



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

**Gilly**

**Rietdorf, Alfred**

**Berlin, 1943**

---

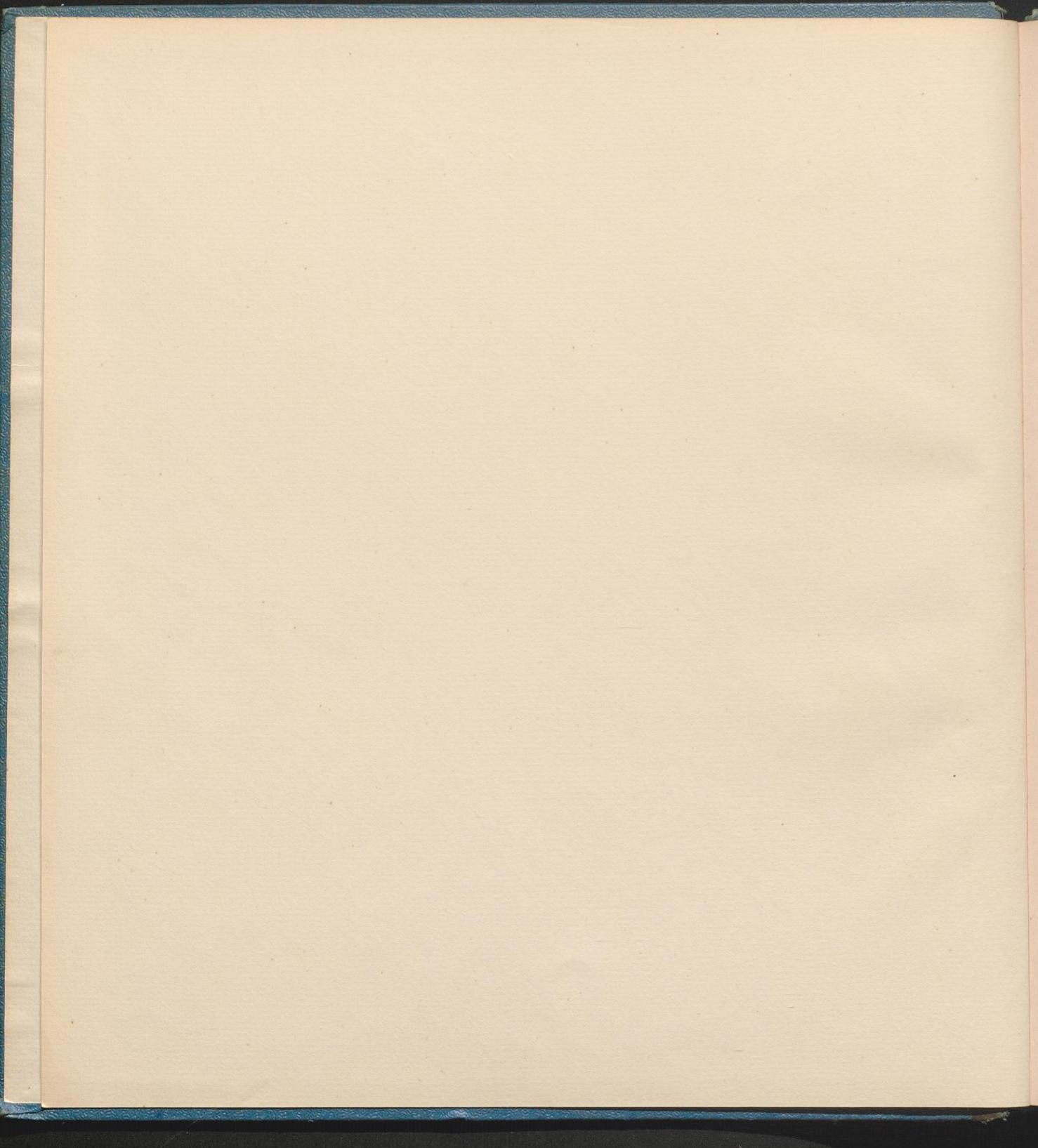
[urn:nbn:de:hbz:466:1-79970](#)

# GILLY

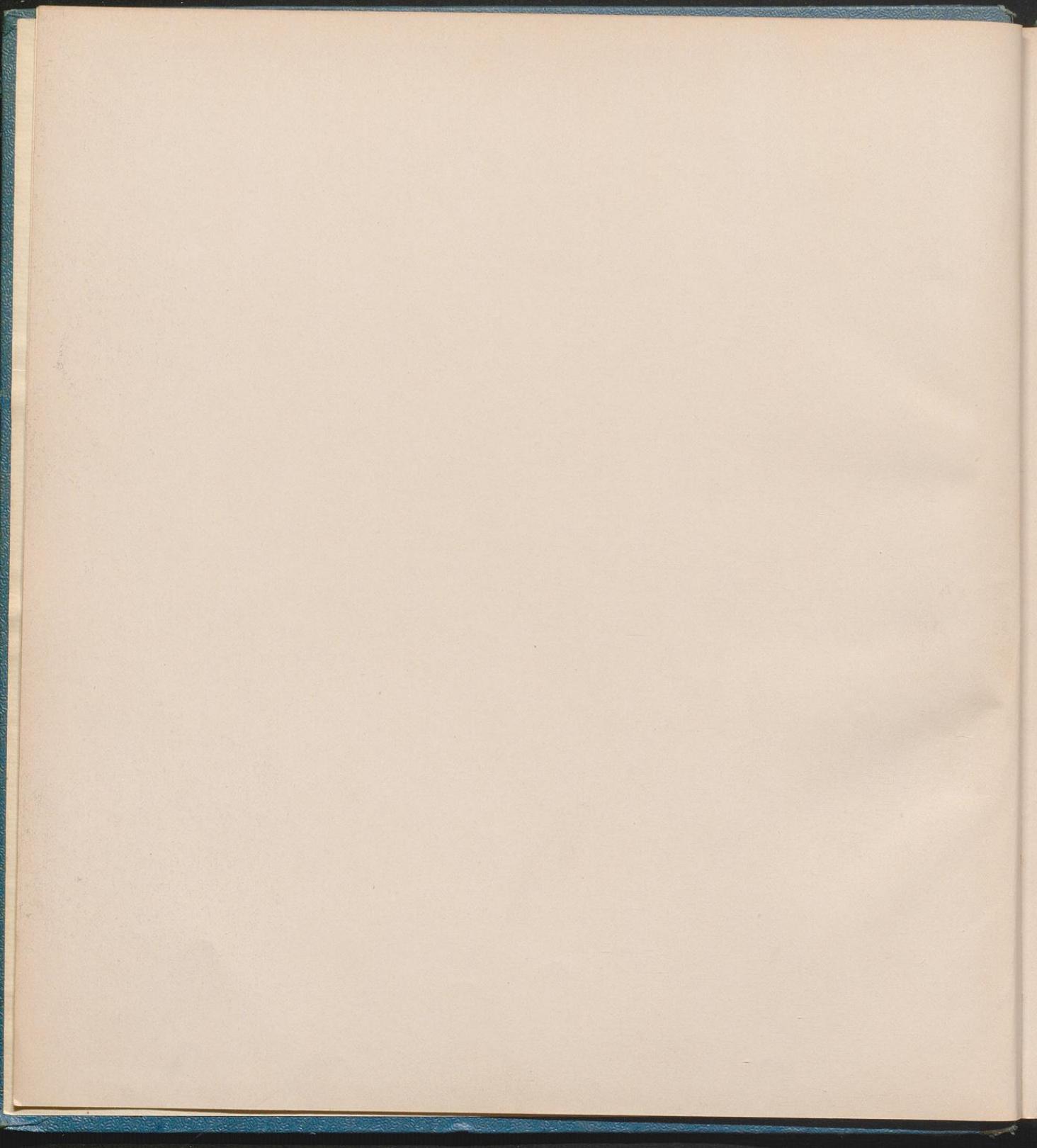
WIEDERGEBURT DER ARCHITEKTUR

6-









# GILLY

WIEDERGEBURT DER ARCHITEKTUR



ALFRED RIETDORF

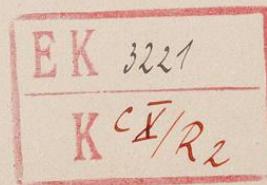
03

MQ

14192



HANS VON HUGO VERLAG, BERLIN



*Mit 171 Abbildungen.*

Gesamtausstattung Alfred Rietdorf.

Die Skizzen sind größtenteils in Originalgröße wiedergegeben.

Copyright 1940 by Hans von Hugo Verlag, Berlin. Printed in Germany 1943.

Reclam-Druck Leipzig. M/0800.

*Dem Generalintendanten*

*Dr. Hans Schüler*

*gewidmet*



Friedrich Gilly  
(nach einem Gemälde von Weitsch)

So wagt's! was ihr geerbt, was ihr erworben,  
Was euch der Väter Mund erzählt, gelehrt,  
Gesetz' und Bräuch', der alten Götter Namen,  
Vergeßt es kühn und hebt, wie Neugeborne,  
Die Augen auf zur göttlichen Natur!  
Wenn dann der Geist sich an des Himmels Licht  
Entzündet, süßer Lebensodem euch  
Den Busen, wie zum ersten Male tränkt,  
Wenn euch das Leben  
Der Welt ergreift, ihr Friedensgeist, und euch's  
Wie heil'ger Wiegensang die Seelen stillet;  
Dann aus der Wonne schöner Dämmerung  
Der Erde Grün von neuem euch erglänzt,  
Und Berg und Meer und Wolken und Gestirn,  
Die edlen Kräfte, Heldenbrüdern gleich,  
Vor euer Auge kommen, daß die Brust,  
Wie Waffenträgern, euch nach Taten klopft,  
Nach eigner, schöner Welt, dann reicht die Hände  
Euch wieder, gebt das Wort und teilt das Gut,  
O dann, ihr Lieben! teilet Tat und Ruhm  
Wie treue Dioskuren; jeder sei,  
Wie alle —, wie auf schlanken Säulen ruh'  
Auf richt'gen Ordnungen das neue Leben  
Und euern Bund befest'ge das Gesetz.

Friedrich Hölderlin: „Empedokles“

Jede neue Zeit will bauen.

Jede neue Zeit will anders wohnen als das Gestern, will anders feiern und anders beten.

Es genügt dann nicht, ein neues Lebensgefühl zu haben. Es genügt auch nicht das Bewußtsein davon. Das Entscheidende ist, was uns überlebt. Der Wille zur Dauer verbindet sich im Bauen mit dem Willen zum Ausdruck.

Im Jahre 1797 schreibt Hölderlin seinem Bruder den genauen Plan zum „Empedokles“. In demselben Jahre fährt Gilly nach Paris. Es ist nicht anzunehmen, daß sie voneinander gewußt haben. Aber beide sind von gleichem Geiste beseelt und streben neuen Ordnungen zu.

Denn die europäischen Völker spüren das Nahen einer Wende. Sie besinnen sich auf ihre Ursprünge. Überaltert, verlangen sie nach der „göttlichen Natur“ zurück.

In Frankreich verkündet die Revolution die Menschenrechte. Sie glaubt die Lösung gefunden zu haben. Aber sie vergewaltigt die Völker, statt sie zu befreien, und stürzt sie in neue Kriege. Mit einem Traum von Glück betritt sie die Tribüne, mit Terror muß sie ihre Menschen auf dieses Glück verpflichten, mit Diktatur, Konsulat und Kaisertum erledigt sie sich selbst.

Der Schwung der Revolution ist rasch verbraucht. Aber seine Ursachen sind älter, die Gefühle, aus denen er stammt, tiefer als die Revolution. Das hat bereits der deutsche „Sturm und Drang“ bewiesen. Die Sehnsucht nach dem Ursprünglichen inmitten einer überfeinerten Welt reißt nicht nur Abgründe der Gesellschaft, sondern auch Abgründe des Herzens auf.

Wo sich diese Sehnsucht mit Besinnung zusammenfindet, bauen die Völker sich wieder auf. Die Sagen erwachen wieder, die Geschichte wird zur Macht, die verpflichtet. In Goethes „Werther“ klingen bereits Natur und Homer zusammen. Goethes „Uraufst“ sagt dem Humanismus ab. Klopstock sucht den Bardengesang zu erneuern. Die Nation meldet sich in der Dichtung zum Wort.

Italien wird damals zur deutschen Sehnsucht. Kunst und Natur scheinen dort in ewiger Eintracht zu leben. Die Zeugen des Altertums heroisieren Landschaft und Menschen. Für Kunst und Altertum ist Winckelmann einem ganzen Geschlecht der Führer gewesen. Er hat genau so europäisch gewirkt wie Rousseau, der das Naturgefühl mächtig bewegt hat. Das Zeitgefühl hat sie wie Heroen in sich aufgenommen. Man sieht in ihnen Verkünder, kaum daß man daneben ihre Werke noch eingehend liest. Die Namen genügen, sie sind ein Programm, und die Epoche trägt ihre eigenen Wünsche hinein.

Die Notwendigkeit für solche Epoche mag Krieg heißen. Ihr Wunsch ist der Friede. Wenn für Hölderlin das neue Leben „wie auf schlanken Säulen und richt'gen Ordnungen“ beruhen soll, spricht er unbewußt aus, was in allen sich meldet. In Preußen hat es mit Knobelsdorff begonnen. In Frankreich trachten die Künstler des Louis-Seize nach der Einfachheit einer neuen Klassizität. Die Begeisterung für Plutarch teilen die friderizianischen Offiziere mit den Vorkämpfern der französischen Revolution. Wozu sie diese Begeisterung hinreißen, darin unterscheiden sich freilich beide voneinander.

Bei den Deutschen überwiegt das Empfinden für die Ganzheit. Die Kunst steht noch nicht im Gegensatz zur Natur. Sie ist vielmehr ein Stück Natur selber. Stil ist für ihr Gefühl darum Totalität. Die Teile mögen sich verwandeln, aber das Ganze darf nicht zerstört werden. Was allen vorschwebt, die sich von dieser Zeit und ihren

Sternen tragen lassen, ist die Erfüllung des Daseins bis zum Rande, das Schauen und Schaffen aus der Totalität. Je mehr man die Möglichkeiten eines solchen Lebens durchdenkt, um so ungefährlicher wird alles, was als Anregung aus der Fremde kommt. Denn man findet sich selbst, seine Heimat, seine Landschaft, und jedes Denkmal, jedes Bauwerk ist ein Zeugnis der Kunst und ein Widerhall der Geschichte.

Die erste Romantik setzt damals ein. In den „Herzensergießungen eines Klosterbruders“ von Wackenroder wird sie sich bald eine Art von Brevier schreiben, Novalis wird einen abendländischen Hintergrund hinzufügen. Die heimliche Gotik wird im Gefolge sein. Von der Ossian-Begeisterung bis zu den Hünengräbern wird man die Vorzeit wichtig nehmen. Die Anfänge werden mehr als die Reife bedeuten. Der unbehauene Block wird zum Ausgangspunkt für den Architekten. Und Caspar David Friedrich wird sich eines Tages die unentdeckte Landschaft dazu malen, die in die Tage der Schöpfung zurückkreicht. Wie aber könnte das Ganze sich fühlen, wenn nicht im Zusammenhang aller seiner Teile! Eine unbeschreibliche Musikalität liegt selbst in den steinernen Zeugen dieser Zeit. Sie muß in Künstlern von Rang einen neuen Maßstab entfalten. Die Welt mag alt sein. Aber wo sie einer mit jungen Augen sieht, wird sie neu. Sie lebt von dem, was der Mensch ihr gibt.

#### *Herkunft und Anfänge*

Die Gillys sind Hugenotten.

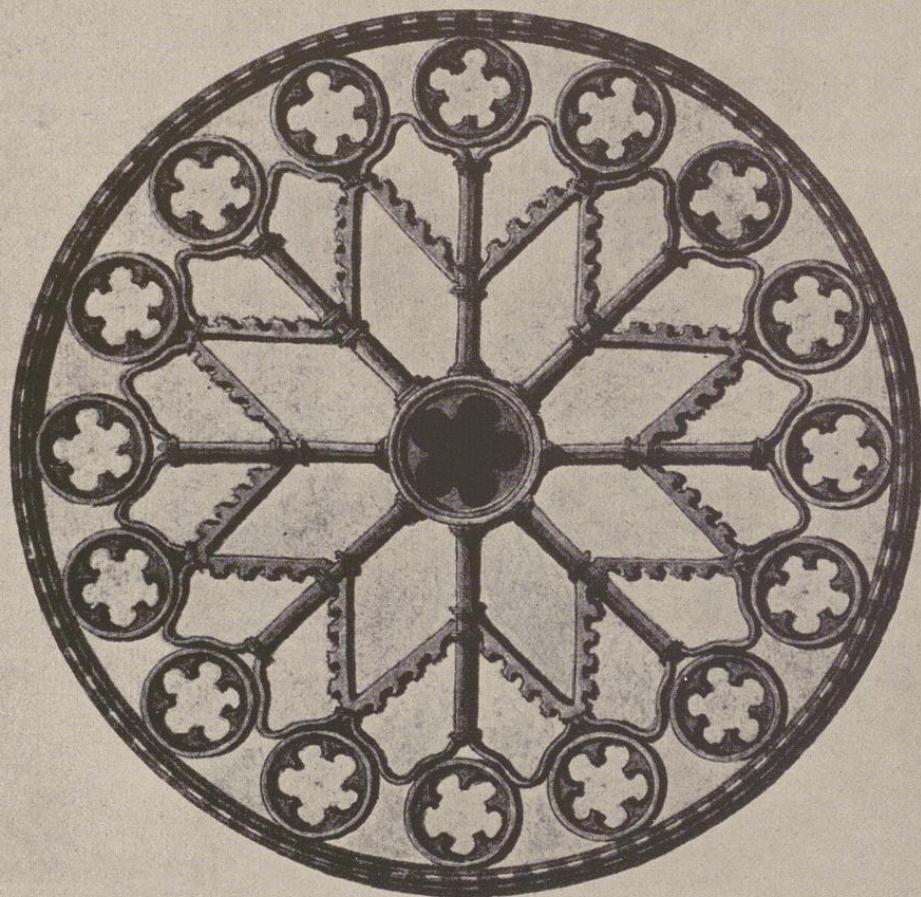
Nach der Aufhebung des Ediktes von Nantes hat Nephtali Gilly, ein Strumpfwirker aus Calvisson, wie viele seiner Glaubensgenossen, Frankreich verlassen.

Sein neues Vaterland wird Kurbrandenburg, das unter dem Regiment eines tüchtigen Fürsten nach den Verwüstungen des Dreißigjährigen Krieges aufzublühen beginnt.

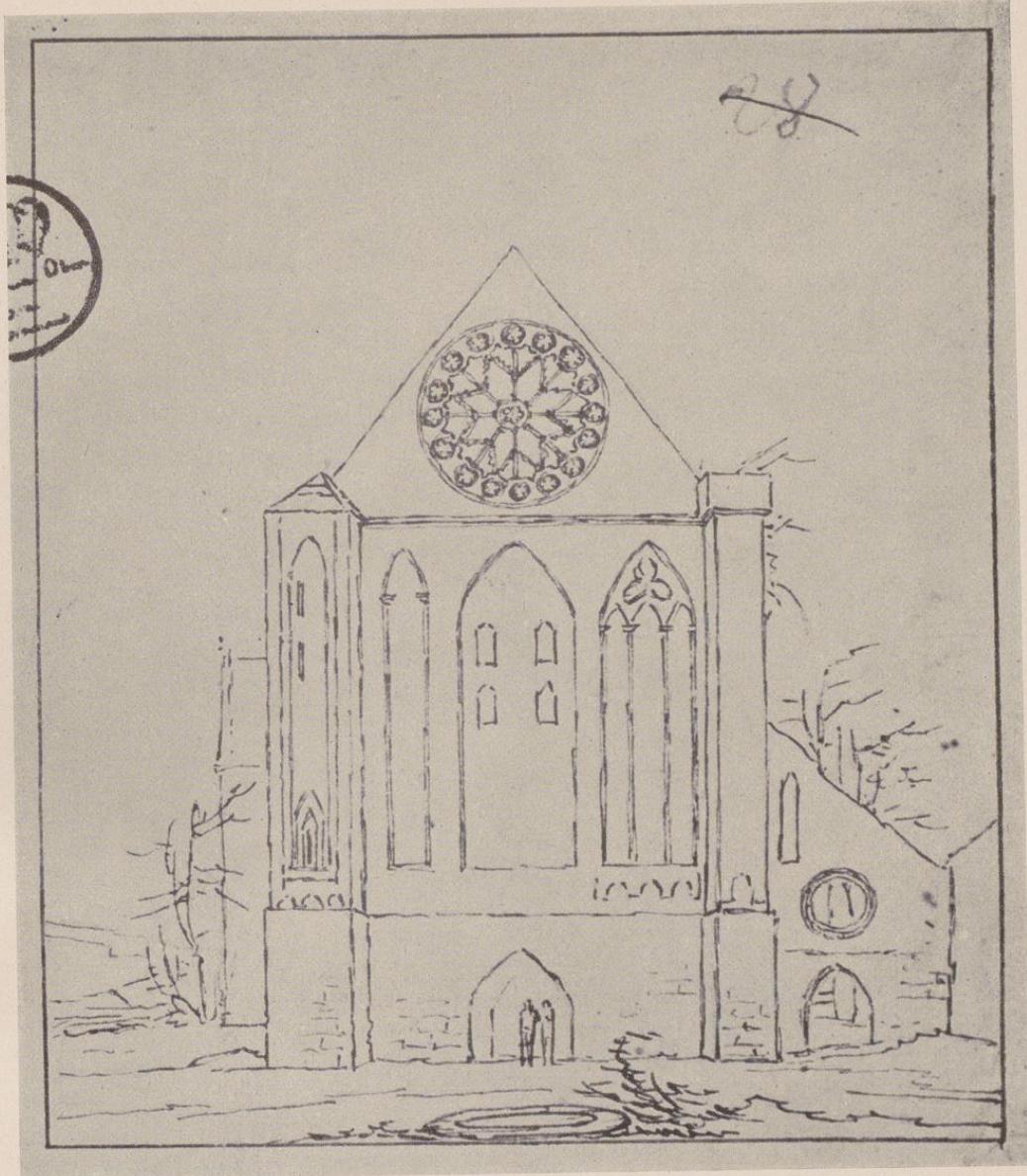
Die hugenottischen Auswanderer sind dem Kurfürsten hochwillkommen. Sie bringen Gewerbefleiß und wichtige Industrien in das Land. Der brandenburgische Staat ist großzügig genug, ihnen manches Privilegium einzuräumen. Man läßt ihnen ihre Sprache und hilft ihnen zu Gotteshäusern, wo sie sich geschlossen, wie in Berlin, niederlassen und eine französische Kolonie bilden.

