wiele istotnych faktów dotyczących projektowania i budowy teatru<sup>7</sup>. Według Zimmermann zamiar modernizacji starego teatru francuskiego pojawił się ok. 1795 roku. Wstępne projekty, obecnie nieznane, wykonane przez Michaela Philippa Boumanna i Bartolomea Veronę, przewidywały rozbudowę istniejącego teatru, a w innym wariantcie – wzniesienie nowej siedziby. Obie te propozycje zostały jednak odrzucone przez króla Fryderyka Wilhelma II<sup>8</sup>. Nowy etap projektowania teatru rozpoczął się wkrótce po objęciu – w r. 1796 – kierownictwa zespołu aktorskiego przez cenionego aktora i reżysera Augusta Wilhelma Ifflanda. Twórcami teatru, przez niego wybranymi, mieli być ponownie włoski scenograf Verona oraz Langhans. Samodzielna decyzja Ifflanda wywołała jednak opór członków Akademii der Künste, którzy zażądali rozpisania konkursu. Nie doszło do tego, ale przy tej okazji własne projekty mieli dostarczyć także ponownie Boumann oraz niejaki Chevalier Moretti<sup>9</sup>.

Jest oczywiste, iż zamiar wzniesienia nowej siedziby Teatru Narodowego otworzył przed pruskimi architektami wyjątkową okazję uczestnictwa w najważniejszym przedsięwzięciu architektonicznym podjętym u schyłku XVIII w. w Berlinie, a nawet w Prusach. Nie dziwi zatem, iż wybór Langhansa na projektanta nowego teatru, zasugerowany przez Ifflanda i ostatecznie potwierdzony przez Fryderyka Wilhelma III, wywołał falę krytyki oraz doprowadził do sporów w środowisku stołecznych architektów, do którego należało w tym czasie kilku wybitnych twórców młodszego pokolenia. Najważniejszym artystycznym efektem tego generacyjnego, ale i artystycznego sporu było powstanie znanego, konkurencyjnego, niezrealizowanego



<sup>4</sup> *Ibidem*, s. 63.

<sup>5</sup> *Ibidem*, przyp. 263.

<sup>6</sup> Według informacji uzyskanej z Architekturmuseum der TU Berlin zaginęły zarówno przedwojenne księgi inwentarzowe, jak i korespondencja towarzysząca rysunkom C. G. Langhansa. Brak tych źródeł uniemożliwia obecnie identyfikację rysunków projektowych.

<sup>7</sup> R. Freydank, *op. cit.*, s. 209; E. Rüsche, *Baukonstruktion zwischen Innovation und Scheitern. Verona, Langhans, Gilly und die Bohlendächer um 1800*, Petersberg 1997, s. 174–185; J. Meyer, *Theaterbautheorien zwischen Kunst und Wissenschaft. Die Diskussion über Theaterbau im deutschsprachigen Raum in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Zürich-Berlin 1998, s. 73–242; C. A. Zimmermann, *Das Berliner Nationaltheater von Carl Gotthard Langhans*, [w:] *Der gesellschaftliche Wandel um 1800 und das Berliner Nationaltheater*, Hrsg. K. Gerlach, R. Sternke, Hannover 2009. Autor dziękuje dr. Klausowi Gerlachowi za udostępnienie pliku PDF z artykułem C. A. Zimmermann.

<sup>8</sup> Zob. C. A. Zimmermann, *op. cit.*, s. 22–23.

<sup>9</sup> Zob. *ibidem*, s. 24.





<sup>10</sup> O teatrze projektu Gilly'ego zob. A. Oncken, *op. cit.*, s. 63–77.

<sup>11</sup> Zob. C. A. Zimmermann, *op. cit.*, s. 32.

<sup>12</sup> Fragment listu Ifflanda do Langhansa jest przytoczony w pracy R. Freydank (*op. cit.*, s. 208).

projektu Gilly'ego, prezentującego rewolucyjny koncept rozwiązania bryły korpusu i widowni teatru<sup>10</sup>.

Wbrew opiniom współczesnych, niechętnych niemłodemu już Langhansowi, powierzenie mu tak trudnego zadania, jakim był projekt wielkiego teatru, nie musiało być jedynie efektem dworskich intryg i zasług. Jak wielokrotnie podkreślano w literaturze, Langhans był jedynym czynnym w tym czasie w Berlinie architektem, który posiadał już znaczne, praktyczne doświadczenie w projektowaniu i budowie teatrów – dziedzinie uważanej w tym okresie za najtrudniejszą w owym zawodzie. Niewątpliwie zdawano sobie doskonale sprawę, iż realizacja wielkiego gmachu teatralnego niosła ogromne ryzyko niepowodzenia, wynikające z niemożliwych do precyzyjnego przewidzenia ostatecznych właściwości optycznych i akustycznych widowni. W przypadku ich wadliwego rozwiązania bardzo wysokie koszty realizacji budowli mogły oznaczać dramatyczny koniec kariery zawodowej nie tylko twórcy, ale także innych osób odpowiedzialnych za powodzenie przedsięwzięcia. Niewątpliwie również z takich właśnie obaw mógł wynikać konserwatyzm projektu Langhansa, raczej niesłusznie interpretowany przez badaczy jako dowód braku inwencji<sup>11</sup>. Wszelkie eksperymenty wiązały się w tym przypadku z ryzykiem stworzenia nieudanego, bardzo kosztownego obiektu.

Chcąc przekonać króla Fryderyka Wilhelma III do sfinansowania budowy sceny narodowej, Iffland wpadł na pomysł, który stanowi, jak się wydaje, klucz do wyjaśnienia przebiegu projektowania teatru oraz przyczyny powstania kilku wersji projektowych. Pomysł ten został wyrażony w r. 1798 w liście dyrektora berlińskiej sceny skierowanym do Langhansa<sup>12</sup>. Iffland pisał w nim, iż królowi, gotowemu zaakceptować koszty budowy teatru w wysokości od 50 do 60 tys. talarów, należy przedstawić trzy warianty projektowe: teatru dużego i efektownego, średniego oraz najprostszego – w nadziei, iż władca wybierze wariant średni, w domyśle: ten właściwy. Autor listu dodał również, iż „byłoby miło królowi”, gdyby te trzy warianty różniły się także dekoracjami elewacji. Langhans rzeczywiście mógł wykonać, zgodnie z tą strategią, trzy różne projekty. Dwa z nich odpowiadałyby prawdopodobnie wariantom A i B, które w wyniku zaginięcia źródeł pisanych i fragmentaryczności zachowanych rysunków są obecnie niemożliwe do zidentyfikowania. Trzecim z nich jest niewątpliwie wariant dotychczas nieznan, znajdujący się w zbiorach Muzeum w Gliwicach, opisany jako „III Project C”. Nie posiadamy informacji pozwalających ustalić, który z tych trzech wariantów został ostatecznie zrealizowany. Niewątpliwie jednak nie był nim wariant trzeci, jak się wydaje – najprostszy i najtańszy, czyli (tak zakładam) projekt gliwicki, który różni się dość zasadniczo od ostatecznej wersji teatru. Zatem obiekt musiał być wzniesiony według jednego z dwóch pozostałych projektów – wariantu A lub B.

Muzeum w Gliwicach kontynuuje działalność przedwojennego niemieckiego Muzeum Górnośląskiego (Oberschlesisches Museum)

założonego w 1905 roku. Po swoim niemieckim poprzedniku polskie muzeum przejęło część zbiorów, w tym także projekt teatru. Nie jest wiadome, w jaki sposób trafił on do Gliwic. W nieznanym czasie i w nieznanym okolicznościach stał się własnością pochodzącego z Dolnego Śląska założyciela muzeum, gliwickiego prawnika Artura Schillera, co poświadczają pieczętki z jego nazwiskiem umieszczone na kilku planszach. Trudno jest także ustalić, czy przed r. 1945 plany teatru były eksponowane w muzeum. Jedyny przedwojenny katalog gliwickich zbiorów, wydany w 1915 r., został poświęcony wyłącznie eksponatom pochodzącym z Górnego Śląska i w oczywisty sposób nie uwzględniał berlińskiego projektu<sup>13</sup>.