Diese Kolonie hält in der Fremde zusammen. Sie hat bis in das neunzehnte Jahrhundert existiert. Ihre Mitglieder sind geachtete Leute. Sie werden, wofern sie nicht die erlernten Gewerbe fortsetzen, ausgezeichnete Gelehrte und große Theologen. So wohnen sie sich in der neuen Heimat ein. Ihre kalvinistische Nüchternheit vermehrt den Berliner Charakter um ein neues Element, das in der Folge zum *genius loci* gehört. Unter sich sprechen sie ein Französisch, das ihre Blutsverwandten jenseits der Grenze schon hundert Jahre später ein bißchen altertümlich und provinziell empfinden. Aber sie dienen dem König von Preußen so treu, wie ihre Väter dem König von Frankreich gedient haben.

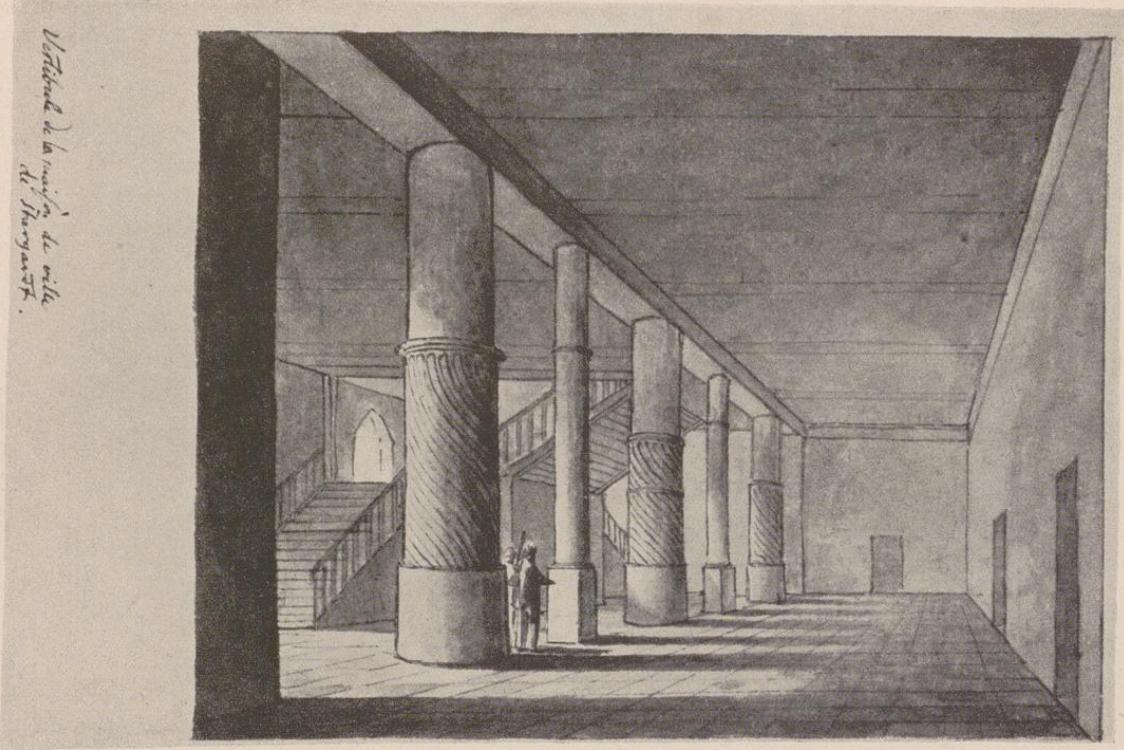
Es gehört zu ihren Gepflogenheiten, daß sie nur untereinander heiraten. So halten sie sich lange unvermischt. So heiratet auch der Großvater Gillys, Jacques, Kaufmann in Schwedt a/O., eine Marie Villemain aus Angermünde. Erst der Vater Gillys, David, der am 7. Januar 1748 in Schwedt geboren wird, durchbricht diese Sitte und heiratet die Tochter des Kontrolleurs Friedrich Ziegenspeck aus Landsberg a/W.



I: Abteiruine Kolbag, Pommern: Fensterrose ◦



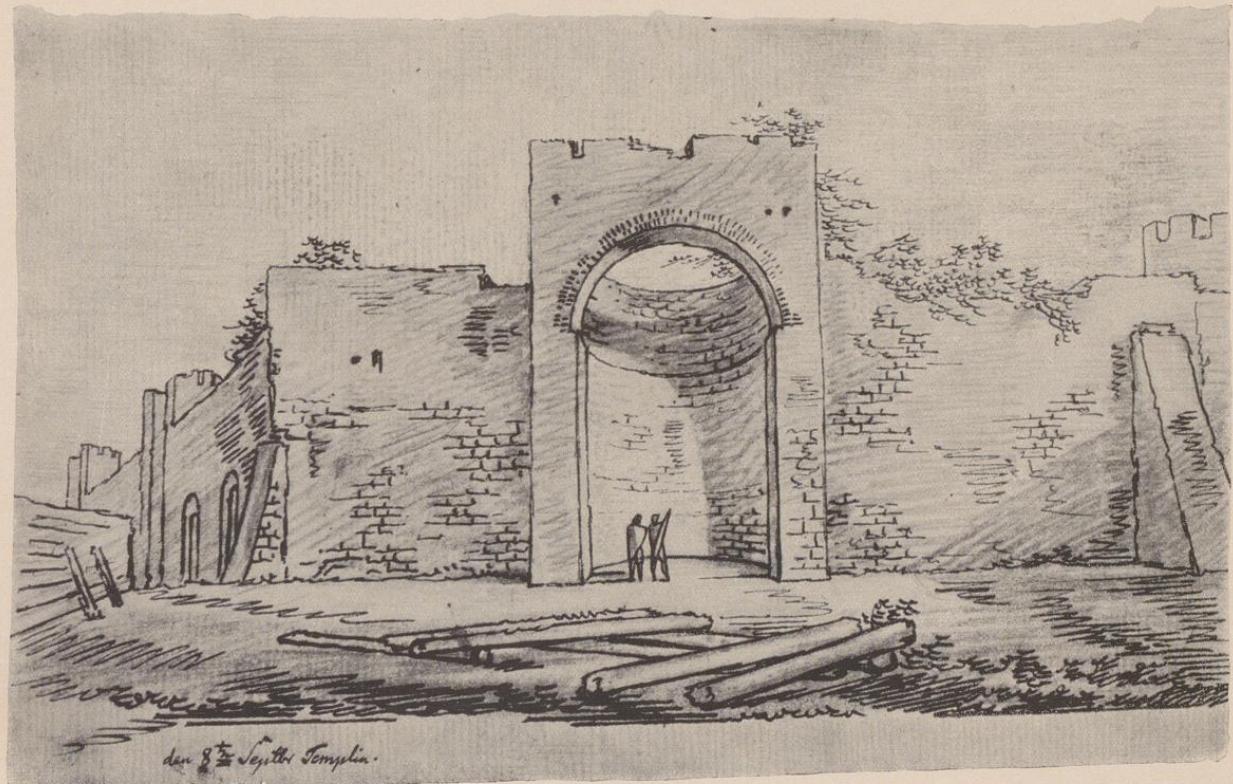
2: Abteiruine Kolbatz, Pommern ◦



3: Rathaus in Stargard ◎

Der Vater Gilly ist in eine Zeit geboren, die Neuland und Pioniere braucht. Der König will die Wartheniederung entwässern, um fruchtbaren Boden zu gewinnen. David Gilly meldet sich als dreizehnjähriger Junge bei der Kolonisation des Warthebruchs als Bauleve. Das klingt mehr nach einem Ingenieur als nach einem Baumeister. Aber es ist nichts Alltägliches, neue Äcker und Dörfer zu schaffen. Die Liebe zum jungfräulichen Boden muß einem im Blute stecken. Sie wird sich auch an dem Sohn und Erben bewähren. Auch dieser wird wie aus Neuland ins Leben treten.

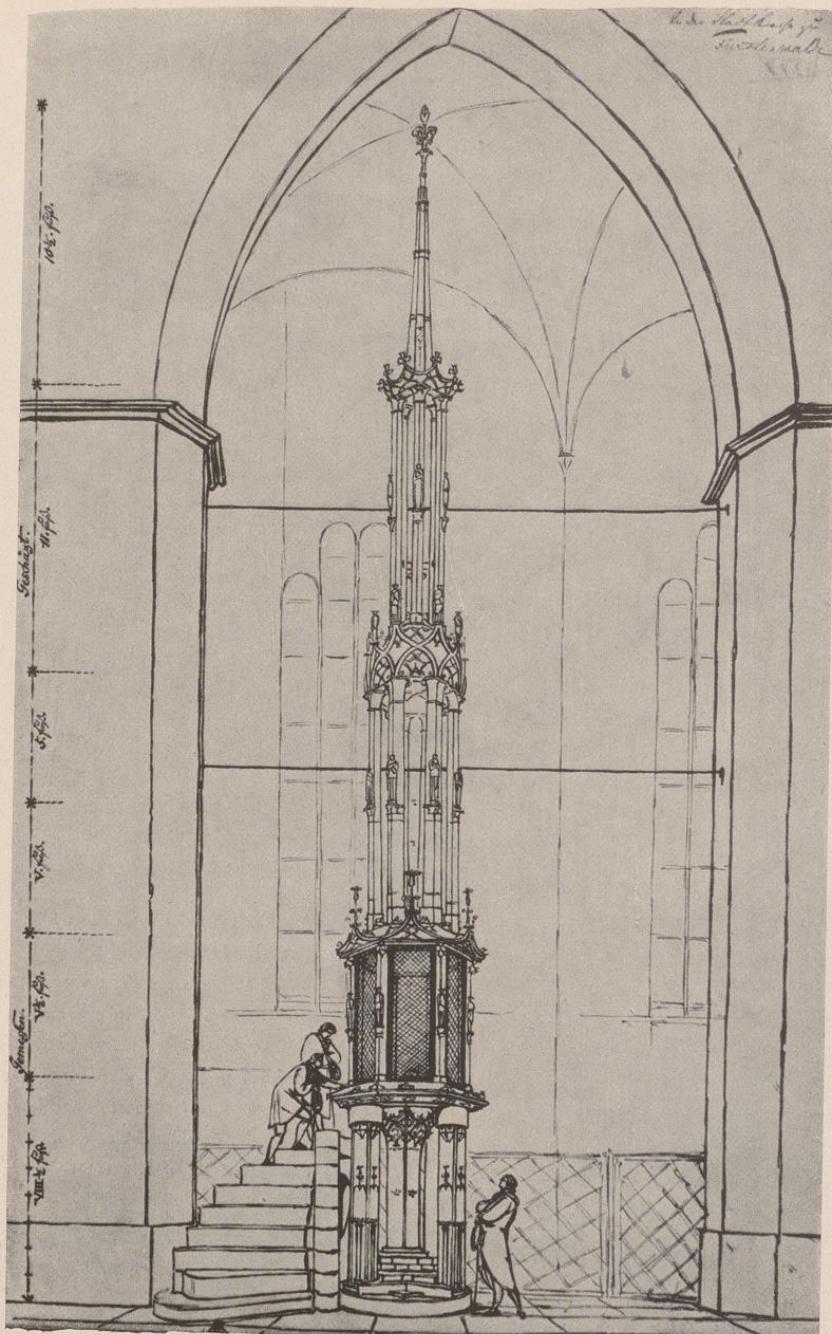
Mit 22 Jahren besteht David Gilly als erster Examinand die soeben eingeführte Landbaumeisterprüfung in Berlin. Sein nächstes Aufgabenfeld liegt am Madüesee. Er zieht infolgedessen nach Altdamm bei Stettin. 1772, am 16. Februar, wird sein Sohn, Friedrich Gilly, geboren, und noch in demselben Jahr wird er nach Stargard ver-



4: Studie aus Tempelin ◦

setzt. Wenige Jahre später wird er zum Baudirektor von Pommern und im März 1788 zum Mitglied des Königlichen Oberbaudepartements zu Berlin ernannt. Ein beachtlicher Aufstieg ist zurückgelegt.

Das erste Blatt des Eidbuches des preußischen Oberhofbauamts zeigt auf der Vorderseite, in großen vergilbten Zügen, den Dienstleid von Carl Gotthard Langhans vom 30. Juli 1788. Auf der Rückseite steht in einer engen schiefstehenden Schrift der Dienstleid David Gillys vom 4. April 1798. Das Blatt wirkt wie ein Symbol: hier C. G. Langhans, dessen Werk die Schauseite der neuen Baubewegung unter Friedrich Wilhelm II. einnimmt, dort David Gilly, dessen Werk nur noch von wenigen gesehen wird und das doch die notwendige Kehrseite dazu ist. Die Bauweise David Gillys ist im Vergleich zu Langhans zunächst kunstlos. Er geht lediglich auf das Praktische und Zweckmäßige aus. Seine einzige Kunstforderung ist die gute Proportion. Das Gefühl dafür setzt freilich



5: Sakramentshaus  
aus der Stadtkirche  
in Fürstenwalde/M.

eine angeborene Noblesse voraus. Sie macht den Zauber der Bauten des Vaters aus. Seine Häuser und Land-sitze — wie Steinhöfel, Freienwalde, Klein-Machnow, Parey oder der Entwurf für Steglitz — zeigen in ihrer technischen Gediegenheit die ganze Gesinnung des edlen Mannes.

Bei allem Dienst und über allen Aufgaben ist David Gilly auf eine grundlegende Erziehung seines Sohnes von frühester Kindheit an bedacht. Zeichnen und Malen werden Lieblingsbeschäftigungen des kleinen Friedrich. Als er mit Wasserrädern, Häusern und Maschinen zu spielen beginnt, gibt der Vater dem kindlichen Spiel sehr bald eine praktische Richtung. Er nimmt ihn in den Unterricht mit, den er selbst jungen Baueleven im geometrischen und architektonischen Zeichnen erteilt. Bald darf der Junge den Vater auf seinen häufigen Dienstreisen begleiten, und der Vater leitet ihn an, alte Gemäuer, Klöster und manche Kunstdenkmäler zu studieren. Der Biograph Friedrich Gillys, Levezow, erzählt, daß der Vater ihn anhielt, bei solchen Anlässen nicht nur malerische Ansichten zu skizzieren, sondern auch Untersuchungen mit Zirkel und Lineal auszuführen.

Nach gründlichem Privatunterricht in Mathematik läßt der Vater den Sohn als Lehrling in das Maurergewerk aufnehmen. Er soll sozusagen das Handwerk von der Kelle auf lernen. Die praktischen Kenntnisse, die sich Friedrich hierbei erwirbt, geben ihm nicht nur eine Vorstellung, was alles zu einem Bauunternehmen gehört, sondern kommen ihm auch vor allem später als Baumeister und Lehrer zustatten. Er kann immer von sich sagen, daß er nicht mit der Theorie angefangen hat. Es gibt keine Fertigkeit, über die er nicht mitreden kann, vom Schneiden der Steine bis zum Richten des Daches.

1787 nimmt der Vater ihn nach Berlin mit. Der Eindruck des Berliner Stadtbildes ist so stark, daß er den Wunsch äußert, sich ausschließlich der Baukunst zu widmen. Der Vater hat die Begabung des Sohnes erkannt. Er möchte, daß sich der Sohn der modernen Prachtbaukunst zuwendet und hofft, daß ihm in Friedrich der größere Nachfolger erwächst. Um so ernster nimmt er es mit der Ausbildung des Sohnes. Er läßt ihn von Schaub in der Malei-ri unterrichten. Die Radierung vom Landhaus in Stettin, die der Fünfzehnjährige in dieser Zeit herstellt, wird dem Vater gefallen haben: sie zeigt so ein Haus von großer Repräsentation.

Aber ungefähr aus derselben Zeit dürften auch die Skizzen von der Abteiruine Kolbatz stammen. Sie gehören nach ihrem noch tastenden, unsicheren Strich unbedingt zu den Jugendarbeiten Gillys. Sie sind wahrscheinlich auf einer Inspektionsreise des Vaters entstanden. Denn dieser läßt keine Gelegenheit vorübergehen, die Denkmäler der Vergangenheit aufzusuchen. In der „Sammlung nützlicher Aufsätze und Nachrichten, die Baukunst betreffend“ von 1797 ist ein Aufsatz von David Gilly „Kurzgefaßte Darstellung der vorzüglichsten Gegenstände der Land- und Wasserbaukunst in Pommern usw.“ erschienen, der die Ergebnisse jahrelanger Reisen zusammenfaßt und auch auf die Abteiruine Kolbatz ausdrücklich eingeht.

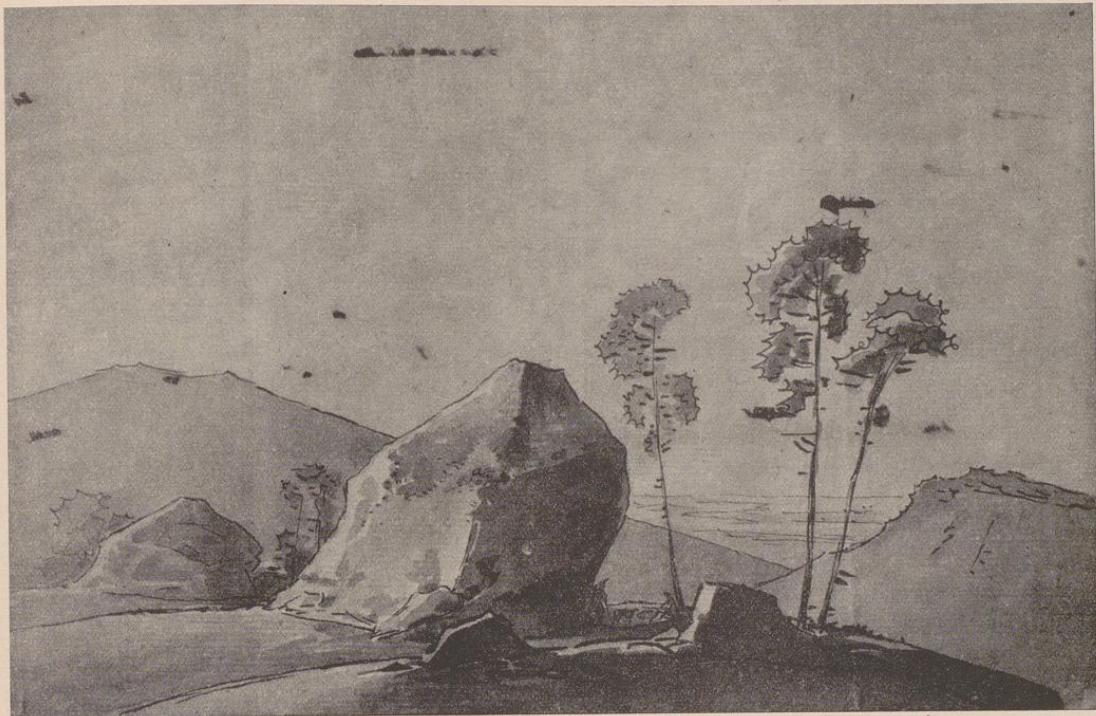
Aber während der Vater an dieser Ruine den Ziegelbau und den Ziegelbrand studiert und Vergleiche mit Italien anstellt, empfängt der Sohn von ihr ein Bild der Geschichte, das sich mit jeder Reise vertiefen wird. Das Vaterländische wird zu einem neuen Brennpunkt seines Interesses. Das vaterländische Gefühl läßt ihn auch die Zeichnung zu den Hünengräbern bei Isingen vervollständigen, die eine mythische Stimmung zu atmen scheint. So kommt ihm der Raum, in dem er aufwächst, durch das Erlebnis seiner Denkmäler zum Bewußtsein. Und neben der großartigen Nüchternheit, die sein Erbe vom Vater ist, entwickelt sich in ihm ein umfassendes Fühlen, das ihn



6: Hünengräber bei Isingen ◎

zum Sohn seiner deutschen Mutter macht. So zwiefach für ein künstlerisches Leben ausgerüstet, verbindet er praktisches Können mit dem Blick für alles, was erdhaft gewachsen ist. Und als er später die Raudenschen Steine zeichnet — wahrscheinlich in der ersten Berliner Zeit, als der Vater Steinhöfel baut — lässt er sich nicht an der zeichnerischen Wiedergabe genügen, sondern gibt sich noch schriftlich Rechenschaft über die vorgeschichtliche Bedeutung und die genaue Größe der Steine. Man hat den Eindruck, daß er diese Arbeiten für den Vater gemacht hat. Aber man wird auch an die Anfänge eines andern Künstlers erinnert, der wie Gilly in Pommern aufwuchs. Auch er beginnt — einige Jahre nach Gillys Tode — mit Hünengräbern und pommerschen Klosterruinen. Und selbst die Skizze des jungen Gilly von den Schiffen wird in den Hafenbildern von Greifswald eine Fortsetzung erfahren. Der Künstler ist Caspar David Friedrich. Das Gefühl für Geschichte und der Zug zur Ferne ist ihnen beiden gemeinsam.

1788 siedelt die ganze Familie nach Berlin über. Damit beginnt für Friedrich Gilly ein neues Leben.



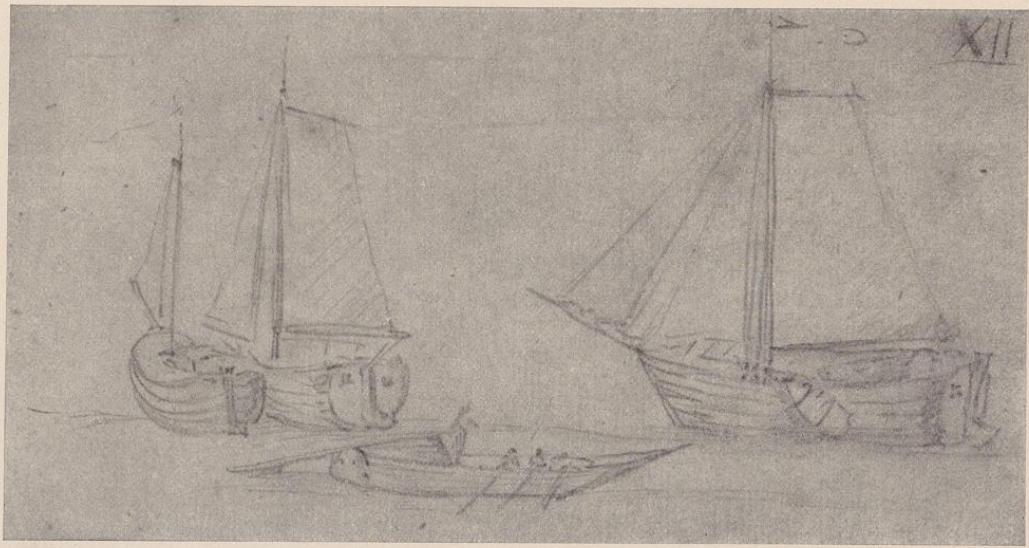
7: Die Raudenschen Steine ◦

Berlin

In Berlin tritt Gilly in die architektonische Zeichenklasse ein. Becherer und Langhans der Ältere sind seine Lehrer. Auch unter Erdmannsdorff soll er gearbeitet haben. Von seinen Lehrern in den schönen Künsten sind Schadow und Chodowiecki die bekanntesten. Aber auch Rode, Frisch und Meil werden manchem Besucher der Schlösser in Berlin noch dem Namen nach bekannt sein.

Es dauert nicht lange, dann ist er Kondukteur am Oberhofbauamt. Seine erste Tätigkeit ist aktenmäßig belegt: bei der Errichtung des Marienkirchturmes, bei den Arbeiten am Oranienburger Kanal, bei der Fundamentierung der Stadtvoigtei und beim Umbau der Kommandantur.

1790 begleitet er den Baurat Riedel auf seiner Reise durch Westfalen und Holland, weil er geschickt ist, „geometrisch und oculariter etwas aufzunehmen und zu zeichnen“. Das Skizzenbuch dieser Reise ist ebenso wie das



8: Fischerkähne ◦

von Levezow gerühmte Tagebuch über die Arbeiten an der Stadtvogtei heute verschollen. Auch die Aquarelle von Steinhöfel sind verloren, die ja gleichfalls in die erste Berliner Zeit fallen müssen. Fontane hat sie noch in seinen „Wanderungen durch die Mark“ erwähnt.

Das anhaltende Studium Gillys trägt Früchte. Zweimal erringt er den Preis der Akademie, das erstemal für den Rundbau einer Kirche, das zweitemal für seine Zeichnungen zu einem Rathaus und einem „Wohnhaus eines reichen Privatmannes“.

Die Bezeichnung dieses letzten Entwurfes klingt danach, als ob er gleichzeitige französische Arbeiten aus Veröffentlichungen kennt. Sonst ist von französischen Einflüssen bei ihm noch nicht mehr als bei anderen Zeitgenossen zu finden. Er wird sich darin mit seinen Lehrern einig sein, daß die Zeit nach einem neuen Geschmack verlangt.

Darin ist man in Berlin damals weiter als etwa in Wien, wo man seine große Zeit eigentlich schon hinter sich hat. Zwar Gillys Lehrer suchen noch selbst, wo sie Lösungen bringen wollen, aber sie wissen vielleicht einen Weg. Deshalb ist Berlin damals die modernste unter den deutschen Hauptstädten, auch wenn es noch einen ausgesprochen ländlichen Charakter trägt.

Wenn Wien damals seinen ausgesprochenen Stil bereits besitzt, so ist man in Berlin gerade dabei, einen neuen zu schaffen. Der große König ist erst kürzlich verstorben. Man weiß, was man der Weisheit seiner Regierung

verdankt, aber man hat sie in den letzten Jahren wie eine Bedrückung empfunden. Sein ungeheuerer Wille stand allen Bestrebungen entgegen, die etwas Neues zu sagen hatten, und besonders in Sachen der Kunst duldet er keinen Widerspruch. Er, der eine ganze Welt von Feinden niedergehalten hatte, hielt in den Fragen des Geschmacks an den Idealen seiner Jugend fest. Er hatte für sie gelitten, bevor er zur Herrschaft gekommen war, er hatte sie gegen Knobelsdorff verteidigt, wo dieser ihm abzuweichen schien, und dabei den Freund und seinen besten Architekten zugleich verloren. Nach Knobelsdorffs Ausscheiden galt nur noch sein eigener Wille, und wo er sich mit zunehmendem Alter überhaupt noch änderte, handelte es sich mehr um die Vergrößerung des Details als um ein Abrücken von dem malerisch-plastischen Empfinden des Barock. Die neue europäische Ausrichtung der Baukunst auf eine sozusagen gereinigte Antike hat der große König nicht mitgemacht. Das gilt namentlich für seine Innenarchitektur.

Zwischen dem König und dem neuen Geist, den er selbst hat heraufführen helfen, liegt eine bedauerliche Kluft. Während das junge Deutschland „fröhlich“ begeistert ist, mag der Urheber dieser Begeisterung von der neuen deutschen Literatur nichts wissen. Das Neue erscheint ihm fragwürdig und wirr, und er zieht sich vor ihm auf das Herkommen zurück. Wo sich in Preußen dennoch Ansätze zu einer Richtung zeigen, gedeihen sie außerhalb von Berlin. Des Königs Bruder Heinrich ist einer der ersten, der aus natürlicher Opposition gegen seinen Bruder Carl Gotthard Langhans heranholt, der sich besonders in Breslau einen Namen macht. In Rheinsberg, in Schwedt und Dessau beginnt man moderner als in Berlin zu bauen. Der König selbst sieht die Antike noch immer über das Rokoko. Dennoch hat er seinerzeit mit der Berufung von Knobelsdorff eine Richtung eingeschlagen, in der die neue Generation weiterbauen kann. Das Bekenntnis des Königs zu Palladio, an dem er auch noch im Alter festhält, verbindet die Zeitalter ebenso wie es sie trennt. Es verbindet sie, wo man sich mit dem Barock auseinandersetzt, es trennt sie, wo man die Antike nicht mehr durch Palladio sehen, sondern auf ihre eigenen Leistungen zurückgehen will.

Die Verehrung Gillys für den großen König wird ihn für diesen Zwiespalt nicht blind gemacht haben. Aber da Gilly keine analytische, sondern eine organische Begabung ist, braucht er sich der Vergangenheit nicht zuschließen, um von der Gegenwart zu lernen. Je mehr man in Gillys Gesamtwerk eindringt, um so deutlicher läßt sich erkennen, was er seinem Berliner Aufenthalt verdankt.

Denn was man auch gegen des Königs Berliner Bauten vorbringen mag, so ist für Gilly Berlin doch die erste Stadt, die einen ausgesprochenen stilbewußten Charakter trägt, deren Ausläufer sich im ganzen ostelbischen Raum verteilen. Wenn er in Berlin ausgeht, so stößt er allenthalben auf die Schöpfungen von Knobelsdorff, Gontard, Boumann, Unger oder Manger. Sie waren einst ein neues Geschlecht, das die Schlüter, Nering, Eosander, de Bodt abgelöst hatte. Der Gegensatz zwischen beiden Generationen, auf den die Jungen einst pochten, ist inzwischen geringer geworden: ein heimliches Barock ist durch sie alle hindurchgegangen. Auch der junge Gilly wird es noch zu überwinden haben, um sich zur strengen Klassik durchzuringen.

Aber wichtiger als die Richtung ist schließlich die Leistung. Sie prägt sich sinnhaft und darum nachdrücklicher ein. Wenn Gilly nach Charlottenburg fährt, kann er feststellen, daß die Fassade des Anbaus von Knobelsdorff kaum noch auf das Rokoko der Innenräume schließen läßt. Würde und Einfachheit, schlichte Noblesse ver-



9: Schloßpark Charlottenburg

mitteln die Ansicht einer sozusagen gereinigten Architektur. Dieser Anbau behauptet sich neben dem Schlueter-  
teil des Schlosses und ist ihm kongenialer als die Eosanderschen Zutaten am Hauptgebäude. Geht er über den  
Gendarmenmarkt, so wird er sich nicht nur des groß gedachten Platzes freuen, sondern auch prüfend inne-  
werden, wie weit Italien bis nach Berlin vorgedrungen ist und wie norddeutsch daneben Schlueter und Nering  
wirken. Das wird seine Neugier auf Italien vermehren und sein Gefühl für die Raumwirkung und Monumen-  
talität einer Platzanlage schulen. Kommt er dann aber zu dem Forum, das neben dem Opernhaus liegt, so  
findet er sich drei Fronten gegenüber, die ihm sämtlich etwas zu sagen haben. Der vierten, der alten König-  
lichen Bibliothek, wird er dabei den Rücken kehren — die „Kommode“ wird sein Interesse zunächst nicht  
fesseln. Aber die Hedwigskirche wird ihm etwas zu sagen haben, denn sie ist eine Abwandlung des römi-  
schen Pantheons, das ihm aus Stichen bekannt ist — der erste wirkliche Kuppelrundbau, den er zu Gesicht

bekommt; denn die Dombauten des Gendarmenmarktes sind in ihrer Verbindung von zylindrischem Oberbau mit quadratischem Unterbau nur entfernte Verwandte. Blickt er dann nach links, so steht das Palais des Prinzen Heinrich von Boumann — die heutige Universität — in seiner klassischen Nüchternheit und seinen edlen Proportionen da. Wäre nicht das Mittelrisalit mit seiner festlichen Front, so könnte es beinahe sein Vater gebaut haben. Er wird sich daran freuen, wie diese Architektur, die zwischen Strenge und Wohnlichkeit die Waage hält, aus kubischen Formen entwickelt scheint, und besonders die Flügel werden ihn anregen, wie die Wirkung einer Rustika durch abgeschrägte Profilierung zu variieren ist. Wendet er sich dann dem Opernhaus von Knobelsdorff zu, so erblickt er in der Vorderansicht auf massiver Rustika über einer Treppe einen Vorbau nach Art eines griechischen Tempels auf freistehenden Säulen und mit einem reliefgeschmückten Giebel. Zum ersten Male begegnet hier der künftige Baumeister einem ausgesprochen griechischen Motiv, das nicht durch barocke

10: Schloßpark Charlottenburg



Zutaten verfälscht ist. Ein Anklang dieses Erlebnisses wird noch in der Gliederung und Gestaltung des Friedrichsdenkmals wiederkehren.

Er wird natürlich auch nach Potsdam fahren, um die königlichen Schlösser zu studieren, und die Arkaden des Lustgartens am Stadtschloß werden ihn nach Vorbildern suchen lassen, und er wird von der Notwendigkeit, wie Knobelsdorff nach Italien zu reisen, noch inniger überzeugt sein. Vom neuen Palais aber werden ihn die Communs mit ihren Arkaden und ihrer Triumphpforte anregen, monumentalere Lösungen desselben Projekts eines großen Plages zu finden.

Kommt er dann heim und beschäftigt sich wieder mit dem Bauwillen der Lebenden, so sieht er sich als Lernenden zwischen Meistern. Der neue König fördert den neuen Stil. Er hat Langhans, Erdmannsdorff und seinen Vater sofort nach Berlin berufen. Sie holen nicht nur einen Zeitstil nach, den es in den letzten Jahren Friedrichs des Großen nicht gegeben hat. Sie suchen auch Anschluß an ein neues Griechenland, das von den römischen Verfälschungen befreit ist und das man bei den Ausgrabungen in Pompeji, die vor kurzem begonnen haben, wiedergefunden zu haben meint.

Aber ist Pompeji schon dieses Griechenland? Der Schüler Gilly beginnt griechische Studien zu treiben. Er macht es sich nicht leicht. Was er selber sucht, liegt irgendwie darüber hinaus, ist strenger und monumentalaler. Die Götter, und nicht der Mensch, sind seine würdigsten Bewohner.

#### *Die Marienburg*

1794 begleitet Friedrich Gilly seinen Vater auf einer Dienstreise. Den Besuch der Marienburg hält er in einer Anzahl von Blättern fest. Die Überlieferung hat von ihnen als Aquarellen gesprochen. Seit in unsren Tagen eines dieser Originalblätter wieder aufgefunden wurde, werden wir in der Annahme nicht fehlgehen, daß es sich um lavierte Sepiazeichnungen gehandelt hat.

1795 werden diese Marienburgblätter in der Akademie ausgestellt und erregen ein außerordentliches Aufsehen. Ein großer Kreis wird auf den Dreiundzwanzigjährigen aufmerksam. Nicht so sehr die Kunst der Darstellung wie die Wahl des Stoffes begeistert die Besucher der Ausstellung. Das „Journal des Luxus und der Moden“ von 1799 (S. 18/19) bringt eine zeitgenössische Auslassung, die uns diese Wirkung auf den Beschauer verständlicher macht: „Wie wenig hat unser Vaterland den stolzen Briten entgegenzusetzen! Halfpennys Magazin der gotischen Baukunst ist schon auf zwanzig Hefte angewachsen. Da ist kein Dom, keine alte Ruine in England, die nicht zehnmal gestochen und — gekauft wurde.“

Man begreift, wie sehr die Marienburgblätter einem öffentlichen Verlangen entgegenkommen. Der Nationalstolz ist erwacht und sehnt sich nach der Anschauung einer großen Vergangenheit. Selbst die preußische Krone erwirbt ein Blatt dieser Reihe. Endlich ist ein Anfang gemacht. Man braucht nicht mehr hinter den Engländern zurückzustehen.

Es ist die Zeit der Wiederentdeckung der deutschen Altertümer. Goethe war mit seinem Aufsat̄ über Erwin von

Steinbach vorangegangen. Das Mittelalter wird wieder lebendig, weil ein neues Lebensgefühl — man wird es bald die Romantik nennen — sich der großen Überlieferung entsinnt und sich dabei zu begegnen hofft. So geht es nicht nur in Deutschland, so geht es auch anderwärts zu. Eine allgemeine Reformation der Künste bereitet sich vor, während die Revolution alle Grundlagen zu erschüttern droht. Europa besinnt sich auf seine Ursprünge. Ob gotisch oder griechisch — das Wesentliche werden zunächst die Anfänge. Das deutsche Mittelalter, Italien, die Antike sind in diesem Zusammenhang noch aufeinander abgestimmt.

Aber die Deutschen sind noch zurück. Wohl hat Winckelmann allen Nebenbuhlern einen Schritt vorausgetan. Doch es fehlt an illustrierenden Werken, an Mappen, an einschlägiger Literatur. Leroy hat 1758 als erster die reine dorische Ordnung publiziert. Die englischen Architekten Stuart und Revett haben bald danach die Antiquitäten von Athen reproduziert. Das hat ungeheures Aufsehen erregt. Zum ersten Male stehen die europäischen Künstler den antiken Originalen gegenüber. Die Engländer zeigen erstmalig die Akropolis, von der es bisher nur Beschreibungen, aber keine authentischen Abbildungen gab. Die besten Köpfe sind voll davon.

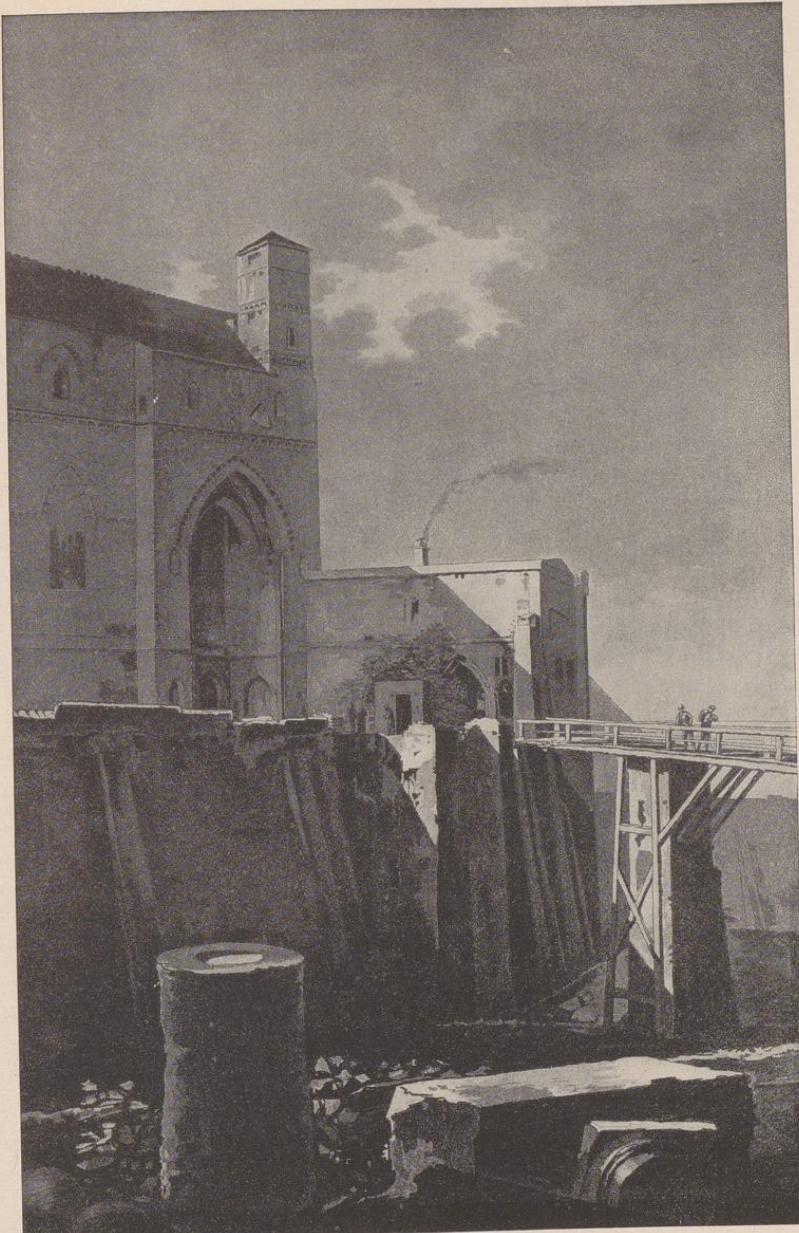
Und jetzt greift Gilly auf die Ordensbauten zurück und bringt sie zu unmittelbarer Anschauung. Die Schöpfung eines großen Bauwillens wird sichtbar und sie ist von vaterländischer Geschichte umwittert. Aber im Unterschied zu den Engländern bleibt Gilly nicht bei der sachlichen Wiedergabe stehen. Die Aufnahmen der Engländer sind fast wissenschaftlich. Sie bringen Details und Schmuckformen oder Bauelemente, als ob sie als Vorlagen für Bauten oder als mathematische Durchdringung zu archäologischen Zwecken dienen sollen. Bei Gilly herrscht das unmittelbare Erlebnis des Architekten vor. Es ist ein Bau- und Raumerlebnis. „Er sieht die wuchtig steilen Backsteinmassen des Ordensschlosses wie einen Römerbau. Er schafft darstellend, intuitiv, eine Gotik, die die wurzelnde Kraft römischer Massenlagerungen mit dem Stolz und der Geistigkeit mittelalterlichen Vertikalismus vereint.“ (Niemeyer)

Es muß für Gilly wie eine Offenbarung gewesen sein. Was er geradezu jungfräulich an innerer Anschauung mitbrachte, das begegnete ihm hier in der Wirklichkeit. Äußere Größe ist endlich auch Ausdruck innerer Größe. Mauer und Grundriß haben Kraft und Gewalt. Die Geschichte findet im gegliederten Baukörper die adäquate Prägung, und diese ist, auch wenn sie der Zeit Tribut zahlen mußte, in ihrer Art vollkommen. Da ist nichts ver spielt. Die Form ist fast blockhaft gefügt, im Licht gegliedert und durch wuchtige Schatten vereinfacht. Das eigene Suchen Gillys ist unerhört bestätigt. Die leidenschaftliche Hingabe an jenes Idealbild, das ihm vorschwebt und das er zu verwirklichen hofft, wird durchblutet. Er verschwärmt sich nicht in malerischen Effekten stolzer Trümmer, sondern stellt in der Wiedergabe dieser gewaltigen Ruinen vor die Mitwelt etwas hin, das wie sein eigenes Bekenntnis zu einer kommenden Architektur wirkt. Die Architektur aber bedeutet ihm keine Kunstform an sich. Er ordnet sie in den Zusammenhang vaterländischer Geschichte ein. Und er beschränkt sich nicht auf eine Reihe von Abbildungen, sondern verfaßt auch eine Abhandlung, die dem Bauwerk damit gerecht zu werden sucht, daß sie ein ganzes Zeitalter heraufholt.