Gliwicki plan Teatru Narodowego składa się z sześciu rysunków, oprawionych w papierową teczkę opisaną na karcie tytułowej jako „III Project C”<sup>14</sup>. Co może oznaczać ta sygnatura? Langhans stosował tego rodzaju cyfrowo-literowe oznaczenie w projektach tworzonych w kilku wariantach. Podobny system znany jest obecnie wszakże z jednego zaledwie rysunku architekta, opisanego jako „III B”, przedstawiającego niezrealizowany wariant fasady wrocławskiego teatru Kalte Asche z 1782 roku<sup>15</sup>. To jedyny zachowany fragment owego wariantu projektowego, co nie pozwala na niebudzące wątpliwości wyjaśnienie systemu identyfikacji i opisów stosowanego przez Langhansa. Prawdopodobnie wszakże system ten polegał na oznaczaniu cyframi kolejnych wersji głównych wariantów projektowych, którym nadawano oznaczenia literowe. Jeśli to przypuszczenie jest słuszne, to należy przyjąć, że w przypadku projektu gliwickiego mamy do czynienia z trzecią wersją projektu C, czyli trzeciego, obok planów A i B, głównego wariantu projektowego Teatru Narodowego. Być może zatem istniały jeszcze wersje I i II wariantu C, których nie znamy.

Teczka oraz znajdujące się w niej rysunki, zszyte z sobą, mają format ok. 87 × 56 cm. Żadnego z rysunków nie opatrzono datą powstania. Tylko jeden z nich jest sygnowany nazwiskami ojca i syna Langhansów: „Langhans Fecit” i „Langhans Conduct.del”. Plany wykonano na holenderskim papierze czerpanym ze znakiem wodnym „C & I HONIG”, przy pomocy ołówka, tuszu i akwarel. Starannie sporządzone, posiadają cechy projektu prezentacyjnego. Porównanie gliwickiego projektu z rysunkami sygnowanymi przez obu Langhansów, znajdującymi się w zbiorach berlińskich, potwierdza jego niewątpliwą przynależność do zespołu planów teatru stworzonych przez Carla Gottharda Langhansa i narysowanych przez jego syna – ówczesnego konduktora budowlanego, Carla Ferdinanda Langhansa<sup>16</sup>. Wspólne są zarówno wymiary kart, technika rysunku i lawowania, zastosowane barwy, jak i sposób realistycznej, światłocieniowej prezentacji przyszłej budowli. Niektóre berlińskie rysunki zostały wykonane na papierze z takim samym znakiem wodnym „C & I HONIG”. Z wyjątkiem dwóch rysunków, z r. 1800, żaden nie posiada daty powstania.



<sup>13</sup> *Katalog des Oberschlesischen Museums zu Gleiwitz*, t. 1: *Oberschlesische Gegenstände*, zsgest. A. Schiller, Gleiwitz 1915. Ukazał się tylko tom 1.

<sup>14</sup> Muzeum w Gliwicach, Oddział Willa Caro, sygn. 1072020.

<sup>15</sup> Rysunek znajduje się w zbiorach Herder-Institut für historische Ostmitteleuropaforschung w Marburgu.

<sup>16</sup> Architekturmuseum der Technischen Universität Berlin, rysunki o sygn. 5976–5991. Niestety, z powodu pandemii koronawirusa i zamknięcia Muzeum nie było możliwe obejrzenie tych rysunków.



### Opis projektu III C

2. Projekt III C fasady Królewskiego Teatru Narodowego; Muzeum w Gliwicach, Oddział Willa Caro, sygn. 1072020

1. Widok dłuższej elewacji/fasady od strony katedry niemieckiej („*Aufriss gegen den Teutschen Dom*”), rysunek sygnowany: „*Langhans fecit*” i „*Langhans conduct. del*” [fig. 2].

Jest to jedyny rysunek w zespole III C sygnowany nazwiskami ojca i syna Langhansów. Przedstawia główną elewację teatru, zwróconą, według podpisu (błędnego?), ku katedrze niemieckiej („*Aufriss gegen den Teutschen Dom*”), czyli w stronę południową. Gmach teatru składa się z trzech części: głównego, siedmioosiowego i trójkondygnacyjnego korpusu oraz przylegających do jego obu boków krótkich, jednoosiowych skrzydeł, o równiej z nim wysokości. Główny blok budowli jest nakryty czterospadowym dachem mansardowym, a oba boczne skrzydła identycznymi, niższymi dachami dwuspadowymi. Środkowa partia korpusu została podkreślona szerokim, prostokątnym pseudoryzalitem, ujętym szerokimi lizenami/antami. Elewację zdobią typowe dla Langhansa motywy, jak portyk balkonowy i dwukondygnacyjna arkada, wypełniona uproszczonym motywem palladiańskim. Elementem ujednolicającym jest powtórzony w elewacjach frontowych obu bocznych skrzydeł motyw trójkondygnacyj-



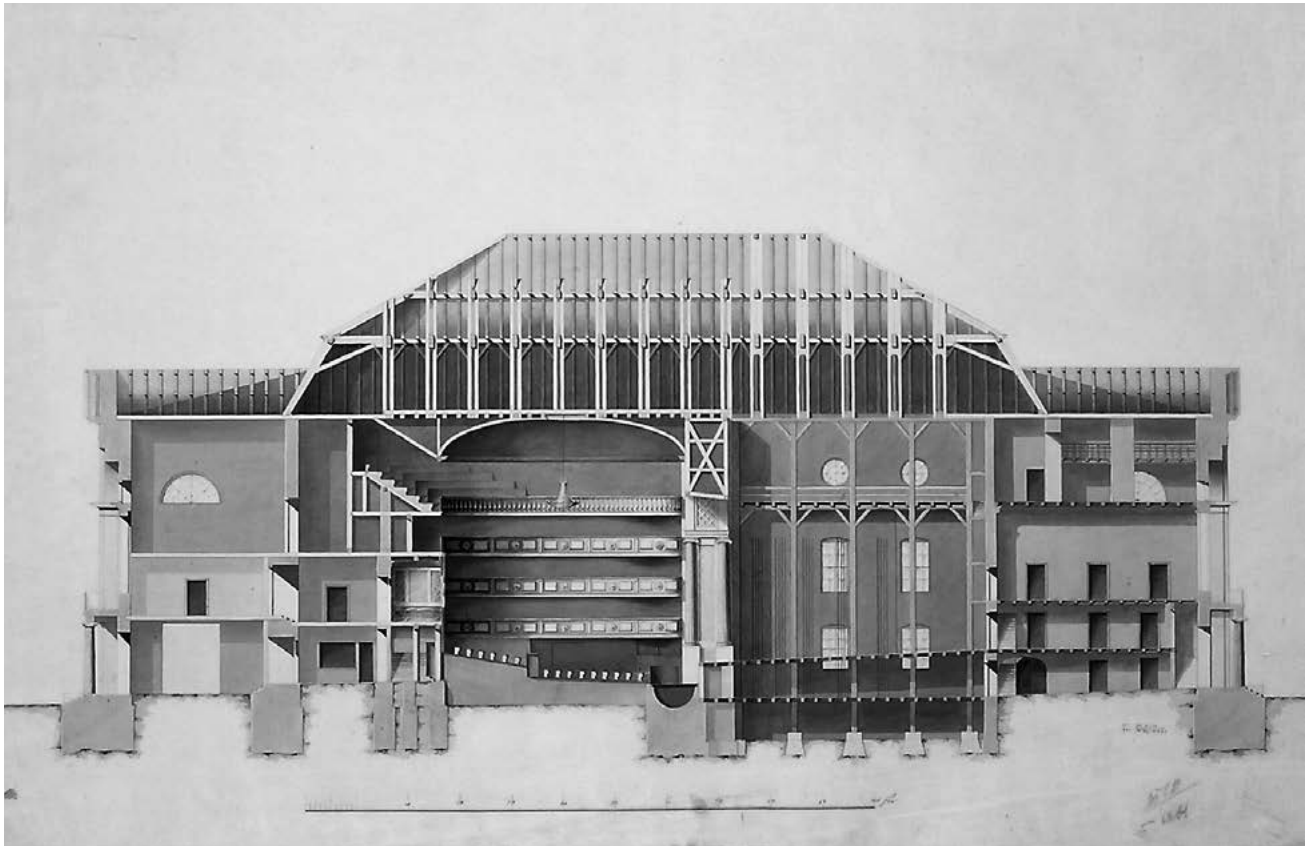
nych arkad w formie stylizowanej serliany. W bocznej elewacji skrzydła zachodniego (lewego) znajduje się ponadto podjazd dla karet, prowadzący do westybulu teatru, flankowany doryckimi kolumnami.