Dem heutigen Leser mag manches an dieser Abhandlung ein bißchen zu breit erscheinen. Aber damals war sie neu und zog Unbekanntes und fast Verschollenes wieder an das Licht. Man muß diesen Aufsat̄ schon ernst nehmen, auch wenn er nicht den hinreißenden Schwung besitzt, mit dem Goethe von Erwin von Steinbach spricht.

*II: Marienburg,  
Portal des ältesten Teiles  
des Schlosses*





12: Marienburg,  
Portal des ältesten Teiles  
des Schlosses,  
geätzt von Frick

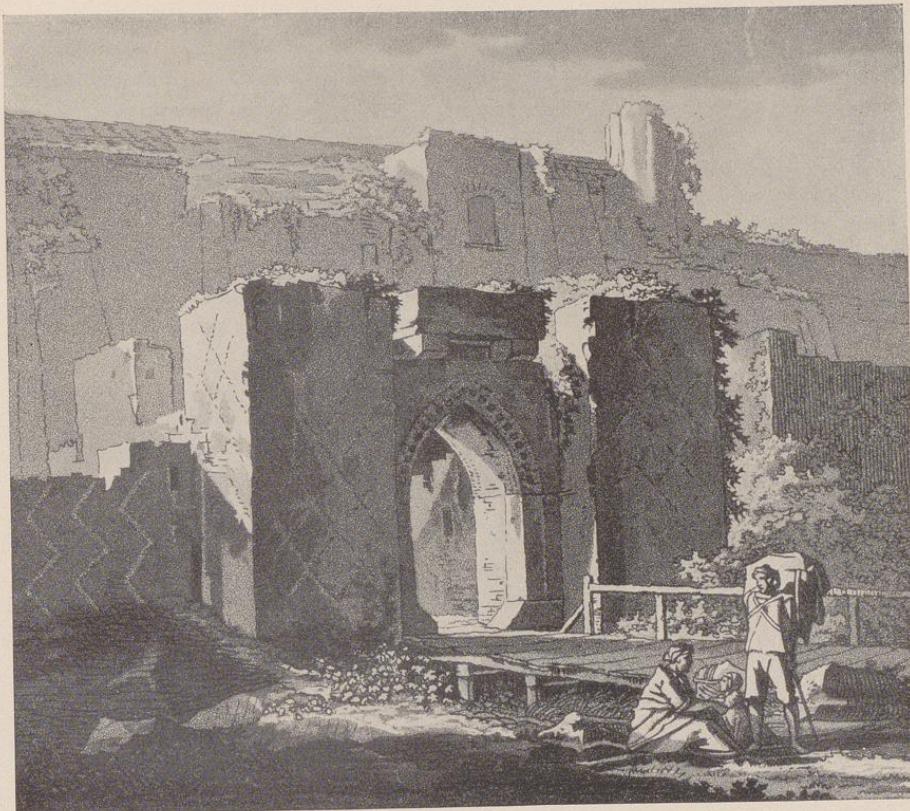
Die Flamme ist darum nicht kleiner, und die Zeitgenossen wurden von ihr ergriffen. Was Goethe für das deutsche Mittelalter im Westen getan hatte, das tut hier Gilly für den deutschen Osten. In diesem Betracht ist der folgende Aufsatz Gillys, dessen geschichtliche Einleitung wir hier leider aus Raummangel fortlassen müssen, sogar ein Dokument von erster Ordnung.

„ . . . Mit Verwunderung erblickt man die hochgetürmten Mauern und ihre Granitsäulen, wenn man durch die flache Niederung an das Ufer der Nogat gelangt. Die malerischen Trümmer, die kühnen Wölbungen im Innern, die weiten Säle und Gänge gewähren, besonders durch die oft äußerst glückliche Beleuchtung, dem Reisenden eine Menge überraschender und imponierender Szenen. Der Zeichner wird gezwungen, diese Situation zu ergreifen, und der Baumeister muß verweilen, um das Werk in seinem Innern zu betrachten. Besonders aber wird man gern eilen, die Existenz dieser Reste zu verzeichnen, wenn man erblickt, wie vieles durch Unvorsichtigkeit oder unglückliche neuere Aufräumung zerstört ist, und wie leicht Denkmale dieser Art ganz vertilgt werden können. Nächst einem Plan des Ganzen enthielten die Zeichnungen, welche ich auf meiner Reise im Jahr 1794 von diesen Gebäuden genommen hatte, eine Reihe von Prospekten der merkwürdigsten Teile des Schlosses, denen eine Aufnahme aller einzelnen Stücke, Verbindungen und Maße zur Erklärung für den Baumeister dient. Das erste Blatt jener Prospekte zeigte den äußeren Anblick des *alten Schlosses* mit seinem Eingange, als den ältesten Teil des Gebäudes, und das zweite Blatt daneben eins der alten Schloßtore von Backstein aufgeführt, welche in verschiedener Abwechslung mit glasurten Ziegeln ein (Beispiel sind), wie fast alle Außenwände des Schlosses gemauert sind.

Das dritte Blatt zeigt den Plan und die Durchschnitte des alten Schlosses. Im Hof desselben, darinnen sich ein tiefer Brunnen von gehauenen Steinen befindet, läuft eine Reihe starker und kurzstämmiger Säulen herum, welche auch im Innern des Gebäudes umhergehen, und im Hof die freien Kreuzgänge der oberen Stockwerke tragen. Die übrig gebliebenen Trümmer dieser Säulenstämme mit dem alten Eingangstore, darin sich noch die Gitteröffnung des Pförtners befindet, stellt sich daneben in einem Prospekt dar. Merkwürdig ist in der Restauration für den Architekten die auffallende Ähnlichkeit der Säulengänge im Hofe mit dem Stile einiger venezianischer Gebäude und besonders des St.-Markus-Palastes. Säulenstämme, Einfassungen, Treppen und Verzierungen sind von mächtigen gehauenen Steinblöcken, und an den Mauern zeigen sich mehrere Zierate, z. B. Blätter, Weinlaub etc. von sehr gutem Stil und mit vorzülichem Fleiß in Ton gebrannt. Die unteren Wölbungen, welche von der Tiefe bis zur Höhe des Hügels übereinander hinaufsteigen, sind von außerordentlichem Maße, und man sagte schon ehedem, zum Ruhm dieses Gebäudes, daß es so tief in der Erde wie über derselben stehe. Marienburg, Ofen und Mailand rühmten sich ehemals der herrlichsten Schlösser und die alten Chroniken sind voll vom Lobe derselben<sup>1</sup>.

Im sogenannten neueren Schlosse treten wir in einen hohen gewölbten Kreuzgang, den das 4. Blatt darstellt. Er ruht von einer Seite auf rot porphyrynen Säulen und ist nur von dieser Seite durch ein gebrochenes Licht male-

<sup>1</sup> Zur Zeit der polnischen Regierung brannte der ältere Teil des Schlosses durch Unvorsichtigkeit ab und von den Überbleibseln wurde noch vieles zerstört, als man eine Kaserne in diesem Gebäude anlegte und die alten Mauern durch zierliche hölzerne Dekorationen belegte.



13: Marienburg, Eingang zum mittleren Schloß ◦

risch beleuchtet. Eine hohe mächtige Türe von gehauenem Stein, deren vorstehende Säulen, auf acht Fuß weit, mit einem Architrav aus drei waagerecht zusammengewölbten Steinen, bedeckt werden, öffnet diesen Gang zur Seite, und führt in den *Kapitelsaal*, der auf dem fünften Blatt vorgestellt ist. In der Mitte desselben steht eine hohe Granitsäule aus einem Block, auf welchem das ganze, auf ein Gevierte von einigen 60 Fuß freie Gewölbe zusammenläuft. Nach eben dieser Säule sollen die Polen (nach der Schlacht bei Tannenberg) von außen her eine Kanone gerichtet haben, um durch ihren Sturz die versammelten Ritter zu begraben. So sagen die Chroniken, und die Kugel, welche glücklicherweise ihre Richtung verfehlte, wird noch eingemauert, in einer unlesbaren Inschrift gezeigt. — Der Saal hatte kostbare gemalte Fensterscheiben, die sich noch lange erhalten haben. Alle

Einfassungen derselben im ganzen Schloß waren von Eisen, und die Abteilungen oder Kreuze der Fenster sind noch von gehauenen Steinen sehr geschickt zusammengefügt. Steinerne Sitze gingen an den Wänden herum, und von dem steinernen Schenkttisch sieht man noch den Zugang von außen, so daß die Aufwartenden das Zimmer selbst nicht betreten. — Die Malerei der Wände, welche mir noch von dortigen Antiquaren nach ihren letzten Überresten beschrieben wurden, ist jetzt mit Kalktünche bedeckt, und leider verdecken nun hölzerne Wände (durch die Einrichtung dieses merkwürdigen Saales zu Wollspinnerstuben) den Eindruck des Ganzen, welchen die Einbildungskraft ersetzen muß, wenn man sich erst die einzelnen glücklicherweise noch freigebliebenen Teile mühsam, in zerstreuten Kammern zusammengesucht hat.

Zwei folgende Blätter stellen den äußeren Teil des Gebäudes vor, wo dieser Saal liegt. Es ist von unten herauf eine mächtige Höhe. Ein großes, nur stückweise erhaltenes gehauenes Gesims deckt die einfach große Ziegelmauer, die mit starken, zwischen jedem Fenster herausgehenden Pfeilern das Gebäude umgibt. Aber eine wirklich bewundernswürdige Kühnheit riet dem Baumeister, alle diese Pfeiler, da wo das Geschoß des Saales anhebt, zu durchschneiden und den oberen Teil eines jeden in der ganzen Masse bis zum Dache herauf, durch zwei Granitsäulen tragen zu lassen, die kaum einen Fuß dick und aus mehreren Blöcken zusammengesetzt sind. Äußerst unterrichtet die genaue Untersuchung dieser Konstruktion, und kaum gesättigt von dem überraschenden Anblick dieser hoch über dem Zuschauer schwebenden luftigen Säulenreihe wird man weitergeführt, um die herrliche Wölbung des ehemaligen Refektoriumssaals der Ritter zu bewundern. Er liegt in eben diesem Teil des Gebäudes und sein Gewölbe wird, auf eine ähnliche Art wie im Kapitelsaal, durch drei hochstämmige Granitsäulen, aus einem Block, unterstützt. Seine Länge beträgt 96 und seine Breite 45 Fuß. Das Gewölbe steigt von jeder Säule gleichsam wie eine Rakete auf, und schließt in wechselnder Spitze am Scheitel zusammen. Nur einfache Rippen ziehen sich an den Bögen herauf; überhaupt sieht man wenig, nirgend wirklich schlechte Verzierungen, und das Ganze dieses Saales gibt, wie jeder Teil dieses Gebäudes, einen heiteren Eindruck.

Ich übergehe die kleineren Teile, die mancherlei kunstvollen Wölbungen der Wohnzimmer, der Zellen, die Erwähnung der Konstruktion, die sonderbaren Heizungs- und anderen häuslichen Anstalten der alten Bewohner<sup>2</sup>, die Beschreibung der Weite unterirdischer Gewölbe, die tausend malerische Ansichten liefern können usw.

Die Ansicht der Schloßkirche liefert einen besonders malerischen Effekt. Ihre Stirnmauer steht hart an einem ausgemauerten Festungsgraben, aus dessen Tiefe sie sich senkrecht bis zum Dache herauf erhebt. Eine große Nische mit goldenen Sternen geziert, durchbricht die Fläche und umschließt das kolossale Bild der Maria von hoch erhabener Arbeit. Hartknoch gibt die Höhe der Figur auf acht Ellen und die Größe des Christuskindes, welches sie im Arme trägt, auf sechs Ellen an, welches nicht übertrieben ist. Das ganze Bild ist eine Art Mosaik, aus gebrannten Steinen von mittlerer Größe, deren Oberfläche gefärbt und mit einer durchsichtigen, glasartigen Substanz überzogen ist. Sehr wahrscheinlich vermutet man, daß dieses Werk eine Arbeit aus Venedig

<sup>2</sup> Merkwürdig ist es z. B., daß mehrere Zimmer, besonders der große Kapitelsaal, von unten geheizt wurden, so daß die Hitze durch Röhren, deren Spuren man noch sieht, aus den unteren Geschossen herauf unter den Fußboden geleitet waren. Außer einigen Kaminen entdeckt sich auch sonst keine Heizungsanstalt der Gemächer.



14: Marienburg, Ausgang aus dem alten Schloß

ist, wo damals die berühmtesten Glasarbeiten gemacht und von den Rittern gewiß auch geschätzt wurden. — Die Figur ist in der damaligen Manier, etwas steif, im Ganzen bunt und voll Verzierungen. Doch macht das Ganze schon der Größe wegen einen gewissen ehrwürdigen Eindruck, der durch die mächtigen, halb verfallenen und bewachsenen Gemäuer erhöht wird. Die heilige Maria schützt ihre Kirche noch, welche im Besitz des danebenliegenden Jesuiten Klosters ist. Unter dem Marienbilde erleuchtet ein kleines Fenster die Gruft der heiligen Anna, darin sich das jetzt unzugängbare Begräbnis der Hochmeister befindet. Mehrere Grabsteine sieht man am Fußboden, worunter besonders eine Platte von elf Fuß lang und sechs Fuß breit auffällt, die den Eingang zur Gruft bedecken soll. Die Kirche enthält jetzt nichts Merkwürdiges als etwa die Kostbarkeiten der jetzigen Besitzer. Zu den ehemaligen Sehenswürdigkeiten gehörte der Sitz des Hochmeisters, der noch vor wenigen Jahren vorhanden war. Er war, in Art eines Lehnstuhls, dem Altar gegenüber aufgestellt und so eingerichtet, daß er gedreht werden konnte. So weit war man schon damals in Erfindungen für die Bequemlichkeit gediehen.

Den angeführten Zeichnungen ist noch eine Vorstellung des Mühlenkanals beigefügt, welchen die Ritter auf eine große Entfernung, mittels eines durch die Niederung geschnittenen breiten Erddamms nach Marienburg führten. Der Damm ist von einem massiven Gewölbe durchkreuzt, welches noch jetzt dem Binnenwasser Abfluß verschafft. Dieses Werk zeigt nebst mehreren Anlagen Spuren von der Sorgfalt derer, die sich auch in dieser Hinsicht zum Besten des Landes befleißigten.

Ein anderes Blatt zeigt noch die merkwürdige Gewölbekade am alten Schloß zu Marienwerder, deren Bogen im Scheitel eine Höhe von einigen achtzig Fuß haben und mit dem alten Schlosse einen kolossalen Vorgrund zu der reizenden Aussicht über die Niederung darbieten. (Denkwürdigkeiten und Tagesgeschichte der Mark Brandenburg, herausgegeben von I. W. A. Kosmann und Th. Heinsius, Bd. 1, S. 667—676, Junius 1796).“

Die Gilly-Blätter galten bisher als verschollen. Daß eines der Originale wieder aufgefunden wurde, haben wir bereits erwähnt. Daß uns dennoch die Marienburg-Blätter kein leerer Begriff blieben, verdanken wir Frick. Er hat die Zeichnungen Gillys in Aquatintaügungen übertragen. Das Verfahren kam der Wirkung der Sepiazeichnungen Gillys und dem ursprünglichen Farbton des alten Backsteingemäuers gleicherweise nahe.

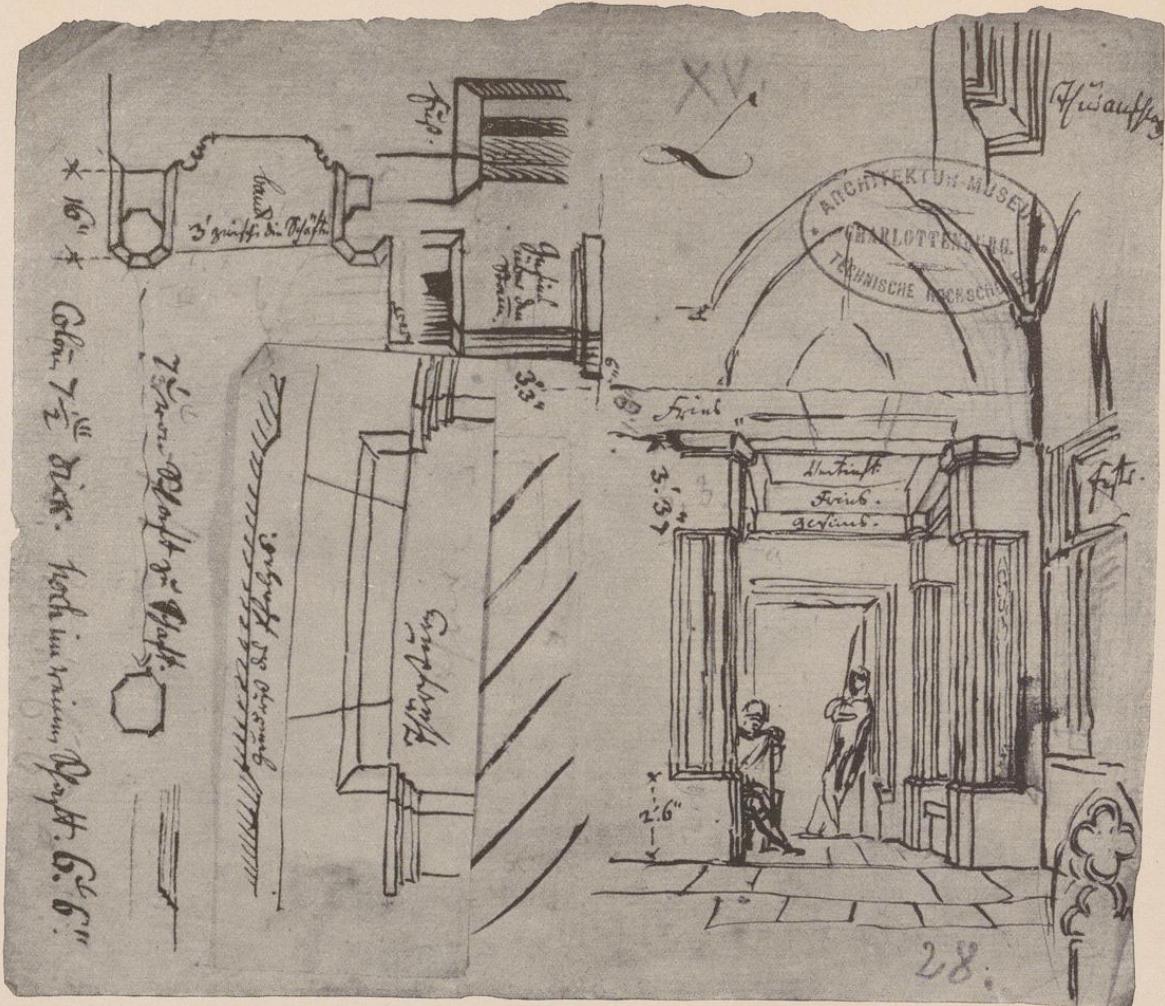
Bis zur Auffindung des Originals waren wir auf das Radierwerk von Frick angewiesen, das übrigens auch als Leistung für sich künstlerisch sehr beachtlich ist und zu den Seltenheiten für Sammler gehört. Frick selber hat sich eingehend geäußert, was ihn an Gillys Blättern zur Reproduktion gereizt hat. Er war einer von denen, die mit Besorgnis die Denkmäler der Vorzeit vom Erdboden verschwinden sahen und den Wunsch fühlten, wenigstens ihren Resten Achtung zu erwerben. Gilly kam diesem Wunsche entgegen. Er lieferte sozusagen die Vorlage. Frick fand, daß die Blätter zum Teil nur leicht skizziert, zum Teil aber so musterhaft ausgeführt waren, daß er seinen lange genährten Wunsch nicht besser und mit allgemeinem Beifall erreichen zu können glaubte, als durch die Herausgabe dieser Blätter in Aquatintamanier. „Da ich gern etwas Vollständiges liefern wollte, Herr Gilly aber einige Prospekte, wie schon gesagt, nur skizziert, andre, nach ihren noch sichtbaren Teilen, aus seiner Phantasie zusammengesetzt und dabei auf die historische Richtigkeit und auf die Details wenig Rücksicht genommen hatte: so entschloß ich mich, in Begleitung des Architekten Herrn Friedrich Rabe, selbst nach Marienburg zu reisen, um diese Prospekte nach der Natur zu berichtigten und überhaupt alles zu zeichnen, was der Darstellung würdig und zur Vollständigkeit des Ganzen notwendig erschien.“ Wenn wir jetzt aus diesem Frickschen Werk das Eigentum Gillys herausschälen wollen, so kommt uns das wiedergefundene Original zu Hilfe. Die Ausstellung der Akademie hatte zehn Blätter umfaßt. Die Beschreibungen Gillys liegen außerdem vor. Nun trägt der Fricksche Zyklus auf sechs Blättern den ausdrücklichen Vermerk: gezeichnet von Friedrich Gilly. Zwei weisen überhaupt keine Signierung auf, im Gegensatz zu dem Rest des Werkes, für dessen Vorlagen Frick selber, beziehungsweise Rabe zeichnet. Da von den bei Gilly erwähnten Blättern das Schloß von Marienwerder verschollen ist, der Grundriß der Marienburg aber nebst Schnitten in diesem Zusammenhang außer Acht gelassen werden kann, so liegt es nahe, von den Frickschen Arbeiten noch zwei für Gilly in Anspruch zu nehmen, soweit ihr Vorwurf in der Beschreibung Gillys ausdrücklich angeführt worden ist. Sie dürften zu jenen Blättern gehört haben, die Frick nur als leichte Skizzierungen charakterisiert hat.

15: Marienburg,  
Korridor vor dem  
Kapitelsaal (Sommer-  
remter) im Hoch-  
meisterpalast

X



Seite 29



16: Aus dem Skizzenbuch: Aufnahmen zum „Eingang in den Kapitelsaal“ ◦

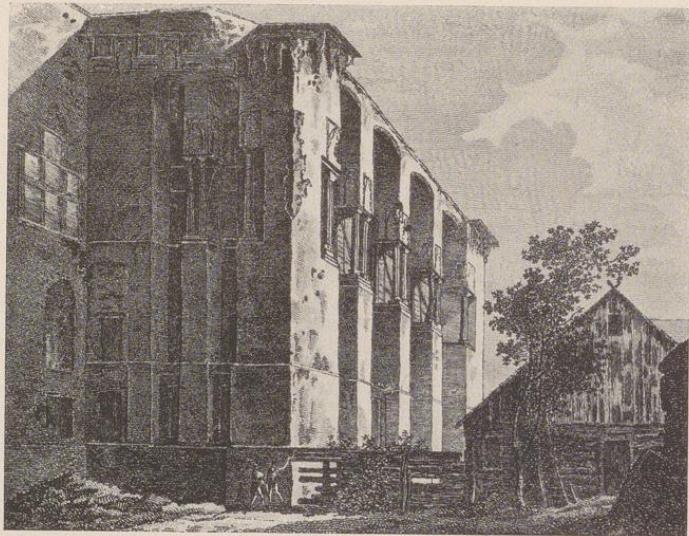
Der Zufall will, daß es sich bei dem Originalblatt ausgerechnet um das erste der bei Gilly beschriebenen Blätter handelt. Das Format ist fast bis auf den Millimeter dem Frickschen gleich, und der Stich ist in der Nachahmung erstaunlich getreu. Dennoch ist trotz noch so sorgfältiger Wiedergabe auch der kleinsten willkürlichen Striche etwas von der großartigen Nüchternheit verlorengegangen, mit der der Blick, der den Baumeister ausmacht, das



17: Marienburg, Eingang in den Kapitelsaal (Sommerremter im Hochmeisterpalast)

X

18: Marienburg, Hauptansicht des alten Schlosses (Hochmeisterpalast), gez. Friedrich Gilly, gest. F. Frick o



Ganze gesehen hat. Alles ist eine Spur weicher, glatter, einschmeichelnder geworden. Das primitive Gefühl für Mauern, Schichtung und Fläche, ja Oberfläche der Steine bildet sich in ein mehr malerisches Gefühl für bedeutende Prospekte um. Das besagt nichts gegen die Qualität der Frickschen Arbeit. Das Ursprüngliche geht eben bei der Arbeit des Kopierens verloren. Das einmalige Empfinden für einen Strich oder einen Schatten läßt sich nicht wiederholen.

Hat man sich diese Wesensunterschiede zwischen Baumeister- und Malerzeichnung erst einmal angeeignet, erschließen einem die Frickschen Blätter den Sinn dafür, wie die anderen Originale beschaffen waren. Das zweite Blatt — „eines der alten Schloßtore“ bei Gilly — ist wahrscheinlich mit dem „Eingang zum mittleren Schloß“ bei Frick identisch. An dieser Ätzung, die wir im ursprünglichen Größenverhältnis wiedergeben, fällt das besonders harte und klare Licht auf, das in seiner Eindringlichkeit mit dem Licht des ersten Blattes verwandt ist. Das ist keine herkömmliche Beleuchtung, keine malerische Stimmung, sondern hier bekommt das Licht eine überwirkliche Kraft, wie es dieser Landschaft für jeden Kenner zu eigen ist.

Das dritte Blatt bei Gilly bringt den bereits erwähnten, hier aber nicht interessierenden Grundriß. Im Anschluß an den Grundriß erzählt Gilly noch von einem Prospekt, „auf dem das alte Eingangstor, darin sich noch die Gitteröffnung des Pförtners befindet“. Bei Frick finden wir diese Skizze als „Ausgang aus dem alten Schloß, gezeichnet von Friedrich Gilly“. — Das vierte Blatt ist gleichbedeutend mit dem „Korridor vor dem Kapitelsaal“ bei Frick. Der Zeichner ist zwar ungenannt, wir können aber trotzdem annehmen, daß dieses Blatt auf Gilly zurückgeht und Frick nur Einzelheiten ergänzt bzw. korrigiert hat. Übrigens gibt es zu Gillys Beschreibung noch eine weitere

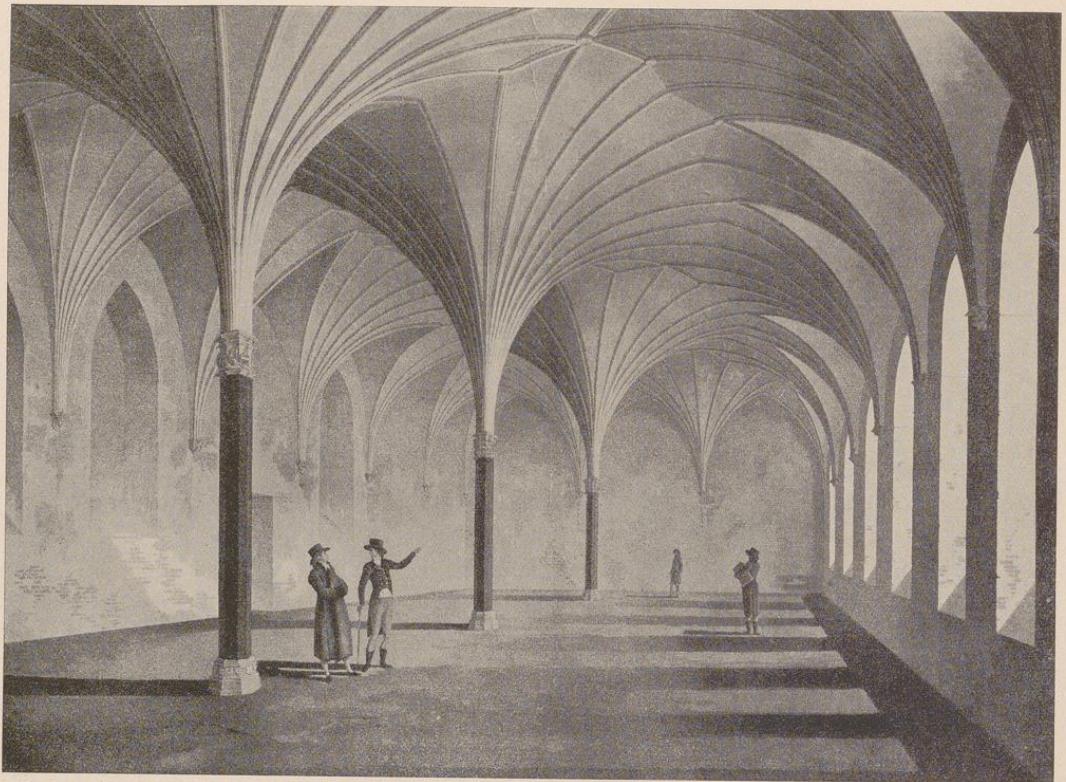


19: Marienburg, Fassade des Kapitelsaals (Hochmeisterpalast), gezeichnet und geätzt von Frick

Ätzung von dem „Eingang zum Kapitelsaal“, die den ausdrücklichen Vermerk trägt: gez. von Friedrich Gilly. Wahrscheinlich hat sogar der König dieses Blatt gekauft. Außerdem gibt es zu diesem Blatt noch eine Seite aus Gillys Skizzenbuch, an der wir deutlich seine Arbeitsweise erkennen. Danach hat er den Gegenstand der Aufnahme zuerst genau gemessen und eine kleine Ansichtsskizze beigelegt, um dann erst nachher die Arbeit am Reißbrett zu vollenden. Man darf sich von der Staffage solcher Blätter nicht beeinträchtigen lassen. Der Baumeister braucht die menschliche Figurine hier als Maßstab für die Raumwirkung eines Gebäudes.

Vom fünften Blatt, dem „Kapitelsaal“ — dem Sommerreinter, wie wir ihn heute nennen —, existiert nur eine Ätzung mit der Signatur: gezeichnet und geätzt von Frick. Die Staffage des Blattes — nach Catel — ist wenig erfreulich. Wahrscheinlich weicht hier Frick von Gillys Auffassung ab. Die Saaleinbauten, die schon Gilly erwähnt, müssen den Raum arg entstellt haben. Frick mag mit Gilly nicht einer Meinung über das ursprüngliche Aussehen des Saales gewesen sein.

Die beiden nächsten Blätter sind Außenansichten. Im Frickschen Werk wird die Fassade des Kapitelsaals als „gezeichnet und geätzt von F. Frick“ geführt. Immerhin gibt eine Vignette in der „Sammlung nützlicher Aufsätze usw.“ von 1797 eine Vorstellung, wie die Gillysche Zeichnung ausgesehen haben mag. Die Vignette stellt die Hauptansicht des alten Schlosses zu Marienburg dar und ist ausdrücklich von Gilly signiert. Wenn man Ätzung und Vignette vergleicht, ergeben sich die von Frick für nötig erachteten „Korrekturen“. So fehlt z. B. bei Gilly die obere kleine Fensterreihe, und die kunstvoll gearbeiteten Sandsteinvorkragungen der Ecktürme sind durch ein

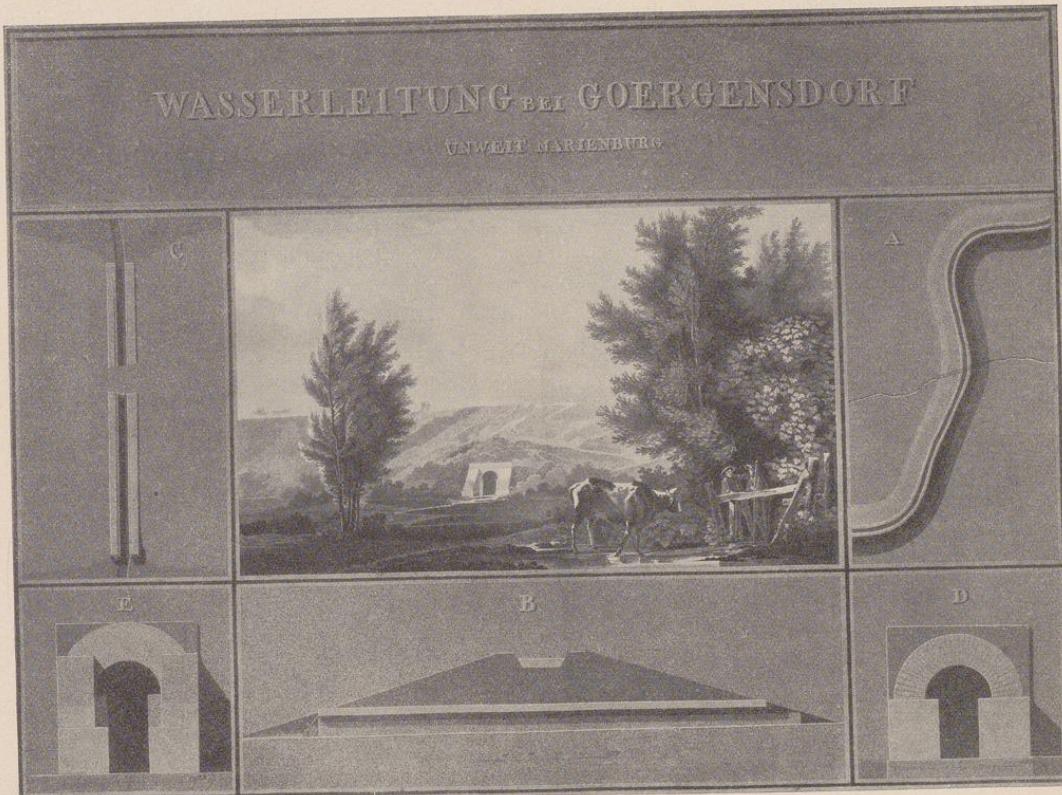


20: Marienburg, Refektorium (Großer Remter)

Sims verbunden, das den Baukörper radikal nach oben hin abschneidet. Frick mag in solchen Einzelheiten sorgfältiger am Gegebenen haften, die Gilly-Vignette besitzt die größere Kraft. In der ungeheuren Flucht und Gewalt der Massen, in der Verlorenheit der Menschen und der Gedrücktheit der Hütte hat diese kleine Vignette eine gewisse Verwandtschaft mit Stichen des Piranesi. Bei Frick dagegen ist diese Lagerung der Massen gar nicht beachtet, sondern das Gotische noch gotischer dargestellt, so daß dieser Baukörper fast wie ein Tudorschloß aussieht. Die ganze Genialität des jungen Gilly wird an dieser Gegenüberstellung deutlich. Der Bau wird ihm zum Anlaß, das Bild seines Inneren zu gestalten und bestärkt ihn in seiner eigenen Ursprünglichkeit. Was tut es, daß das Bauwerk alt ist. Er sieht es mit neuen Augen. Dieses Sehen ist schöpferisch, ist ein Vermögen, das Jungfräuliche einer Welt zu entdecken, die geweckt werden will. Wenn er später in das Ausland reist; wird es ihm allent-

halben ähnlich ergehen. Immer wird er angerührt, aber nie wird er überwältigt werden. Er bringt die geheime Entsprechung mit. Was er empfängt, ist ihm nicht fremd, es hat lange in ihm geruht. Er wird immer mit eigenen Augen sehen, und was er auch annimmt und lernt, er wird nie entlehnern. Er wird immer mehr als der Einfluß sein. Als achtes Bild wird der „Refektoriumssaal der Ritter“ genannt. Dieses Wunderwerk, das Gilly mit Worten beschreibt, die die ganze Dynamik dieses Baustils umfassen, ist weder als Ausstellungsbild erwähnt noch ist eine ausdrückliche Kopie auf uns gekommen. Lediglich die Tatsache, daß auch dieses Blatt nur die Bezeichnung trägt: „geätzt von Frick“, läßt darauf schließen, daß Frick vielleicht doch ein Original von Gilly benutzt hat. Das neunte Blatt ist neben dem „Eingang zum Kapitelsaal“ das größte Blatt des Radierwerkes: „die Ansicht der Schloßkapelle“. In der Erfindung der vielen kleinen Strukturen, gleichgültig ob es sich um Blätter, Gras, Büsche, Schutt oder Mauerwerk handelt, ist es graphisch das reichste. In der Art, wie die Druckfarbe des Vorder-

21: Ansicht und Schnitte zur Wasserleitung bei Goergensdorf



grundes körperhaft auf der Oberfläche des Blattes liegt, während der Hintergrund sich in einem mittäglichen Flimmern auflöst, ist es meisterhaft. Seiner Komposition nach besitzt es am meisten Architektur. Das Verdienst daran ist Gilly zuzuschreiben, dessen Signum für die Zeichnung verbürgt ist. Dieses Kirchenschiff erweckt wirklich den Eindruck eines Schiffes, das die vielen Waagerechten der Mauern durchschneidet wie Wellen. Andrseits ist diese Architektur so fest in der Erde verwurzelt, daß wir glauben, sie sei ebenso tief in die Erde gebaut, wie sie sich darüber erhebt. Die Wiederherstellungsarbeiten an der Marienburg sind demgegenüber ohne jedes Verständnis geblieben. Die Straße führt heute in halber Höhe vorbei und nimmt dem Standbild der Jungfrau damit seine weithin sichtbare Wirkung.

Die letzte Zeichnung, „die Wasserleitung von Görgendorf“, zeigt Gilly noch von einer andern Seite. Hier wendet er seine Kenntnisse an, die er auf der Studienreise nach Holland mit Riedel erworben hat, und kommentiert die alte Wasserleitung der Marienburg, ein schönes Beispiel, wie baumeisterlich sein praktischer Verstand auch an die nüchternsten Einzelheiten denkt und jeder Romantik die Waage hält.

Gilly, der Vater, hatte, nach Eichendorff, den Vorschlag gemacht, das hohe Schloß und das Mittelschloß abzubrechen, um Steine für ein Magazin zu gewinnen — Gilly, der Sohn, hat mit seinen Zeichnungen den Anstoß dazu gegeben, daß der herrliche Bau gerettet wurde. Die abtretende und die kommende Zeit lassen sich nicht besser als an diesem Beispiel erläutern.

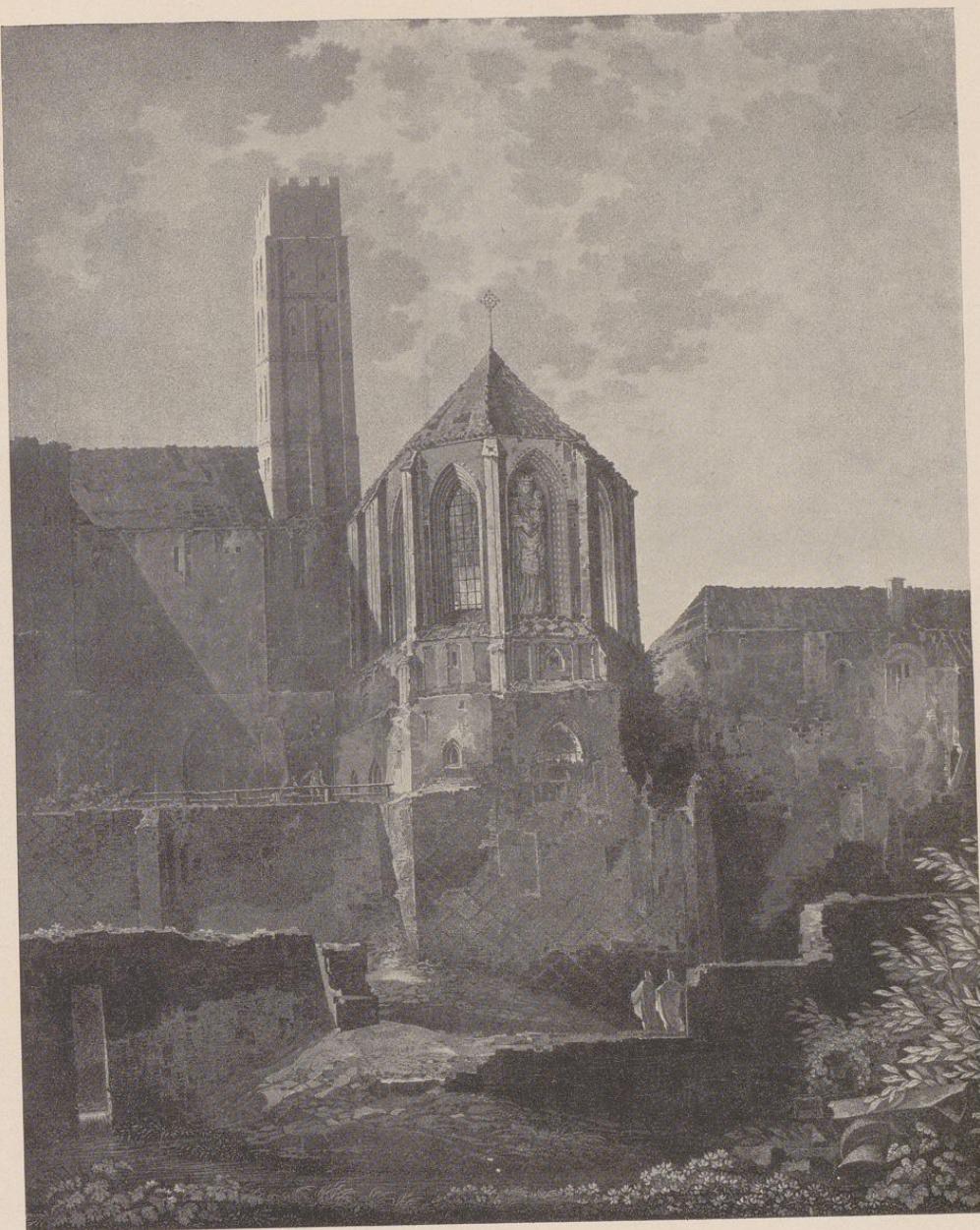
#### *Wiedergeburt der Architektur*

Nach diesem Preislied auf die Marienburg erwartet man eine Wendung zur Gotik. Die Versuchung zu ihr liegt in der Zeit, die mit gotischen Fenstern und Ritteremblemen zu spielen beginnt. Noch Schinkel wächst in dem Zwiespalt zwischen Gotik und Klassik auf.

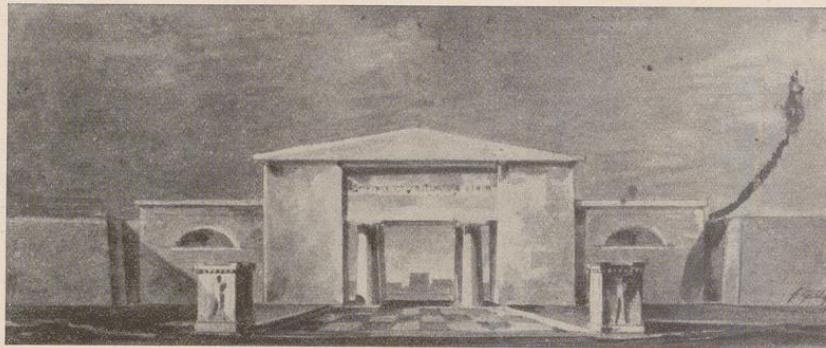
Gilly läßt diesen Zwiespalt hinter sich. Andre mögen sich mit Ritterromantik über eine revolutionäre Gegenwart hinwegtäuschen, er ist zu nüchtern dazu. Er bewundert die Denkmäler der Gotik, aber er teilt nicht das Empfinden derer, die sich mit der Gotik gegen die Revolution zu behaupten suchen. Es kümmert ihn ja auch nicht, daß Klassik und Revolution einander berühren. Er lebt in Preußen und hat es nicht nötig, wie Schiller „in tyrannos“ zu schreiben.