2. Widok bocznej elewacji („*Ansicht gegen die Jägerstrasse*”), niesygnalowany [fig. 3]

Rysunek przedstawia boczną elewację teatru zwróconą, według opisu, w kierunku Jägerstrasse, czyli w stronę północną. Z nieznanego powodu jest to informacja sprzeczna z opisem zamieszczonym na rysunku 1, według którego powinna być to elewacja wschodnia. Prawdopodobnie podpisy widoczne na rysunkach 1 i 2 zostały dodane wtórnie, przez osobę nieznającą prawdziwego położenia budynku teatru. Boczna, dwupłaszczyznową elewację tworzy masywna, bezokienna, boniowana ściana głównego korpusu, poprzedzona węższą od niej, frontową, skonstrastowaną z nią pod względem fakturowym, gładką elewacją bocznego skrzydła. Jej forma powtarza kompozycję centralnego ryzalitu głównego korpusu – z jedną istotną różnicą, jaką jest dodanie wieńczącego ją trójkątnego frontonu z wielofiguralnym przedstawieniem.

3. Projekt III C bocznej elewacji Królewskiego Teatru Narodowego; Muzeum w Gliwicach, Oddział Willa Caro, sygn. 1072020





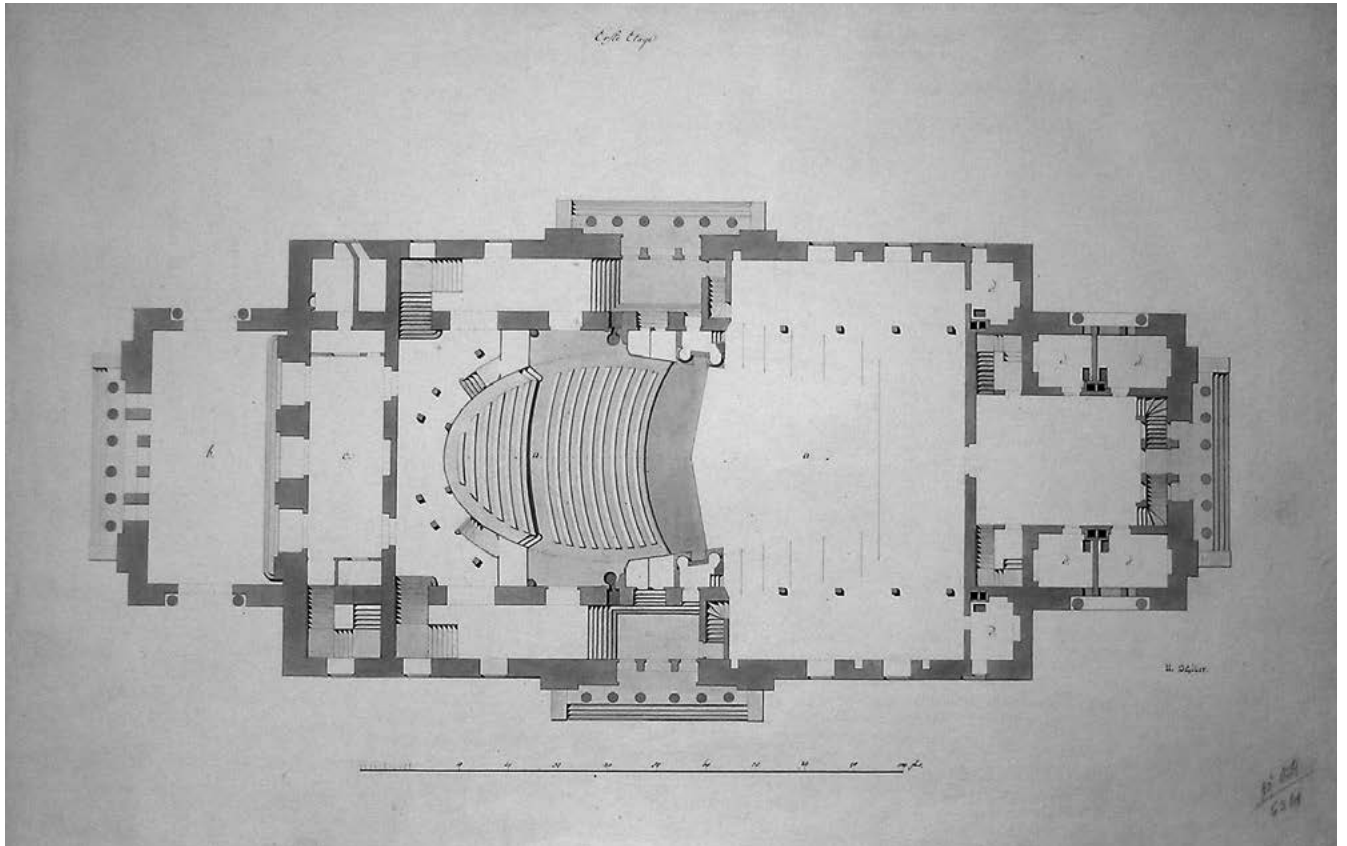
4. Projekt III C wnętrza Królewskiego Teatru Narodowego; Muzeum w Gliwicach, Oddział Willa Caro, sygn. 1072020

### 3. Przekrój podłużny [fig. 4]

Wnętrze teatru składa się z sekwencji pięciu odrębnych stref funkcjonalnych zlokalizowanych w głównym korpusie i bocznych skrzydłach. Ich początek znajduje się w lewym skrzydle, w którym umieszczono, na trzech kondygnacjach, westybul z głównymi wejściami prowadzącymi do teatru, ponad nim niskie pomieszczenie połączone z *foyer*, a na kondygnacji najwyższej wysoką salę (koncertową?) oświetloną oknami termalnymi. Widownia zajmuje prawie połowę długości korpusu, a otaczają ją trzy kondygnacje balkonów z lożami i galeria. Na osi pierwszego balkonu urządzona jest dwukondygnacyjna łoża królewska, z osobną klatką schodową zapewniającą nieskrępowane dojście do łoży. Pozostałą część głównego korpusu zajmuje lekko podniesiona, głęboka scena, z płytkim podpiwniczeniem, oświetlona trzema kondygnacjami okien. W skrzydle prawym urządzono – również na trzech kondygnacjach – garderoby oraz zaplecze sceniczne.

### 4. Rzut pierwszej kondygnacji („erste Etage”) [fig. 5]

Rzut teatru tworzą trzy zestawione z sobą figury: prostokątnego, wydłużonego korpusu głównego oraz przylegających do jego krótszych boków prostokątnych, węższych skrzydeł. Na osi poprzecznej korpusu oraz na osiach prostopadłych obu bocznych skrzydeł wprowadzone są sześciokolumnowe portyki, osłaniające cztery główne wejścia



prowadzące do westybulu, na widownię teatru oraz do strefy garderoby i sceny. Główną część teatru Langhans zaprojektował na planie prostokąta, wpisując weń widownię na planie fragmentu elipsy. W narożnikach umieszczono szerokie schody wiodące na pierwszy balkon i wyższe kondygnacje, a w ścianach bocznych znajdują się przejścia do bocznych foyer. Dodatkowe wejścia usytuowane zostały w centralnych pseudoryzalitach korpusu głównego, uzasadniając ich reprezentacyjność.

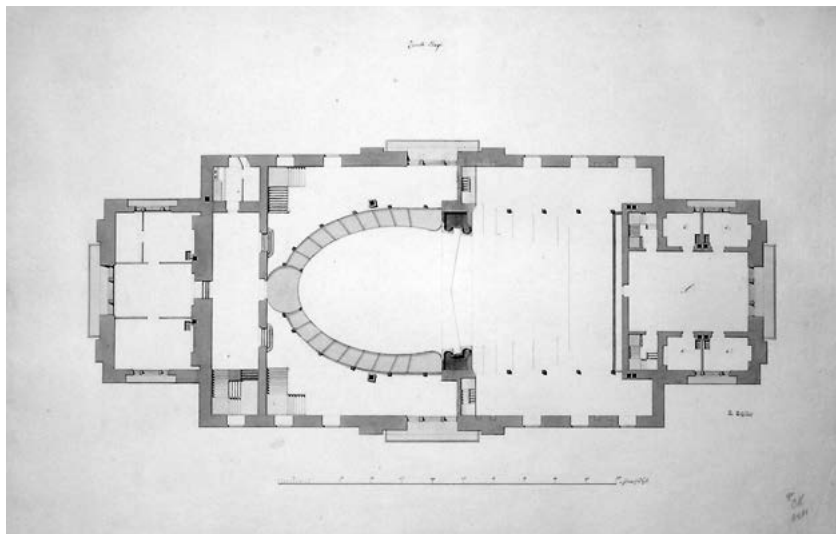
5. Projekt III C pierwszej kondygnacji Królewskiego Teatru Narodowego; Muzeum w Gliwicach, Oddział Willa Caro, sygn. 1072020