Auf derselben Ausstellung, auf der er die Marienburg-Blätter vorführt, zeigt er den „Entwurf zu einer Katakombe“. Damit tritt neben den architektonischen Zeichner zum erstenmal der architektonische Erfinder vor die Öffentlichkeit.

Es ist bemerkenswert, daß dieses frühe Blatt unsrer Vorstellung, die wir gewöhnlich von Gilly haben, vollkommen entspricht. Wir können diesem Blatt noch den Entwurf einer Pyramide von 1791, eine wuchtige Toranlage, den Entwurf zum Badehaus von 1794 und einen dorischen Säulenhof gesellen — und alles, was Moeller von den Brück über Gilly schreibt: von „dem Mystiker, der der Erde nahe blieb“, von der „Kühle der Räume, in denen nicht Menschen, sondern Manen zu wohnen scheinen“, erscheint als angemessene Deutung dieses „Jünglings unter Jünglingen“.



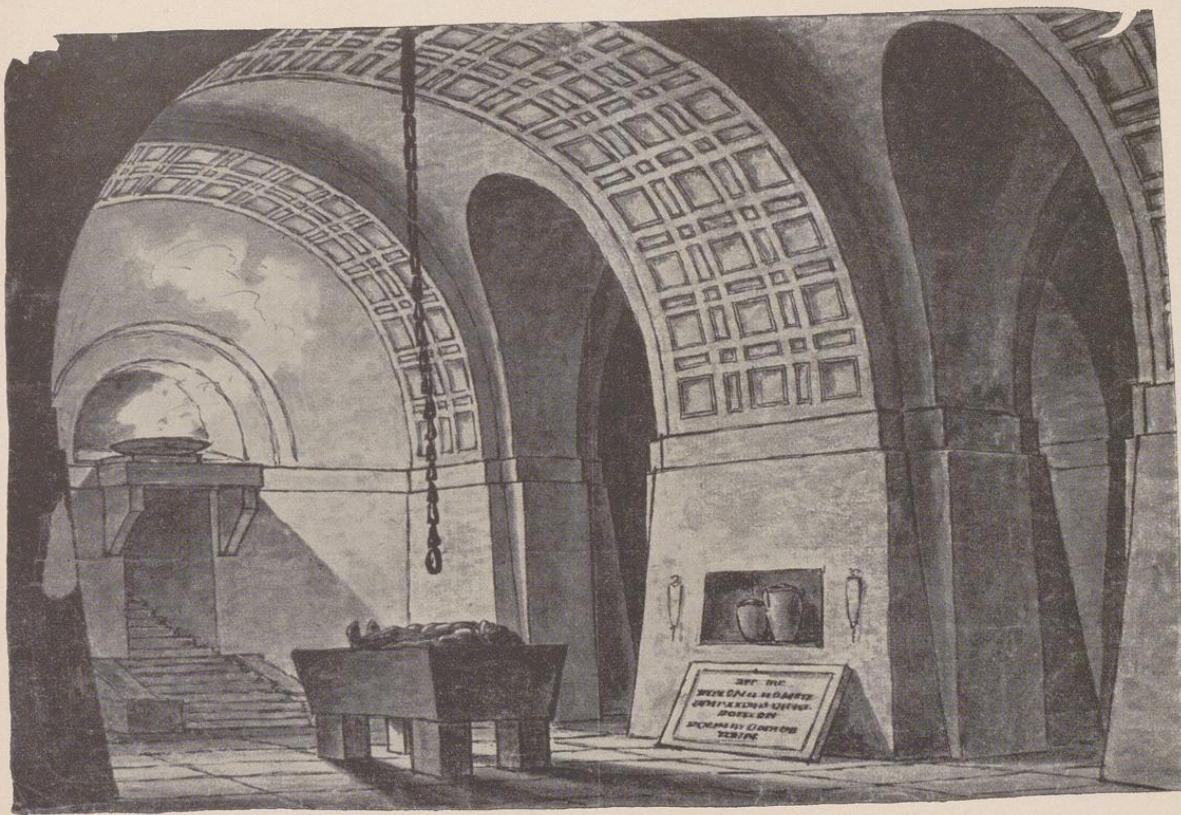
22: Marienburg, Schloßkirche



23: Entwurf einer Toranlage o

Dennoch ist das alles eigentlich nur Vorwegnahme. Der Weg geht weiter — nur wie er weiter geht, ist schwer festzustellen. Nach dem entscheidenden Schritt, den er mit den Skizzen von der Marienburg in die Öffentlichkeit tut, hat Gilly noch fünf Jahre zu leben. Fünf Jahre — von denen er sich fast zwei Jahre auf Reisen befindet, und im letzten Jahr wird seine Professur seine eigenen Arbeiten wahrscheinlich sehr beschränken, ganz abgesehen davon, daß er mit seiner Krankheit zu kämpfen hat. In diesen fünf Jahren kann man nicht eigentlich von einer Entwicklung sprechen: sobald seine eigene Art durchgebrochen ist, steht sie geschlossen und gerundet da. Nur das eine läßt sich bezeugen. Gilly bleibt nicht bei Einfall und Gefühl stehen. Er stößt bis zum Bewußtsein vor, um sich Rechenschaft zu geben. Sein Biograph Levezow hat diesen entscheidenden Vorgang aus nächster Nähe miterlebt. Danach stammt das Wort von der „architektonischen Wiedergeburt“ von Gilly selbst. Wir lassen Levezow lieber selbst berichten, um alles hier fernzuhalten, was wie eine moderne Konstruktion oder Hineindeutung angesehen werden könnte:

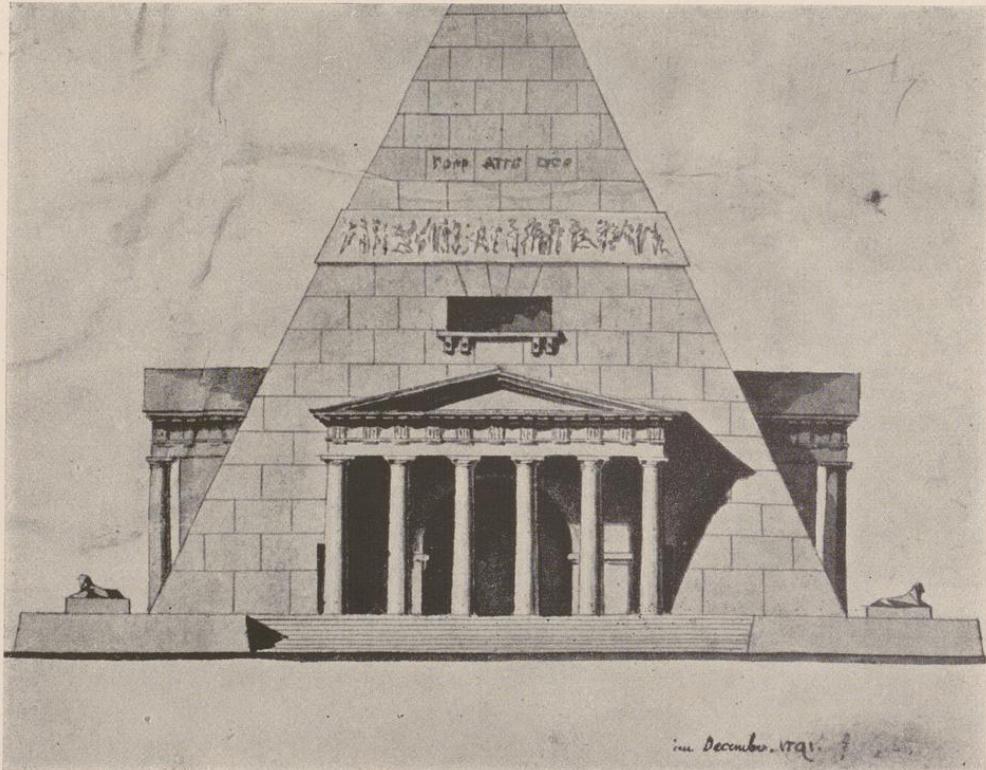
„Sein denkender Kopf führte ihn... da er um und neben sich von Künstlern und Handwerkern von nichts als von der Antike und antikem Geschmack reden hörte... auf die eigene Untersuchung, was jene Antike und antiker Geschmack sei und wie er sich von jedem andern Geschmack unterscheide. Ehe er sich diese Frage nicht gründlich beantwortet haben würde (tat er sich gleichsam selbst das Gelübde), wollte er nicht,... von einer Sache Gebrauch machen, die ihm zwar als etwas Wesentliches und Besonderes in der Kunst gerühmt worden war, wobei er aber nur zu sehr fühlte, daß er davon keine deutlichen Vorstellungen hätte.... Er legte sein Reißbrett, seinen Zeichenstift und Pinsel eine Zeitlang beiseite, und fing an da nachzusuchen, wo man ihm gesagt hatte, daß er Auskunft finden würde. Die königliche Bibliothek lieferte ihm die besten Werke über die Denkmäler griechischer und römischer Baukunst in die Hände. Zwar war schon ehedem manches Blatt in ihnen ein Gegenstand seiner Neugier gewesen, aber er hatte es noch nicht mit dem prüfenden und forschenden Auge betrachtet.“



24: Entwurf zu einer Katakomben

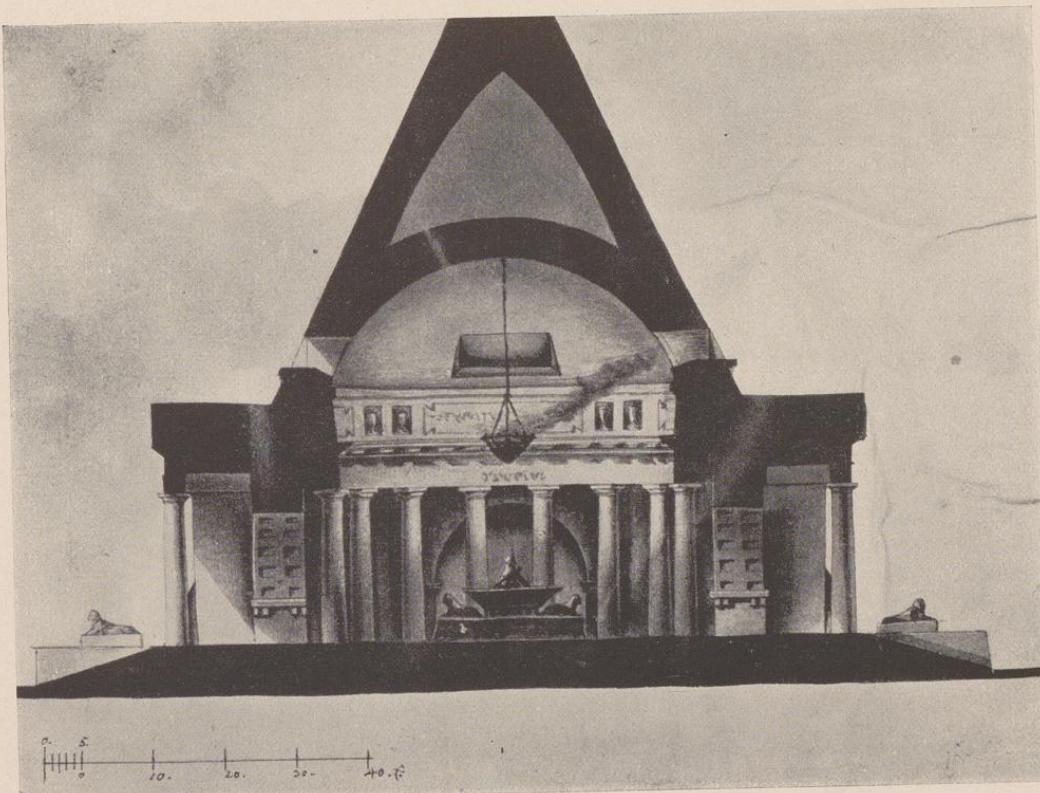
Wie ganz anders erschienen ihm jetzt diese Werke einer Vorwelt... Simplizität der Ideen, Größe und harmonische Einheit der einzelnen Formen mit dem Ganzen, höchste innere Vollendung des nur durch die Zweckmäßigkeit und höheres Bedürfnis notwendig gebotenen... aber nicht auf eine zweckwidrige und bedeutungslose Art verschwendeten Zierats — das war der Hauptinhalt der Bemerkungen, die er sehr bald von einer genaueren Ansicht der Denkmäler der alten Baukunst abzog; das waren die Eigenschaften, von denen er bald zu ahnen anfing, daß sie die Quelle... der Anmut, der Schönheit und des Erhabenen wären...

So kam (er)... sehr bald auf die Vermutung, daß in dem Geiste der alten Völker... eine gewisse Übereinstimmung des Gefühls und des Charakters befindlich gewesen sein müsse, die wir vergeblich bei den neuern Nationen in



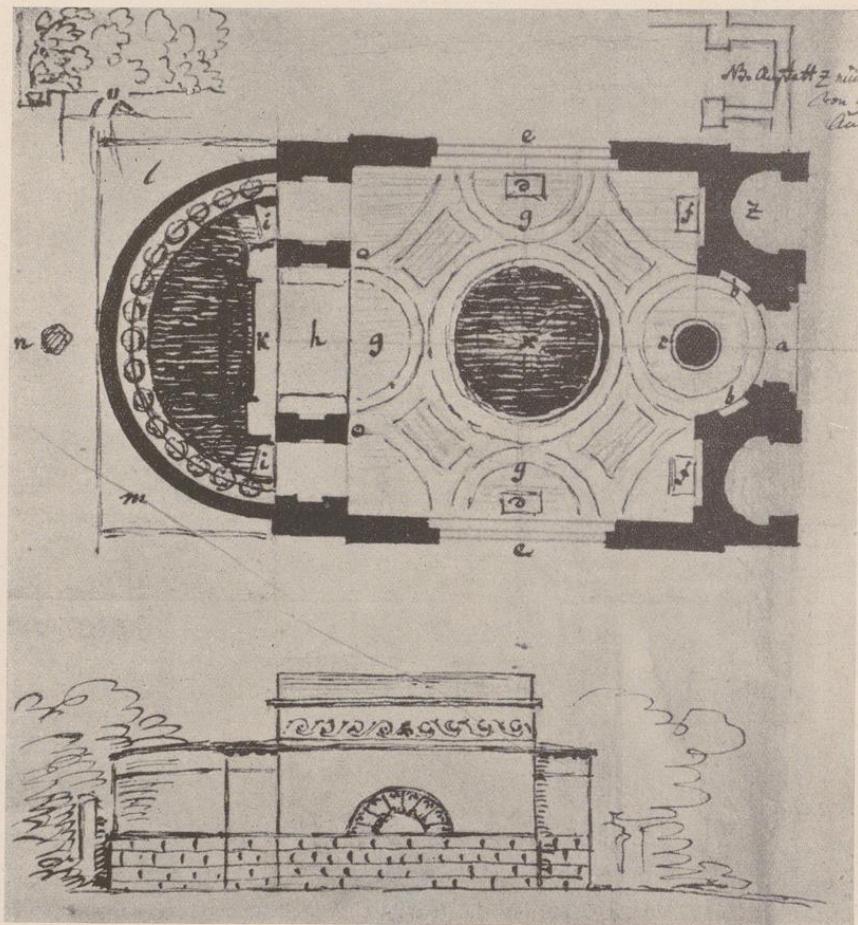
25: Pyramide, Ansicht ◦

der Allgemeinheit suchen würden. Er fing an die Geschichte des Altertums, vornehmlich der Ägypter, Griechen und Römer, mit unverdrossenem Fleiße Tag und Nacht zu studieren, und sich dadurch das, was ihm in dem Charakter ihrer Werke rätselhaft war, allmählich zu lösen. Mit Beihilfe eines jungen Gelehrten, der sich in Wolfs Schule zu Halle gebildet hatte, und den er um diese Zeit kennenlernte, dehnte er dies Studium bis auf das genaueste Detail der griechischen und römischen Altertümer aus. Er ward durch ihn mit der Mythologie dieser Völker von ihrer wahren Seite bekannt, und dadurch notwendig zu der genauern Bekanntschaft mit den übrigen Denkmälern der alten Kunst, in jeder Art von Bildnerei geführt. Um tiefer in den Dichtergeist, und dadurch zugleich in den mit ihm so innigst vermahlten Kunstgeist dieser Nationen und in den eigentümlichen Charakter ihrer Geschichte zu



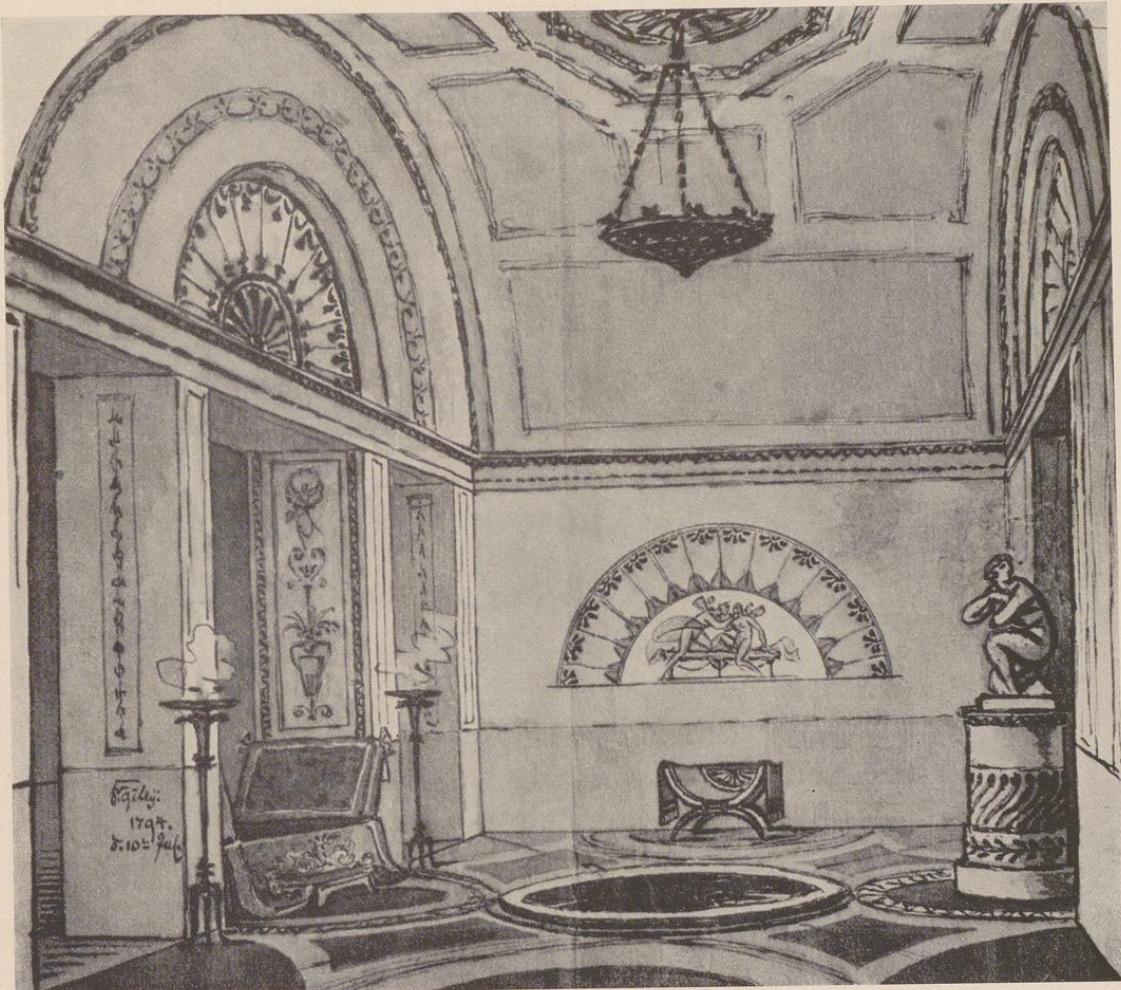
26: Pyramide, Schnitt ◎

dringen, las er mit demselben Gelehrten die vornehmsten römischen Dichter und Geschichtsschreiber in der Sprache ihres Vaterlandes. Bei den Griechen mußte er, was er oft nicht ohne Wehmut empfand, sich mit den besten Übersetzungen der Neuern begnügen, da bei seiner früheren wissenschaftlichen Bildung der Unterricht in der griechischen Sprache versäumt worden und dies Versäumte bei seinen anderen Geschäften jetzt nachzuholen unmöglich war. Eine neue Welt entschleiert sich hier nach und nach vor den ahnungslosen Blicken des jungen Künstlers. Größe und Erhabenheit in dem Charakter dieser Nationen; Reinheit und zarte Schönheit in den Geschöpfen ihrer Einbildungskraft; Grazie und Ausdruck in den mannigfaltigen Formen, worin sie die leichten Spiele ihrer Phantasie, ihres Witjes, oder ihrer gehaltvollen Gedanken und Ideen eingehüllt haben.“



27: Badehaus, Grundriß und Außenansicht ◦

Dieser Eifer wird sich nicht mit gedruckten Dokumenten zufrieden geben. Mit eignen Augen will er jetzt Italien und die Werke der Alten sehen. Im November 1795 erhält er laut Kabinettsorder ein Stipendium, „um künftiges Frühjahr seine vierjährige architektonische Reise mit Nutzen antreten zu können“.