#### 5. Rzut drugiej kondygnacji („zweite Etage”) [fig. 6]

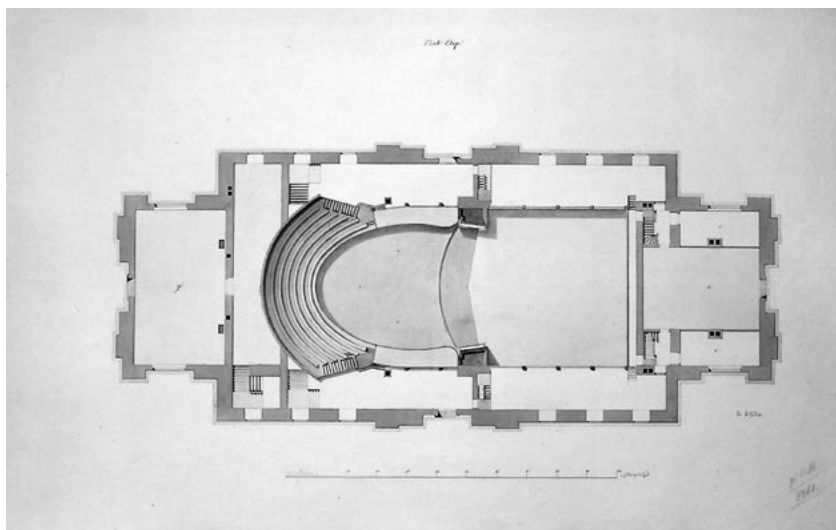
Rzut teatru na poziomie pierwszego balkonu powtarza układ wnętrza parteru. W lewym skrzydle znajdują się pomieszczenia, niektóre ogrzewane piecami, stanowiące zaplecze łoża królewskiej umieszczonej na osi balkonu, z osobnym wejściem i foyer.

#### 6. Rzut czwartej kondygnacji („vierte Etage”) [fig. 7]

Na najwyższej kondygnacji teatru widownia ma formę amfiteatralnie ukształtowanej, obszernej galerii/jaskółki, ujętej z obu stron korytarzami. Dojście do widowni zapewniają jedynie wąskie schody umieszczone w obu narożnikach przy jaskółce. Oddzielną strefę przestrzenną tej kondygnacji stanowi wąskie, czworoboczne pomieszczenie znajdujące się nad foyer, tworzące korytarz łączący główną klatkę



6. Projekt III C drugiej kondygnacji Królewskiego Teatru Narodowego; Muzeum w Gliwicach, Oddział Willa Caro, sygn. 1072020



7. Projekt III C czwartej kondygnacji Królewskiego Teatru Narodowego; Muzeum w Gliwicach, Oddział Willa Caro, sygn. 1072020

schodową z dużą, ogrzewaną salą, oświetloną trzema oknami, zajmującą całą powierzchnię lewego skrzydła (koncertowa?). W prawym skrzydle znajduje się duża sala, prawdopodobnie przeznaczona do prób scenicznych.

Czy jest to kompletny zestaw rysunków projektowych, typowy dla pruskiej praktyki architektonicznej końca XVIII w.? Można mieć co do tego wątpliwości, brak bowiem przekrojów poprzecznych oraz planu sytuacyjnego, co komplikuje wyjaśnienie wspomnianej informacji zapisanej na górze karty 1, dotyczącej położenia korpusu teatru.

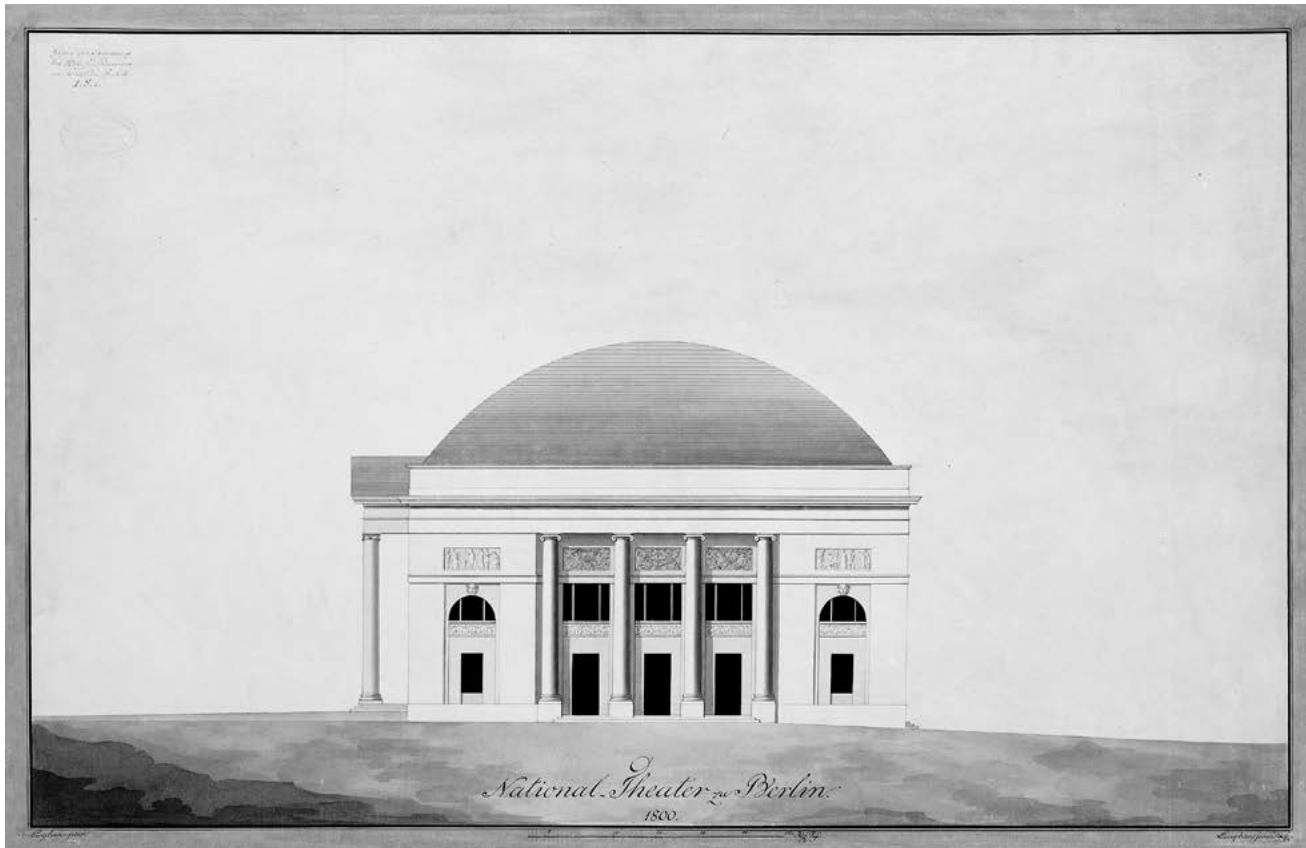


8. Realizacyjny projekt fasady Królewskiego Teatru Narodowego; Architekturmuseum TU Berlin, nr inw. 5977

Najważniejsze różnice pomiędzy budowlą ukazaną na gliwickim projekcie a projektem realizacyjnym (TU Berlin) polegały na redukcji powierzchni korpusu w projekcie C oraz na znacznym uproszczeniu układu i dekoracji wnętrza. W obu wariantach projektowych zmiana uległa także dekoracja i kompozycja klasycystycznych elewacji.

Przy niezmienionej w obu wersjach długości teatru, zapewne celem zmniejszenia kosztów budowy, Langhans ograniczył w wariantcie C kubaturę budynku dzięki przekształceniu bocznych partii korpusu w węższe od niego skrzydła [fig. 8]. Wprowadzenie bocznych skrzydeł spowodowało zmniejszenie powierzchni elewacji, a dalsze oszczędności miało przynieść uproszczenie ich dekoracji. Arkadowa artykulacja obu dłuższych elewacji zrealizowanego budynku teatralnego została w projekcie C zastąpiona gładkimi ścianami, pokrytymi graficznym boniowaniem, a zamiast kosztownego wielkoporządkowego portyku fasady, ozdobionego kamiennymi kolumnami, przewidywano stworzenie znacznie niższego i krótszego portyku balkonowego. Wysoki dach krążynowy miał zostać zastąpiony znacznie niższym dachem mansardowym. Poza tym projekt C nie przewidywał ozdabiania elewacji płaskorzeźbionymi przedstawieniami figuralnymi, tworzącymi ważny element ikonograficzny zrealizowanego teatru.