28: Badehaus, Innenansicht ◦

### *Das Friedrichdenkmal*

„Schon vor mehreren Jahren, seit dem Anfange seiner architektonischen Wiedergeburt, wie er früher seine Reformation durch die Bekanntschaft mit der alten Kunst zu nennen pflegte, war der Versuch zu einem Denkmal Friedrichs des Großen, den er mit heiligem Enthusiasmus verehrte, einer der liebsten Gegenstände seines Nachdenkens und seines Studiums gewesen. Seine Entwürfe dazu hatten ihm indessen niemals völliges Genüge geleistet, und waren daher immer wieder mit einer Menge anderer Studien verworfen worden.“

So berichtet der Biograph. Wie ist Gilly zu diesen Denkmalsentwürfen gekommen?

Friedrich der Große wollte auf der Terrasse von Sanssouci zwischen seinen Windspielen begraben werden. Ein Denkmal für seine eigene Person hatte er stets abgelehnt.

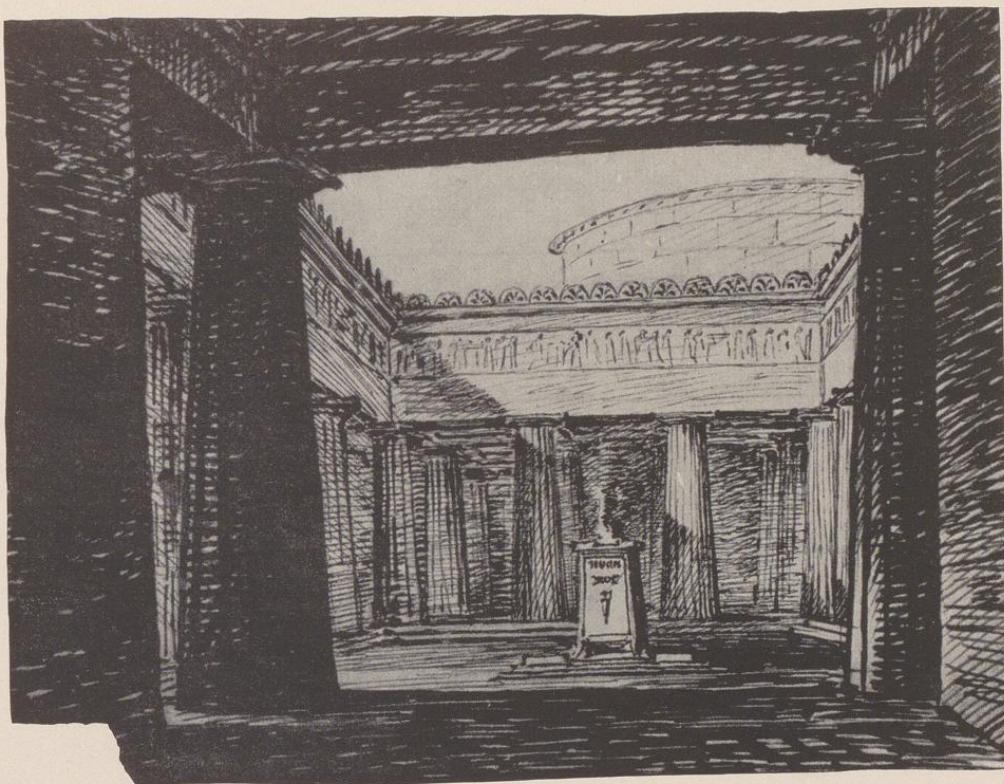
Aber 1787, nach seinem Tode, beschließt die Akademie, dem König ein Monument zu errichten. Die ersten Entwürfe sehen Reiterstandbilder oder dorische Tempel, Pyramiden und Mausoleen nach der Art des Pantheons vor. Eine Richtung in diese Vielfalt von Vorschlägen kommt erst durch das Ausschreiben von 1796 hinein: Langhans schlägt einen Tempel mit der Statue des Königs vor. Er soll sich ungefähr an der Stelle erheben, an der heute das Reiterstandbild des Königs von Rauch steht.

Langhans, Hirt, Haun, Heinrich Gentz, Friedrich Gilly und Weinbrenner legen Entwürfe vor. Vier von ihnen werden auf der Ausstellung der Akademie gezeigt, nachdem der König den von Langhans zur Ausführung bestimmt hat. Da stirbt Friedrich Wilhelm II. Der Plan ist damit zunächst begraben.

Unter den ausgestellten Entwürfen hat sich auch der von Gilly befunden. Die Aufgabe, die die Akademie mit dem Denkmal gestellt hat, entspricht dem zeitgenössischen Geschmack. Gilly steht genau so unter seinem Einfluß wie Langhans und die andern. Es ist die Zeit der Heldenverehrung. Man möchte wie die Helden des Plutarch leben und wie Hadrian und Diokletian begraben sein. So denken die Könige, Prinzen und Heerführer, und die Architekten befleißigen sich, an den Vorbildern des Altertums zu lernen.

Diese Vorbilder brauchen nicht immer erhalten zu sein. Seit Piranesi bemühen sich die Baumeister, das Grabmal des Königs Mausolus in Halikarnaß zu rekonstruieren. Wer nicht so weit in die Vorzeit zurückgehen will, wendet sich nach Spalato, wo der Kaiser Diokletian beigesetzt ist, oder nach Rom. In Rom gibt es eine Reihe solcher Monuments, die sich über Gräbern erheben. Die Cestius-Pyramide gehört zu ihnen, die Stufenpyramide vor der Porta S. Sebastiano, die Engelsburg — einst das Mausoleum Kaiser Hadrians —, das Grabmal der Cäcilie Metella sowie das Pantheon.

Der Agrippabau birgt freilich nicht die Gebeine eines Heroen. Aber die Zeit, die ihn baute, ist dem Empfinden der Gilly-Zeit verwandt. Auch sie ist eine geschichtliche Wende. Die Revolution ist vorüber, der Friede ist den Völkern zurückgegeben, die Errungenschaften einer neuen Staatsführung sollen verankert werden, und wer vermöchte das tiefer als die Helden, die für sie kämpften und Blutzeugen wurden. Der Totenkult tritt für sie ein. Die Toten sind die Rechtfertigung der Vergangenheit und die Verpflichtung auf die Zukunft. Die Verbindung mit ihnen hebt über Alltag und Gegenwart hinaus. Der Gedanke an Auferstehung und ewiges Leben bricht



29: Dorischer Säulenhof ◦

aus ihrem Kulte hervor. Darum sind Hölderlins Verse, „denn mein Herz gehört den Toten an“, alles andere als eine Flucht aus der Wirklichkeit. Die Heldenverehrung gestaltet das Leben um. Ihr äußeres Wahrzeichen aber ist der Tempel.

Die Zeit liebt es, von Tempeln zu sprechen und Tempel zu bauen. Sie zieht sich in diese Tempel zurück, um zu meditieren, einen engen Kreis zu versammeln oder die Weite eines Ausblicks zu genießen. Das hat schon die ältere Generation getan, seit sie den offenen Tempel für jenes Gartenhaus einführte, das allerorts Bellevue oder Belvedere heißt.

Aber der Tempel wird auch zum Protest der Revolution gegen die Kirche. Seine Helligkeit soll die Dunkelheit der Kathedralen verdrängen. Das Zeitalter, das Helden verehrt und Aufklärung predigt, wendet sich gleichwohl

dem Altertum zu, wo Heroen, Tempel, Götter und Natur in einem Kosmos verbunden waren. So wird der Tempel zum Sinnbild einer neuen Ordnung, in den Fundamenten aber ruhen die Gebeine der Toten, und wer sie beschwören will, steigt aus dem Licht in die Dunkelheit nieder. Der Geist ist hell, die Erde ist dunkel. An die heitere Beschwingtheit des Säulenumbaus hängt sich die zyklopische Schwere des Fundaments.

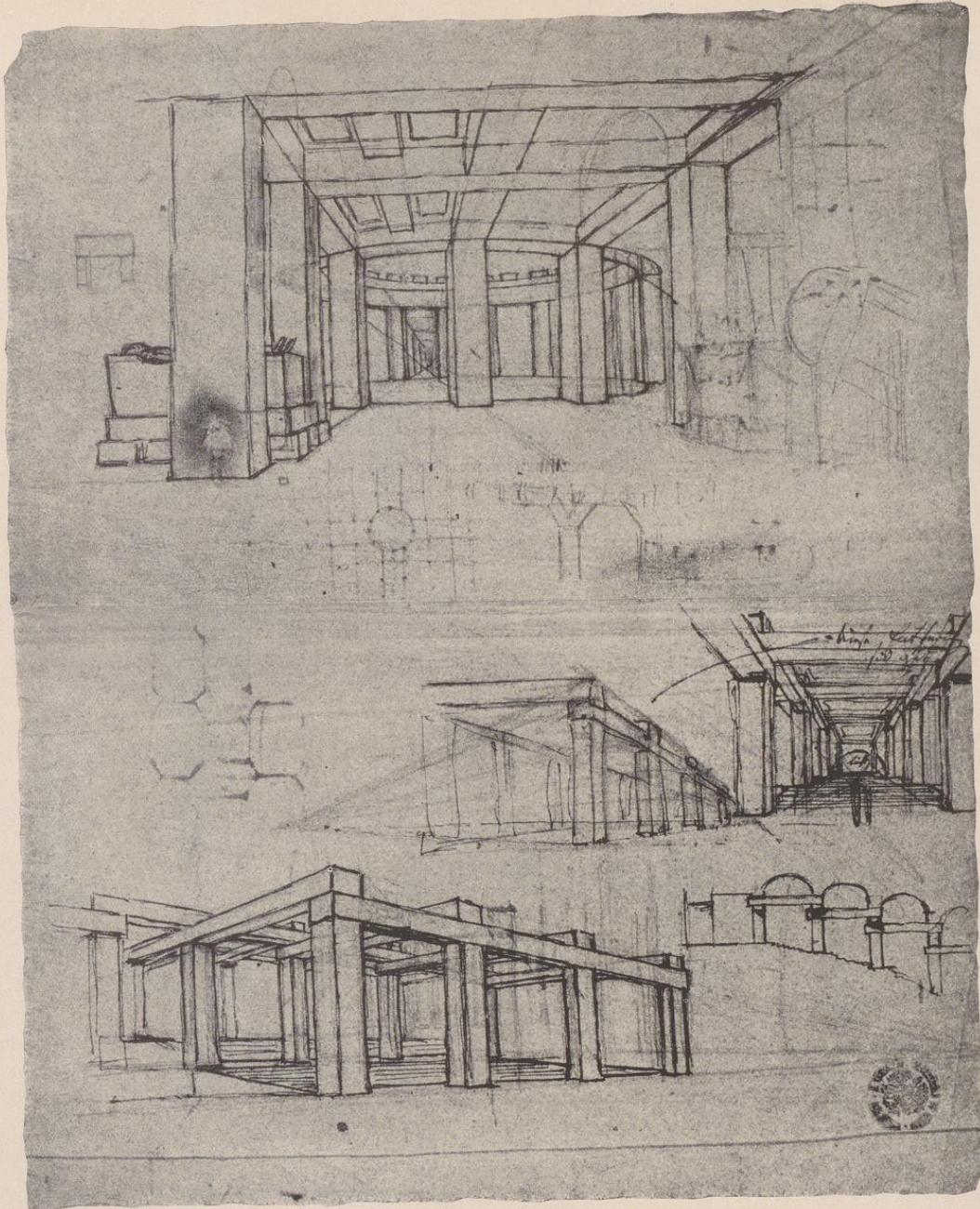
So gibt es wohl Tempel zum Ruhm der Frauen oder Tempel der Tugend und Häuser der Eintracht und des Friedens, aber die Zeit wird eine geheime Trauer nicht los. Schiller hat das in seinen „Götter Griechenlands“ ausgedrückt. Und der Sehnsucht nach Licht antwortet zuweilen eine tiefe Sehnsucht nach Nacht. Das Weizenkorn, das begraben wird und im Dunkel aufbricht, wird zum Sinnbild. Das Grabgewölbe verliert seine Dürstetheit. Wer es betritt und dort verehrt, wird gestärkt in den Tag zurückkehren. Die Wehmut, die über allem Vergänglichen liegt, stiftet den Abgeschiedenen Steine und Stelen, und wo sie ihnen Tempel erbaut, liegen sie fern von der Straße und hüten Erinnerungen, aber selten noch die Urnen oder Särge der Toten. In diesem Zeitschmack ist Gilly aufgewachsen. Er war im Grunde mehr als Geschmack, er war der Stil eines neuen Überschwangs. Er war reich an Motiven und groß an Auffassung. Die ältere Generation, wie Schadow zum Beispiel, spottete zwar gelegentlich ein bißchen darüber, weil dieser Stil neben seinen heroischen auch einige empfindsame Seiten hatte. Im Grunde bestätigt auch dieser leise Spott nur: die Zeit verlangte nach dem monumentalen Wurf.

Bevor wir Betrachtungen über das Friedrichdenkmal anstellen, sei ein Skizzenblatt vorweggenommen, das zeitlich nicht festzulegen ist. Das Blatt erscheint geradezu wie eine Verkörperung der Baugesinnung Gillys. Am Hang eines abfallenden Geländes ist eine gestufte Pfeilerhalle angelegt. Sie führt zu einer höher gelegenen Halle, deren Kassettendecke von denselben schweren Pfeilern getragen wird. In der Mitte formieren sich diese Pfeiler zu einer Rotunde, in die das Tageslicht durch die offene Decke einfällt, zwischen zwei Pfeilern aber vor der Rotunde steht ein schwerer Sarkophag.

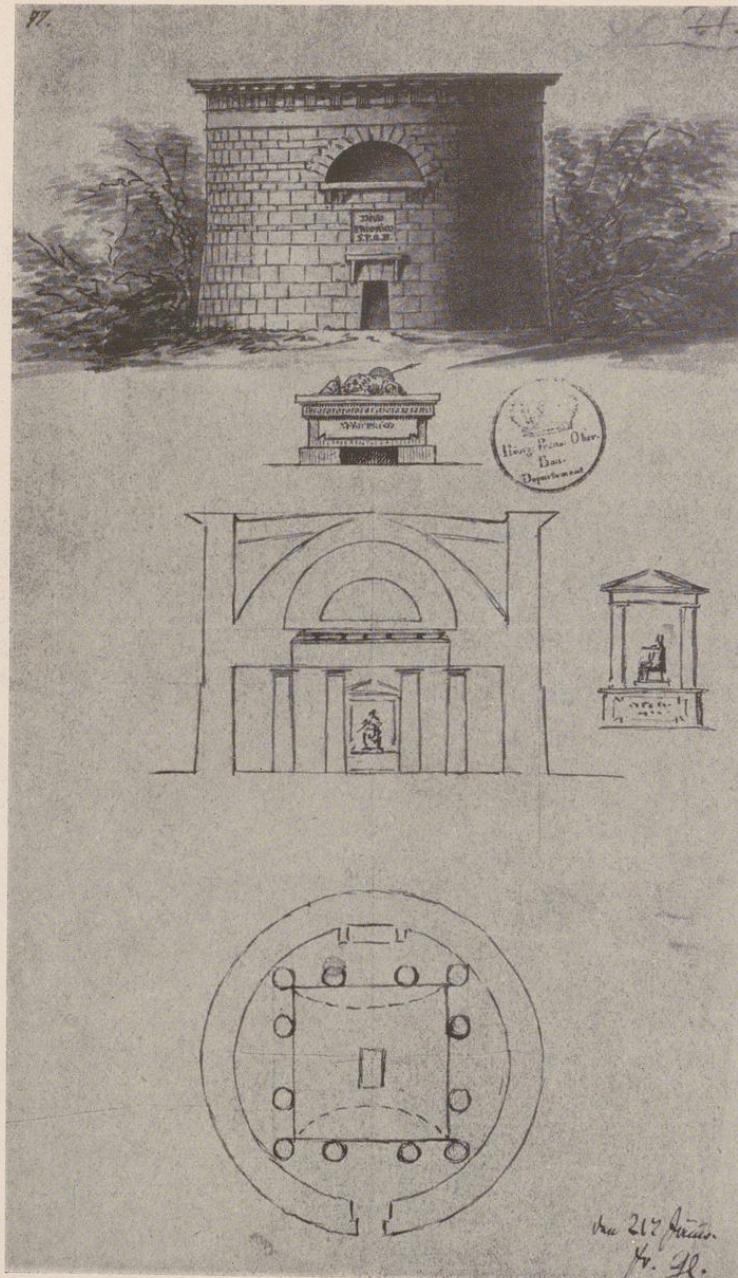
Dieser Entwurf ist in seiner Art ein Dokument. Er erstrebt eine wuchtige, ursprüngliche Tektonik. Er ist aus dem Überschwang einer Jugend geboren, die sich in primitiver, unbehauener Quaderung edter als in spiegelnden Wänden gefällt und die Tragödie mehr als das Lustspiel liebt. Und von dieser Einstellung aus sind die ersten Entwürfe Gillys zum Friedrichdenkmal zu verstehen.

Da ist zum Beispiel das Blatt mit dem Rundbau, der durch die Inschrift „Divo Friderico S. P. Q. B.“ als Denkmalsentwurf ausdrücklich bezeichnet ist. Wahrscheinlich sollte dieser Bau vor den Toren Berlins wie ein römisches Grabmal an der Via Appia in der Einsamkeit der Landschaft stehen. Durch eine kleine Tür betritt man das Innere. Das Tonnengewölbe ruht auf zwölf Säulen, die in quadratischer Anordnung zueinander stehen. In der Mitte steht der Sarkophag, auf dem ein Löwe Helm, Schild und Lanze bewacht — Schinkel wird sein Scharnhorst-Denkmal danach gestalten —, der Tür gegenüber aber, an der Rückwand, hinter zwei flankierenden Säulen, steht ein Grabrelief des Königs „sitzend als Heros“, ähnlich wie in den späteren Entwürfen.

Diesem Gedanken eines einfachen runden Baukörpers stehen drei Skizzen sehr nahe, die zwar nicht als Denkmalsentwürfe für Friedrich den Großen bezeichnet sind, aber eine Brücke zu anderen bilden. Nun steht es keineswegs fest, daß es sich hier um Denkmäler handelt, sie können durchaus in einem andern Zusammenhang



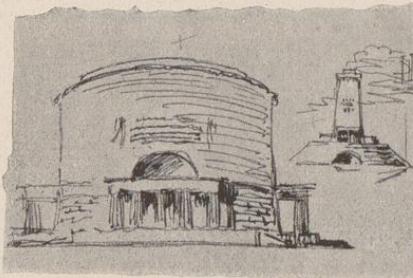
30: Pfeilerhalle



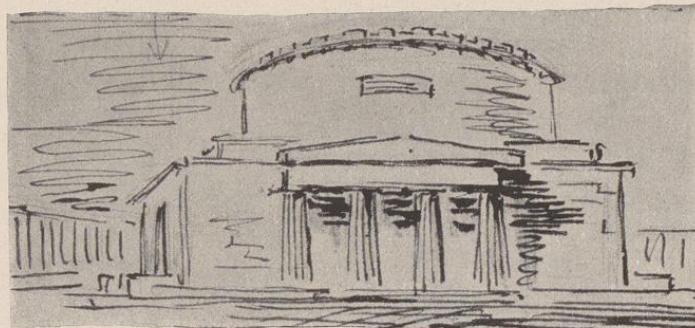
31: Entwurf zu einem Denkmal  
Friedrichs des Großen



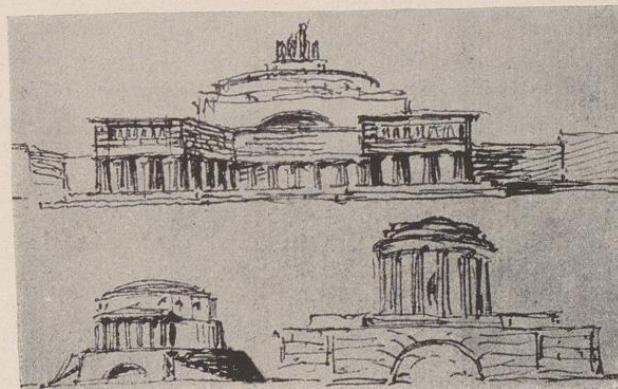
32



33

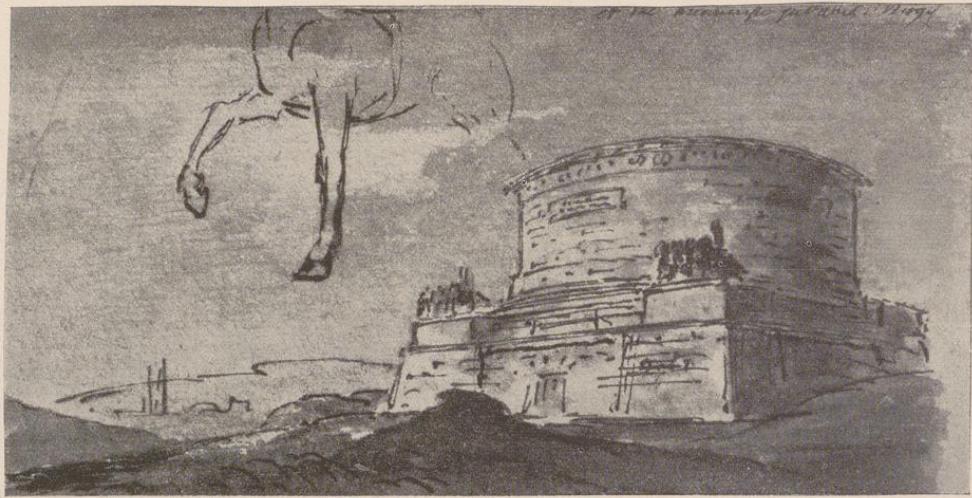


34



35

32—34: Entwürfe für Rundbauten ◎  
35: Vorstudien zum Friedrichdenkmal ◎



36: Entwurf zu einem Friedrichdenkmal ◎

für andre Zwecke vorgesehen gewesen sein. Aber die Frage ihrer Einordnung in bestimmte Zwecke wollen wir beiseite lassen. Die Hauptsache ist, daß sämtliche drei Skizzen den ausgesprochenen Charakter eines Grabdenkmals besitzen. Wir möchten daher folgern, daß diese drei Skizzen in die Reihe der Denkmalsentwürfe gehören. Auf dem großen, doppelseitig mit Zeichnungen bedeckten Skizzenblatt (Abb. 38 u. 39), das dem ausgeführten Denkmalsentwurf unmittelbar vorangeht, findet sich in der linken oberen Ecke von Abb. 38 ein Grundriß, der zu der Abb. 33 gehören könnte. Darunter entdeckt man einen zweiten Grundriß zu einem Rundbau, der alsdann zu der Abb. 34 gehören dürfte. Gibt man diese Reihe als Entwicklungsmöglichkeit desselben Problems einmal zu, so ist der nächste Schritt die reichere Gestaltung des Rundbaus auf Skizze Abb. 35. Auf diesem Blatt taucht auf dem rechten unteren Entwurf der Rundtempel von Langhans auf einem schweren Unterbau auf. Dagegen entfernt sich die darüberstehende Planung schon wieder von den offiziellen Vorschriften der Ausschreibung. Denn dieser Rundbau, der von einer Quadriga gekrönt wird, braucht mit der schweren Säulenhalle seines Ehrenhofes, der ihm vorgelegt ist, weitausgreifenden Raum und läßt sich kaum Unter den Linden vorstellen. Diese Idee braucht vielmehr einen großen Platz wie die nächste Skizze, Abb. 36, die den Grundriß eines Kastells mit dem Rundbau der Engelsburg zu verbinden scheint und auf vorgeschobenen Basteien rechts und links zwei Quadrigen auffahren läßt, braucht die Weite einer unberührten Landschaft und den größeren Himmel. Über das Innere dieser Rundbauten gibt die Skizze Abb. 37 Auskunft. Der Zeitgenosse des „Sturm und Drang“ würde in dieser Architektur den Wurf des Kolossalischen sehen.