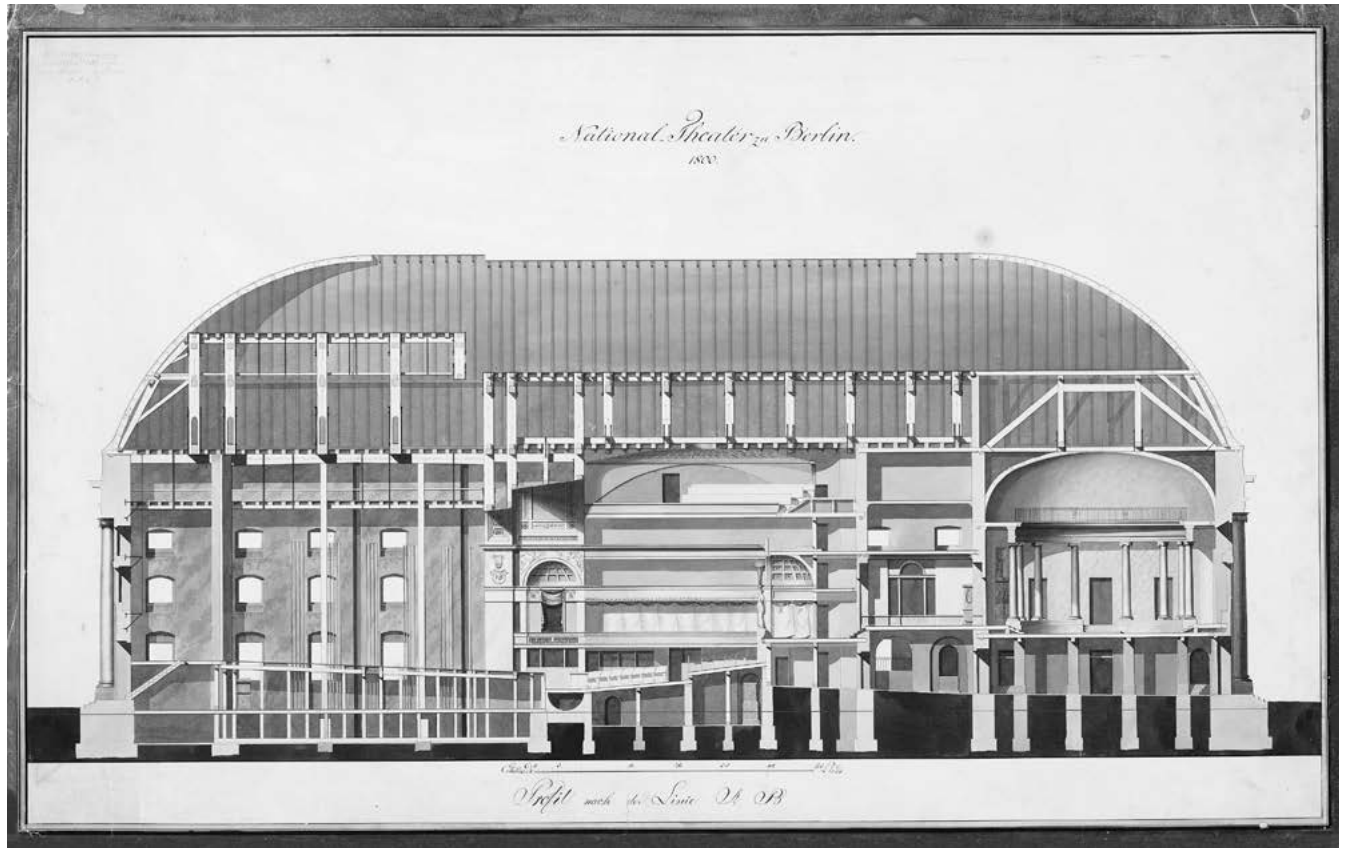




9. Realizacyjny projekt bocznej elewacji Królewskiego Teatru Narodowego; Architekturmuseum TU Berlin, nr inw. 5976

Redukcja rozwiązań architektonicznych nastąpiła także w układzie wnętrza wersji C projektu. Wprawdzie zachowano główne składniki programu funkcjonalnego, obecne także w zrealizowanym teatrze, jednak ograniczenie powierzchni kondygnacji spowodowało zmniejszenie rozmiarów wielu pomieszczeń, a w niektórych przypadkach także ich likwidację. W efekcie zmienił się ogólny charakter wnętrza. Reprezentacyjna, królewsko-mieszczańska świątynia sztuki scenicznej, jaką był zrealizowany Teatr Narodowy, miała być, według wersji C, budowlą o programie zredukowanym w zasadzie jedynie do podstawowych funkcji odpowiednich dla przeciętnego teatru mieszczańskiego.

Na poziomie przyziemia ciąg pomieszczeń złożony z westybulu, foyer, widowni i sceny został w wariantcie realizacyjnym projektu odsunięty od dłuższej osi budynku, a w utworzonej dzięki temu wąskiej przestrzeni pojawił się dodatkowy trakt, biegnący równolegle do frontowego, dłuższego boku teatru [fig. 9]. Wersja C takiego traktu nie posiada. Inne różnice polegały na redukcji – w projekcie III C – wielkości głównego westybulu oraz na rezygnacji z podziału jego przestrzeni na trzy nawy. Redukcji uległy także wnętrza otaczające widownię. Konsekwencją prawdopodobnej rezygnacji w projekcie C z osobnej sali koncertowej na rzecz wielofunkcyjnego pomieszczenia na pierwszym piętrze oraz łóż prosceniowych było uproszczenie systemu międzykondygnacyjnych schodów.



Szeroka przestrzeń sceny w projekcie C, oświetlona czterema oknami, podzielona dwoma rzędami podpór więźby dachowej, łączyła się przejściami i schodami z prawym skrzydłem, w którym znaleźć się miały pomieszczenia sanitarne oraz sporych rozmiarów sala prób. W wersji realizacyjnej ta partia przyziemia mieściła jedynie ciąg niewielkich pomieszczeń pomocniczych zaplecza sceny. Wydaje się, że w wariantcie C ten fragment budowli był pod względem funkcjonalnym lepiej rozwiązany.

Rezygnacja w wersji C z reprezentacyjnej, dużej sali koncertowej, położonej ponad westybulem, była najważniejszą zmianą różniącą dyspozycję i charakter wnętrza pierwszego piętra w projekcie C od zrealizowanego teatru [fig. 10]. To typowe dla twórczości Langhansa owalne, kolumnowe wnętrza położone pomiędzy *foyer* a widownią, połączone z parterem odrębną klatką schodową, zastąpiono w wariantcie C prostszym, czworobocznym pomieszczeniem zlokalizowanym w lewym skrzydle<sup>17</sup>. Prawdopodobnie i ono miało pełnić funkcję sali koncertowo-redutowej, a zarazem także przestrzennego zaplecza najwyższego balkonu i galerii.

Konsekwencją redukcji kosztów była też rezygnacja z tych elementów wyposażenia teatru, które wiązały się z demonstracją majestatu najważniejszego widza – króla (lub ograniczenie ich). W projekcie C łoża królewska otrzymała uproszczony wystrój oraz mniejsze

10. Realizacyjny projekt wnętrza Królewskiego Teatru Narodowego; Architekturmuseum TU Berlin, nr inw. 5977



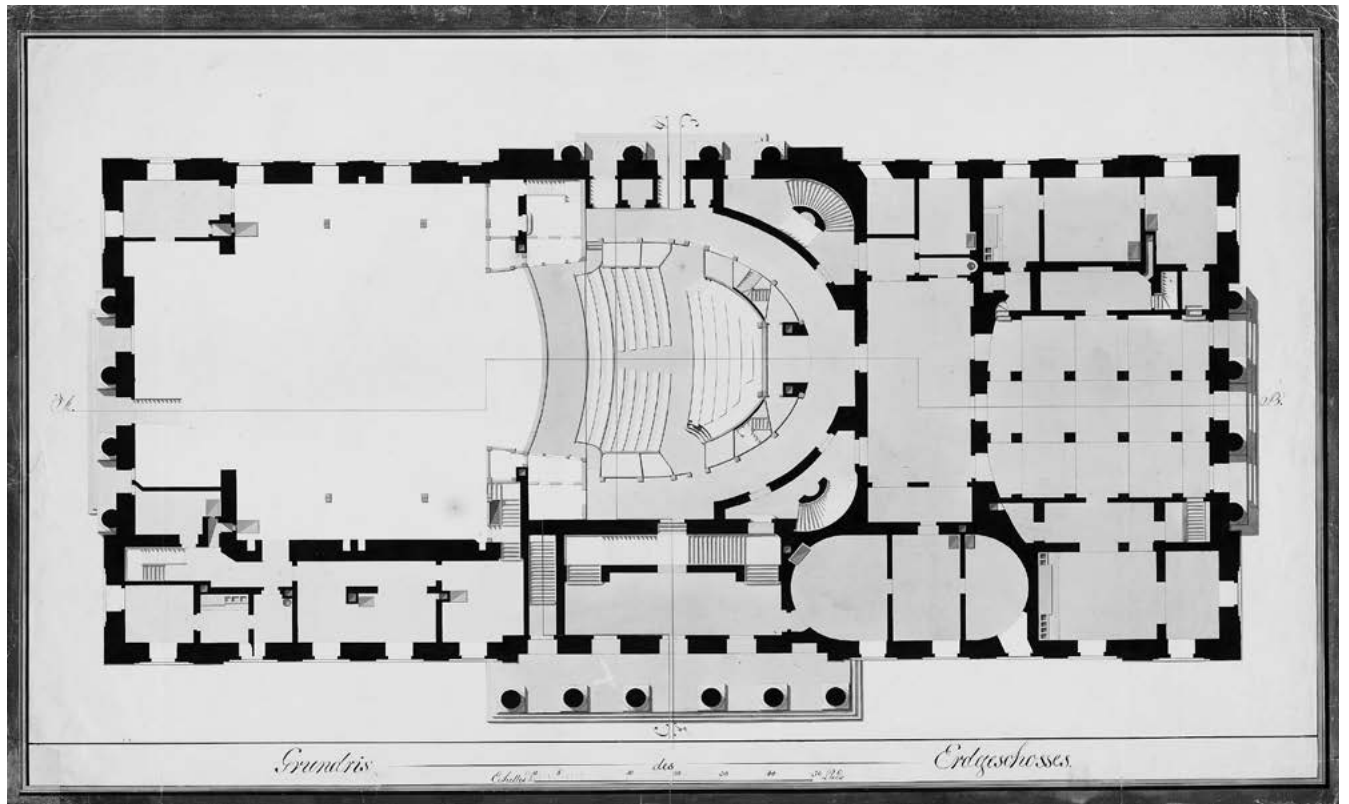
<sup>17</sup> Zob. C. A. Zimmermann, *op. cit.*, s. 35-36.

rozmiary. Zrezygnowano m.in. z kariatyd flankujących jej frontową część. Nakrycie w formie kasetonowanej półkopy (jak w zrealizowanym teatrze) zastąpiono stropem, a ściany wnętrza ozdobiono marmoryzacją, a nie efektownymi draperiami, biegnącymi w projekcie realizacyjnym także wzdłuż tylnej ściany pierwszej loży. Jeszcze radykalniejsze „cięcia kosztów” dotknęły łoże prosceniowe, które ostatecznie otrzymały w zrealizowanym teatrze efektowną formę wnętrza nakrytych kasetonowanymi półkopy, dekorowanych od strony proscenium płaskorzeźbionymi przedstawieniami alegorii chwały. W wersji C łoże prosceniowe zostały usunięte. Za rozwiązanie kompromisowe projektu C można natomiast uznać wsparcie łuku prosceniowego parami kolumn, akcentującymi początek sceny. Wreszcie oszczędności dotknęły także konstrukcję dachu. Niewątpliwie dach mansardowy zastosowany w projekcie C musiał być, dzięki skróceniu długości korpusu, znacznie tańszy od potężnego dachu krążynowego nakrywającego zrealizowany teatr w całości.

W całości odmienny sposób opracowano główne i boczne elewacje projektów realizacyjnego i gliwickiego. W wariantach C obie dłuższe elewacje miały otrzymać prawdopodobnie identyczny wygląd. Ich stylistykę można określić jako zredukowany wariant klasycyzmu w jego odmianie z „około roku 1800”. Langhans połączył motywy helleńskie, takie jak doryckie portyki z kolumnami pozbawionymi baz, z motywami neopalladiańskimi, zastosowanymi w oprawie okien, oraz z detalami o renesansowym rodowodzie, takimi jak nadokienniki pierwszego piętra czy graficzne boniowanie. W sumie był to dość eklektyczny zespół stylowy, mieszczący się w langhansowskiej koncepcji klasycyzmu.

Zdecydowanie bardziej klasycystyczny charakter posiadała fasada zrealizowanego teatru. Świątynny portyk w wielkim porządku, utrzymany w stylu jońskim, nadał jej uroczysty, monumentalny wyraz, a długa, zwieńczona ślepą attyką ściana frontowa została ozdobiona rytmicznym układem powtarzalnych ślepych arkad, przepruty oknami termalnymi oraz prostokątnymi, wyciętymi bez obramień w licu ściany. Ogromny dach krążynowy, najbardziej kontrowersyjny element tej wersji korpusu, był w rzeczywistości jeszcze wyższy niż na rysunku projektowym. To on, jak wspomniano, przesądził o negatywnej opinii współczesnych o ostatnim berlińskim dziele Langhansa.

Projekt C fasady teatru można określić jako próbę osiągnięcia zadowalającego efektu artystycznego, a przy tym też ekonomicznego, środkami stylowymi sztuki ok. r. 1800. Natomiast w wersji zrealizowanej fasada Teatru Narodowego posiadała głębszy wymiar artystyczny. Jej forma była kolejnym wariantem typu fasady teatralnej stworzonym przez Langhansa na podstawie wzorców antycznych. Wielokrotne powtarzanie się – w dziełach architekta – motywu arkadowego podziału elewacji w budynkach teatralnych nie było wynikiem braku inwencji, lecz celowym zabiegiem, który pozwolił na uzyskanie właściwego wyrazu architektonicznego budowli służącej sztuce scenicznej.



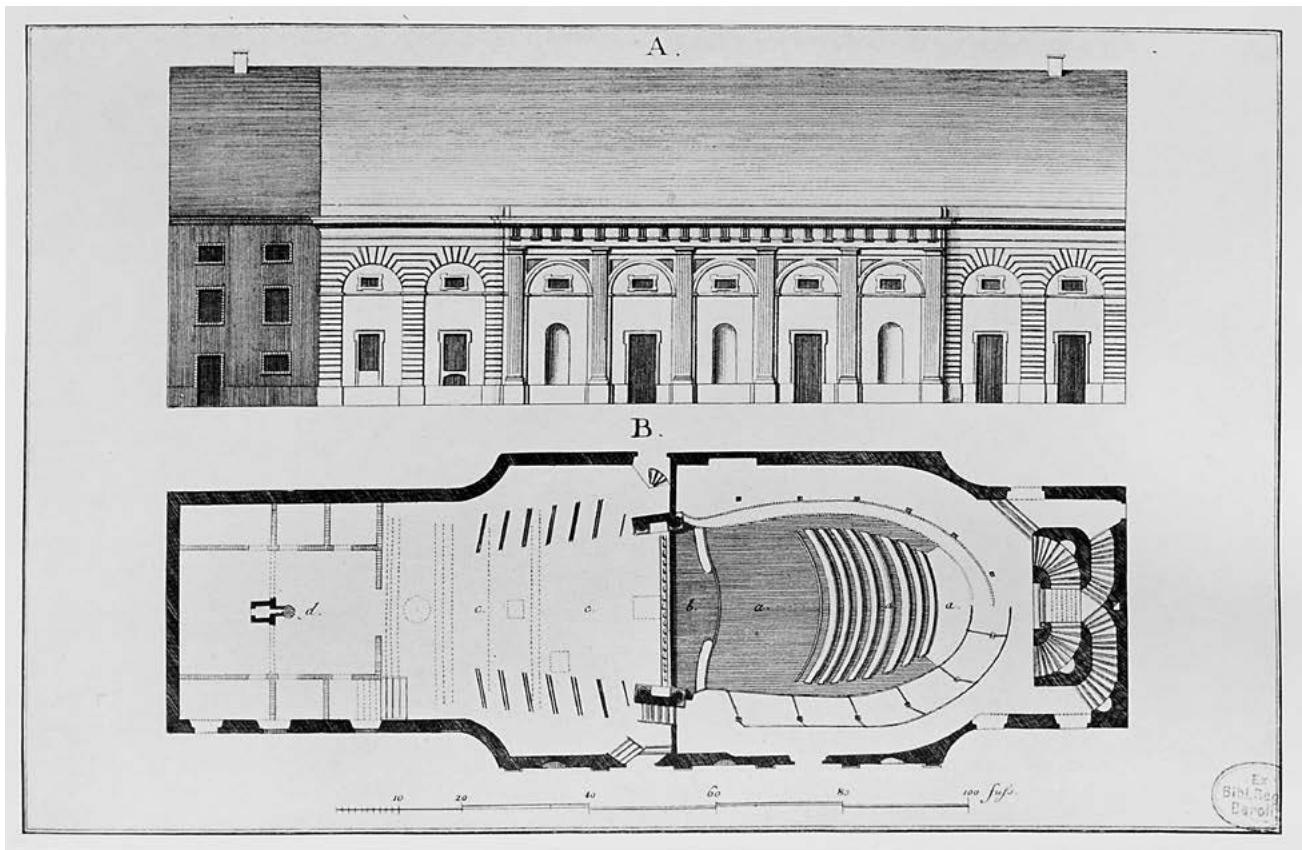
Co nowego wnosi gliwicki projekt do obecnej wiedzy na temat procesu tworzenia planów Teatru Narodowego? Jakie miejsce zajmuje berliński Teatr Narodowy w dorobku Carla G. Langhansa? Jedy- nym znanym obecnie przekazem historycznym, który może stanowić punkt wyjścia dla nowego spojrzenia na proces kreacji teatru, w tym także projektu gliwickiego, jest wspomniana korespondencja Ifflanda z Langhanssem, przytoczona w pracy Freydank. Zgodnie ze strate- gią dyrektora berlińskiej sceny, wyłożoną w liście z 1798 r., architekt miał wykonać trzy projekty, różniące się kosztami realizacji. Projekt gliwicki jest niewątpliwie tym trzecim, najprostszym i najtańszym wariantem.

Gdy w połowie lat 90. XVIII w. Langhans rozpoczął pierwszy etap projektowania berlińskiego teatru, był już twórcą zarówno kil- ku budynków teatralnych, jak i kościołów ewangelickich, w których również zmierzył się z podstawowym problemem budownictwa te- atralnego, jakim było zapewnienie dobrego widzenia i dobrej akusty- ki audytorium. Najważniejsze osiągnięcia architekta w obu tych dzie- dzinach wiązały się ze śląskim okresem działalności. W 1782 r. Lang- hans wykonał kilka wersji projektowych pierwszego, wrocławskiego teatru mieszczańskiego – Kalte Asche [fig. 12], a budowla, zrealizo- wana według jednej z nich, zainicjowała typ fasady rozwinięty nie- mał dwie dekady później w berlińskim Teatrze Narodowym [fig. 11]<sup>18</sup>. Jest bardzo prawdopodobne, że był Langhans także autorem lub

11. Realizacyjny projekt pierwszej kondygnacji Królewskiego Teatru Narodowego. Architekturmuseum TU Berlin, nr inv. 5983

<sup>18</sup> Zob. B. Grzegorzczak, *Architektura i budownictwo teatralne we Wrocławiu od około 1770 roku do schyłku XIX wieku*, Wrocław 2000, s. 49-59.





12. Projekt teatru Kalte Asche we Wrocławiu, 1782. Fot. zbiory własne autora

współautorem przebudowy obiektu gospodarczego na prywatny teatr dworski położony obok pałacu w Pyszczyne (powiat świdnicki) [fig. 13]<sup>19</sup>. Ta niewielka, nadal zachowana budowla, powstała prawdopodobnie w końcu lat 80. XVIII w. lub w ostatniej dekadzie tego stulecia, posiada elewacje opracowane w sposób podobny do fasady wrocławskiego Kalte Asche. Jednak pierwsze osiągnięcia Langhansa w dziedzinie budownictwa teatralnego mogą przypadać nawet już na późne lata 60. XVIII w. i wiązać się z działaniami na rzecz dworu Hohenzollernów – o ile zostanie potwierdzony udział architekta w powstaniu teatru w rezydencji księcia Heinricha w Rheinsbergu. W berlińskim okresie działalności budownictwo teatralne stało się jednym z ważniejszych zadań Langhansa: w tym okresie przebudował on widownię opery królewskiej przy Unter den Linden, zaprojektował teatr dworski w rezydencji królewskiej w Charlottenburgu, a także był domniemanym współprojektantem, obok Michaela Philippa Boumana, teatru mieszczańskiego w Poczdamie. Ważnym doświadczeniem zawodowym o parateatralnym charakterze były także wspomniane już wybitne realizacje ewangelickiej architektury sakralnej, wznoszone od 1785 r. najpierw w Sycowie i Wałbrzychu, a następnie w Dzierżoniowie i – już na początku XIX w. – w wielkopolskim Rawiczu. Eliptyczne, kolumnowe wnętrza tych kościołów, oparte na wzorniku Jeana-François de Neufforge’a, mogłyby, po niewielkich zmia-



<sup>19</sup> Zob. J. K. Kos, *Ani centrum, ani peryferie. Architektura pruskiego Śląska w okresie autonomii administracyjnej w latach 1740–1815*, Wrocław 2016, s. 364.

nach, stać się salami koncertowymi lub teatralnymi<sup>20</sup>. W znacznie mniejszej skali Langhans zmierzył się także z problemami akustyki, projektując w r. 1789 audytorium Teatru Anatomicznego berlińskiej szkoły weterynarii (Anatomisches Theater der Tierarzneischule).

W żadnej ze znanych wersji projektowych Teatr Narodowy nie był, jak wielokrotnie podkreślano w literaturze przedmiotu, dziełem awangardowym. Niewątpliwie pod względem oryginalności formy architektonicznej i rozwiązań wnętrza ustępował zaprojektowanemu równocześnie z nim Teatrowi Narodowemu autorstwa Gilly'ego. Ale czy był dziełem zapóźnionym i konserwatywnym? Odpowiedź na to pytanie powinna brzmieć: był realizacją ostrożną, wyrastającą z dotychczasowych praktycznych doświadczeń Langhansa na polu budownictwa teatralnego, wspartych osobistą znajomością, prawdopodobnie niezbyt zresztą dużą, osiągnięć europejskiej architektury teatralnej, zdobytą w trakcie dwóch podróży zagranicznych, m.in. do Włoch, Francji i Anglii, odbytych w latach 1768–1769 i 1775. Doświadczenie zawodowe w tej dziedzinie architektury uzupełniała gruntowna wiedza teoretyczna, jaką dysponował Langhans, czego dowodzi jego uczona rozprawa poświęcona budownictwu teatralnemu<sup>21</sup>. Jej tekst, oparty przede wszystkim na francuskich publikacjach teoretycznych i wzornikowych, uświadamia, jak bardzo skomplikowanym przedsięwzięciem projektowym była architektura teatrów oraz jak systematycznie i w sposób uwzględniający aktualny stan wiedzy, przede wszystkim na temat akustyki, podchodził do niej Langhans.

Berliński Teatr Narodowy był przedostatnim wielkim dziełem architektonicznym w karierze niemal 70-letniego twórcy. Nawet jeśli w jego projektowaniu mógł aktywnie uczestniczyć niespełna 20-letni syn Carla Gottharda – Carl Ferdinand (ur. 1782)<sup>22</sup>, to niewątpliwie architektoniczna forma berlińskiego teatru, prezentująca indywidualną wersję langhansowskiego klasycyzmu, stanowiła autorskie dzieło śląskiego twórcy.

Zasadą warsztatu projektowego Langhansa była, od późnych lat jego śląskiej działalności, kumulacja motywów architektonicznych i rozwiązań stylowych, które ostatecznie stały się podstawą jego indywidualnego języka artystycznego, wypracowanego w kilku fazach po r. 1775. Langhans był reprezentantem neopalladiańskiej odmiany wczesnego, środkowoeuropejskiego klasycyzmu, łączącego funkcjonalny pragmatyzm o francuskim rodowodzie z poczuciem formy wywodzącym się z wysokich standardów śląskiej kultury architektonicznej – regionu artystycznego, w którym wyrósł.

Jednak w obu znanych projektach Teatru Narodowego Langhans przekroczył dotychczasowe granice swej sztuki. Niewątpliwie intencją architekta było wykreowanie budowli reprezentującej najbardziej aktualne tendencje stylowe, propagowane w Berlinie przez młodsze pokolenie twórców, stanowiące mocną konkurencję zawodową, do którego należeli m.in. Gilly, Heinrich Gentsz, Schinkel, ale także syn Carla Gottharda – Carl Ferdinand. Wersja klasycyzmu reprezentowa-



<sup>20</sup> Zob. *ibidem*, s. 295–300.

<sup>21</sup> K. G. Langhans, *Vergleichung des neuen Schauspielhauses zu Berlin mit verschiedenen älteren und neuere Schauspielhäusern in Rücksicht auf Akustische und Optische Grundsätze*, Berlin 1800.

<sup>22</sup> Takie przypuszczenie, nie pozbawione racji, wyraził E. Rüsck (*op. cit.*, s. 177).



— 13. Pyszczyń, teatr dworski. Fot. J. K. Kos



na przez projekt Carla G. Langhansa była, podobnie jak nowa architektura berlińska schyłku XVIII w., inspirowana francuskimi poszukiwaniami artystycznymi utrzymanymi w duchu tzw. rewolucyjnego klasycyzmu. Łączyła motywy antykizujące i neopalladiańskie z elementarnie prostym, „nowoczesnym” językiem architektonicznym, operując zestawieniami uproszczonych brył zamkniętych płaskimi elewacjami, ozdobionymi oszczędnymi zestawami detali. Tego rodzaju stylistykę prezentowały obie znane wersje Teatru Narodowego – gliwicka oraz berlińska, realizacyjna.

Koncepcja architektoniczno-funkcjonalna berlińskiego teatru była także monumentalnym w skali rozwinięciem wielu elementów sprawdzonego wzorca, jaki stanowił wrocławski Komödienhaus Kalte Asche, zaprojektowany w 1782 roku. Źródła koncepcji architektonicznej tej śląskiej budowli, a tym samym źródła langhansowskiego typu architektury teatralnej, znajdowały się w traktatach i wzornikach, niekiedy tak odległych czasowo, jak publikacje Leonharda Christopha Sturma, lub tak aktualnych, jak najnowsze wydawnictwa m.in. Victora Louisa, Gabriela Dumonta i Pierre Patte’a<sup>23</sup>. Z nich zaczerpnięte zostały układy wnętrza zamkniętych w wydłużonych korpusach na planie czworoboków, oraz eliptyczne rzuty widowni. Ważnym, najbliższym przykładem podobnych rozwiązań była także dobrze znana Langhansowi berlińska opera Knobelsdorffa.

Wartym uwagi osiągnięciem Langhansa, niedocenionym i niezinterpretowanym w dotychczasowych badaniach, były formy elewacji jego modelu budowli teatralnej. Motyw ślepych arkad, wprowadzony w dłuższej elewacji (obu elewacjach?) zrealizowanego Teatru Narodowego, powtarzał w graficznym, zredukowanym wariantcie rozwiązanie zastosowane prawie dwie dekady wcześniej w przyulicznej fasadzie wrocławskiego teatru Kalte Asche oraz w niewielkim teatrze dworskim w Pyszczyńcu. W budowlu wrocławskiej motywy ślepych arkad oraz ozdobiona kasetonami spłaszczona kopuła, nakrywająca audytorium, stanowiły dwa najważniejsze „klasycyzujące” składniki stylowe tego dzieła. Mimo iż było ono realizacją „niskobudżetową” dzięki obu tym motywom ów skromny teatr posiadał cechy poważnej, antykizującej świątyni sztuki scenicznej. Najmocniej „mówiącym” elementem jego architektury, ale także teatru w Pyszczyńcu i Berlinie, był sposób ukształtowania fasad, nawiązujący rytmem ślepych arkad do teatrów rzymskich, a szczególnie do teatru Marcellusa, o którym Langhans pisał, iż jest on jednym z najlepszych i najlepiej zachowanych przykładów tego rodzaju budowli<sup>24</sup>. Trzykrotne powtórzenie typu elewacji nie mogło być przypadkiem. Świadczyło o uznaniu tego rozwiązania za udaną architektoniczno-symboliczną formułę mówiącą o teatralnej funkcji budynku, zgodnie z rozważaniami u schyłku XVIII w. teoriami charakteru/wyrazu dzieł architektonicznych.

„III Project C” powstał na marginesie właściwego nurtu langhansowskiej architektury teatralnej. Paradoksalnie, dzięki swej prostocie, ahistoryzmowi form i ich abstrakcyjnej geometryzacji, projekt



14. Rawicz, kościół ewangelicki, 1802.  
Fot. J. K. Kos

<sup>23</sup> Zob. C. G. Langhans, *op. cit.*, s. 12–14; J. Meyer, *op. cit.*, s. 79–82; C. A. Zimmermann, *op. cit.*, s. 36–38.

<sup>24</sup> C. G. Langhans, *Über die Schauplätze der Alten. Erster Brief*, „Neue Berlinische Monatschrift” 1806, t. 16, s. 26.





15. Pszczyna, Poręba – pałac myśliwski, 1800. Fot. J. K. Kos

ten może nawet lepiej niż budowla zrealizowana wpisywał się w tendencje stylowe sztuki „około roku 1800”. Prawdopodobnie Langhans traktował swój plan, nawet w jego zredukowanej, tańszej wersji, jako istotne osiągnięcie, skoro niektóre z zastosowanych w nim motywów powtórzył w swych ostatnich realizacjach. W późnym, zaprojektowanym w r. 1802 monumentalnym dziele – kościele ewangelickim w wielkopolskim Rawiczu – pojawiły się w obu dłuższych elewacjach okna z motywem serliany, przejęte z projektu C [fig. 14]. Natomiast fasada innej budowli związanej z twórczością architekta – niewielkiego pałacyku myśliwskiego w Porębie koło Pszczyny (1800?) – stanowi dość dokładne powtórzenie bocznej elewacji zrealizowanego projektu berlińskiego teatru [fig. 15].

Być może odkrycie w przyszłości trzeciego projektu National Theater zmieni przedstawioną interpretację gliwickich rysunków. Nie zmieni wszakże faktu, iż projekt ten był, we wszystkich swoich wariantach, jednym z najważniejszych dokonań zawodowych w karierze wrocławskiego architekta.

---

#### Słowa kluczowe

Carl G. Langhans, nieznany projekt Teatru Narodowego w Berlinie, klasycyzm, Muzeum w Gliwicach

---

#### Keywords

Carl G. Langhans, unknown project for the National Theatre in Berlin, classicism, Museum in Gliwice

---

#### References

1. **Freydank Ruth**, *Theater in Berlin. Von den Anfängen bis 1945*, Berlin 1988.
2. **Grzegorzcyk Bożena**, *Architektura i budownictwo teatralne we Wrocławiu od około 1770 roku do schyłku XIX wieku*, Wrocław 2000.
3. **Kos Jerzy Krzysztof**, *Ani centrum, ani peryferie. Architektura pruskiego Śląska w okresie autonomii administracyjnej w latach 1740–1815*, Wrocław 2016.
4. **Meyer Jochen**, *Theaterbautheorien zwischen Kunst und Wissenschaft*, Zürich–Berlin 1998.
5. **Oncken Aleste**, *Friedrich Gilly 1772–1800*, Berlin 1935.
6. **Rüsch Eckart**, *Baukonstruktion zwischen Innovation und Scheitern. Verona, Langhans, Gilly und die Bohlendächer um 1800*, Petersberg 1997.
7. **Zimmermann Carola Aglaia**, *Das Berliner Nationaltheater von Carl Gotthard Langhans*, [w:] *Der gesellschaftliche Wandel um 1800 und das Berliner Nationaltheater*, Hrsg. K. Gerlach, R. Sternke, Hannover 2009.

---

**Dr. habil. Jerzy K. Kos**, [jerzy.kos@uwr.edu.pl](mailto:jerzy.kos@uwr.edu.pl), ORCID: 0000-0003-0342-4477

Assistant professor at the Institute of Art History of the University of Wrocław. Research interests: architecture of the turn of the 18th and 19th centuries, architecture of Silesian synagogues, art of classicism.

#### Summary

**JERZY K. KOS (University of Wrocław) / Unknown project for the National Theatre in Berlin by Carl G. Langhans**

The aim of this article is to discuss and interpret a hitherto unknown design variant of the Royal National Theatre in Berlin by Carl G. Langhans. The project, designated as “III Project C” and stored in the collection of the Museum in Gliwice in the Willa Caro department, was probably the simplest and cheapest variant of the plans for the first bourgeois theatre in the capital of Prussia. The article also attempts to reconstruct the creative process of the other projects of the theatre and to analyse the differences between them.