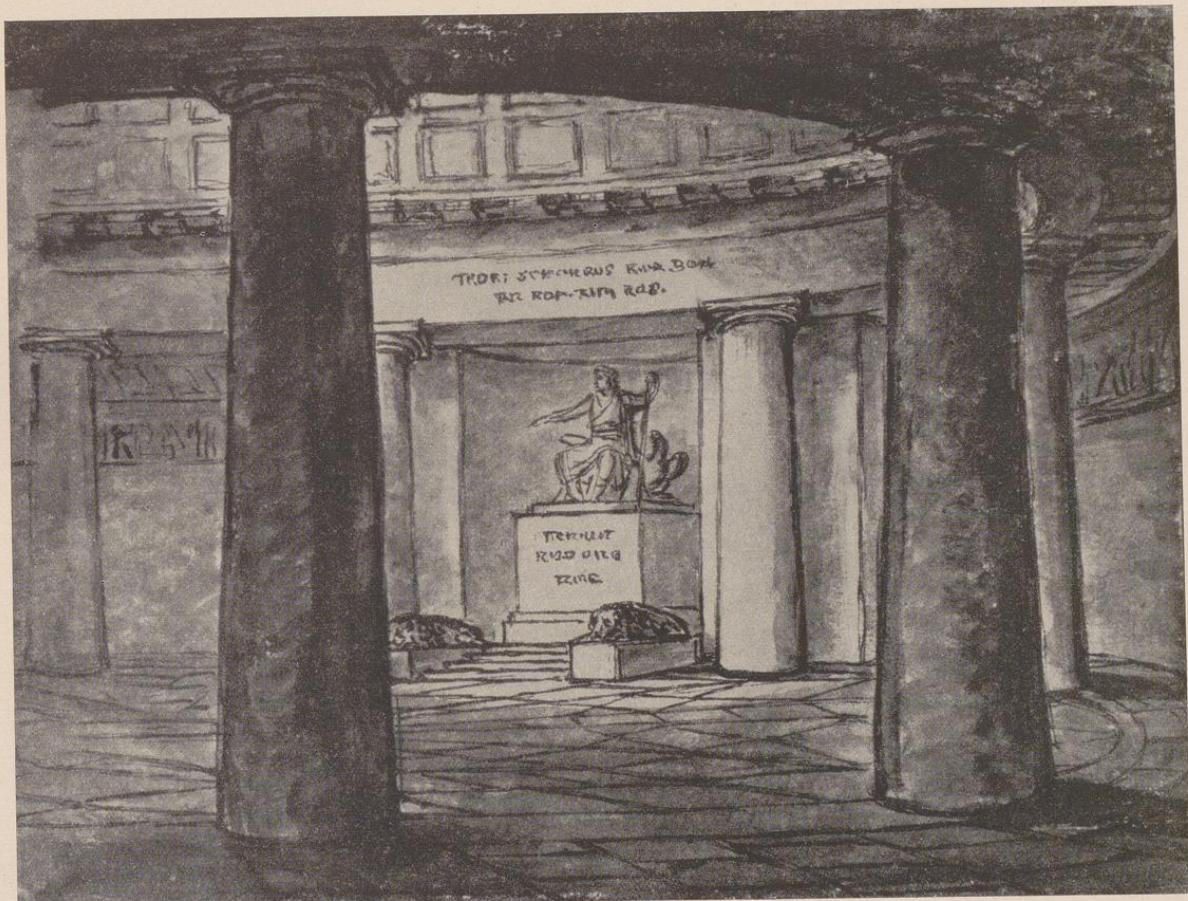
Im Verlaufe der Arbeit holt Gilly jetzt auch die Tempel der Alten zu seiner Planung heran. Auf dem schon einmal erwähnten, doppelseitig bezeichneten Skizzenblatt Abb. 38 hat er seine Gedanken zu dem Tempelmotiv im Verhältnis zu der monumentalen Aufgabe zwischen die einzelnen Skizzen geschrieben:

,Tempel des Nerva mit Vorsetzung der Statue, Palladio 214 dto.

Antonin und Faustina 221. er sah dies noch. Jupit. 232.

Hypatros. Dem Jupit. Herrscher des Himmels. Palladio 196.

37: Innenansicht eines Friedrichdenkmals



Man muß diesen Gegenstand weniger von der äußeren Kraft als von dem inneren Werte betrachten. Die Größe der Würde in der Statue ist mehr wert, charakterisiert mehr als die Züge des Königs würden, und ich möchte sagen, es sei mehr darauf zu sehen als selbst auf die Treue. — Jeder verschwendete Reichtum der außen umschließenden Form ist ein Überfluß, der dem Zuschauer gleichgültig, wo nicht gar lästige Störung wird. Nicht korinth. nicht reiche Pracht. Die Würde des Gegenstands setzt an sich alles hinter und unter sich. Die einzige Pracht sei einfache Schönheit, die *allereinfachste*; ehrbietige Größe, die allen üppigen Sinnenreiz entfernt, mit Würde zum Anblick des großen Gegenstandes einführt und nicht mehr ist als eine zum Bilde verhältnismäßige Umschließung sein soll. Es zeige dieses Äußere auch in seiner einfachen Gestalt, daß es einen einzigen unvergesslichen Gegenstand für die Nachwelt enthalten solle, wie durch die festen und unzerstörbaren Maße, und es wird dadurch als ein einziges der Menschheit ehrenvolles Monument erscheinen.

Ein bedeckter geschlossener Raum muß sehr groß sein, um einen großen Effekt zu machen. Alles Glas zur Bedeckung ist unschicklich. Ich kenne keinen schöneren Effekt als von den Seiten umschlossen, gleichsam vom Weltgetümmel abgeschnitten zu sein und über sich frei, ganz frei den Himmel zu sehen. Abends.

Heraufsteigen zur Zelle wie in Paestum?

Fußboden in Nismes.

Korinth. Tempel in Griechenland.

Was waren die alten Tempel.

Kein Tempel. Heroum.

Es muß ganz offen sein. Ohne Zelle.

Also nicht rund von außen. Kein Beispiel außer in Puzzeoli (?).

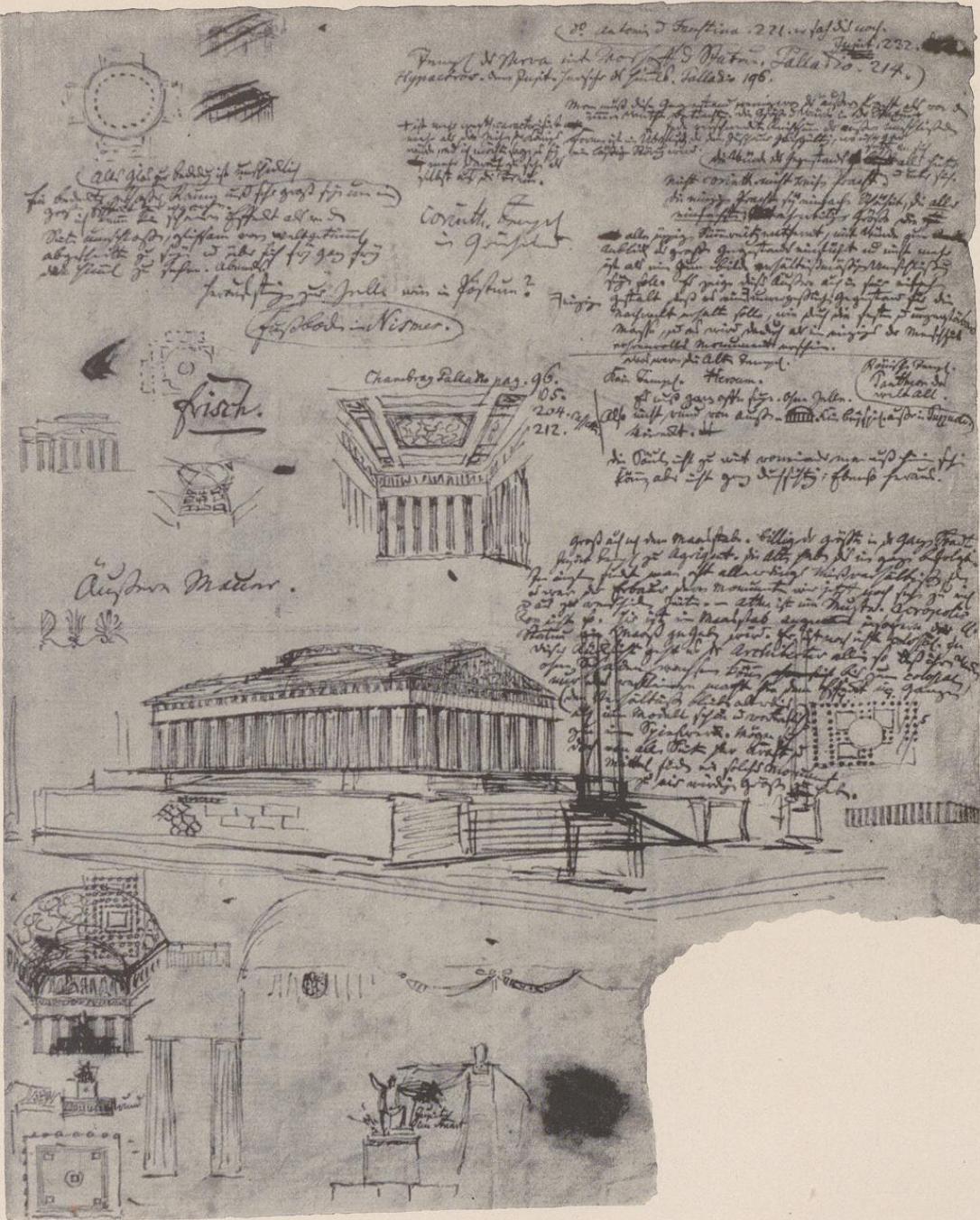
Römische Tempel. Pantheon das Weltall.

Viereckt.

Die Säulen nicht zu weit von einander, man muß hineinsehen können, aber nicht ganz durchsichtig; Ebenso heraus.

Groß auch in dem Maßstabe. Billig der größte in der ganzen Stadt. Jupit. Tempel zu Agrigent. Die Alten haben das im Ganzen befolgt. Im Einzelnen findet man oft allerdings Mißverhältnis, da es der Erbauer, deren Monamente wir jetzt noch sehen, zu viel und zu verschiedenen Zeiten — Athen ist ein Muster. Akropolis. Rom nicht so. Hier ist ein Maßstab angenommen insofern der Statue ein Maßstab gegeben wird. Er ist noch nicht kolossal. In dieser Rücksicht geht es der Architektur allein so, daß ihre Werke (?) ohne Schaden wachsen könnten bis zum Kolossalen. Nur das Verkleinern macht sie den Effekt im Ganzen — (das Verhältnis bliebe allerdings auch im Modell schön und vortrefflich) zu einem Spielwerk. Mögen sich doch von allen Seiten her Kraft und Mittel finden, ein solches Monument zu einer würdigen Größe zu heben.“

Die letzten Säge enthalten den ganzen Gilly. Sie verraten, warum er das „Runde“ in seinen Arbeiten immer wieder bevorzugt hat. Sein Gegensatz zum Barock wird daran ebenso deutlich wie seine geistige Haltung zur



38: Skizzenblatt zum Friedrichdenkmal



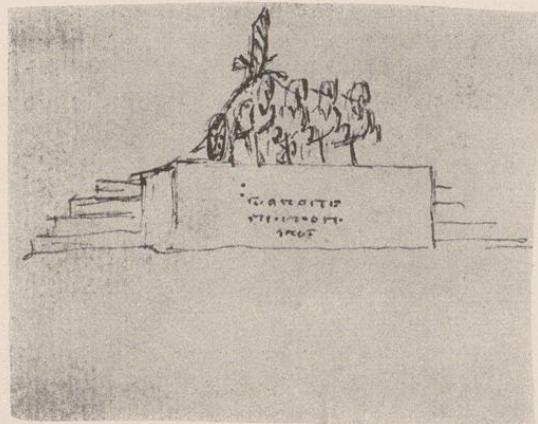
39: Skizzenblatt zum Friedrichdenkmal (Rückseite der umstehenden Abbildung)

eigenen Zeit. Der Barock wünscht nur von gewissen Seiten, auf bestimmten Wegen, in noch bestimmteren Perspektiven und Ausschnitten zu wirken und betrachtet zu werden. Die Arbeiten Gillys stehen wie Blöcke im Freien da. Sie wollen „rund“ von allen Seiten gesehen werden, die Bevorzugung der Schauseite tritt bei ihnen zurück, sie sind symmetrisch und achsial geordnet wie lebendige Kristalle. Angesichts dieser kristallinischen Beschaffenheit besteht seine Behauptung zu Recht, daß die Gegenstände wachsen können. Allerdings muß die Form so beseelt wie bei Gilly sein, denn sonst wird sie leer und monströs. Darum kann eine Kleinform bei ihm wie eine Großform aussehen. Er hat einmal einen Kamin gezeichnet, den man zuerst für ein Tor halten muß. Der letzte Schlüssel ist nicht eine angewandte Mathematik, sondern eine menschliche Durchdringung. Seine „Kristalle“ wachsen organisch. Mit der Schönheit der Logik der Konstruktion, für die sich das zeitgenössische Frankreich begeistert, hat das nur im Ergebnis, nicht in den Ursprüngen etwas zu tun.

Daß er trotzdem mit der damaligen französischen Architektur vertraut ist, braucht deswegen nicht abgeleugnet zu werden. Die Stellen seiner Aufzeichnungen, an denen er von Schönheit, Einfachheit, Größe und Maß spricht, klingen nach Bekanntschaft mit der gleichzeitigen französischen Ästhetik. Möglich, daß ihn sein Freund Friedrich Gentz auf sie aufmerksam gemacht hat — denn Gentz ist ein guter Kenner des modernen Frankreich gewesen. Möglich aber auch, daß er in die Veröffentlichung der Preisaufgaben der Pariser Akademie Einsicht genommen hat. Das würde zudem nahelegen, daß es sich beim Friedrichdenkmal nicht etwa um die Überführung der Gebeine des großen Königs aus der Garnisonkirche, sondern um einen Kenotaph für ihn gehandelt



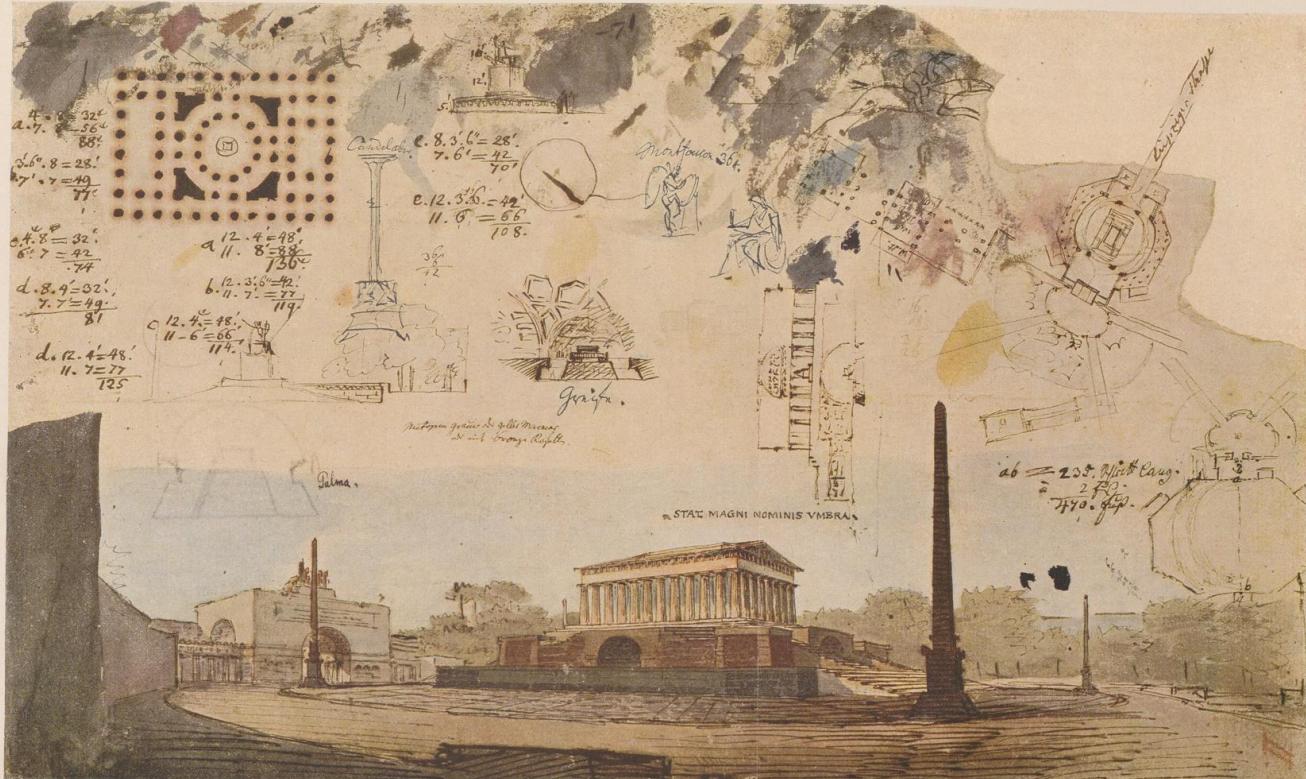
40 und 41: Skizzen zur Statue Friedrich des Großen ◦



42: Quadriga vom Torbau o

hätte. Der Kenotaph spielt eine große Rolle in jenen Pariser Entwürfen. Er entspräche auch dem idealistischen Charakter des Gillyschen Friedrichkultes, in erster Linie Weihestätte, nicht Begräbnisstätte zu sein. Ebenso läßt sich das Fortfallen alles nur zusätzlichen Schmuckes mit französischen Anregungen in Übereinstimmung bringen.

Darüber hinaus erfahren wir aus diesen Aufzeichnungen noch etwas Grundsätzliches. Wenn Gilly überhaupt jemals eine innere Beziehung zur römischen Antike gehabt hat, so hat er sie jetzt endgültig überwunden. Sein Vorbild heißt nicht mehr Rom, wie man nach den Rundbauskizzen im Stile des Grabmals der Cäcilie Metella oder des Hadrianischen Mausoleums noch annehmen könnte, sondern Athen und die Akropolis. Das bedeutet architektonisch ausgedrückt: die Rundform wird durch das Viereck äußerlich verdrängt, das Viereck schließt die Rundform höchstens ein. In dieser Verbindung werden sie zum Sinnbild architektonischer Harmonie. Man soll also in der endgültigen Fassung des Denkmalsentwurfs nicht überwiegend französischen Einfluß sehen, man macht es sich damit zu bequem. Die Selbstzeugnisse Gillys sprechen dagegen. Er muß damals die Akropolis aufnahmen von Stuart und Revett studiert haben. Das abschließende Bild, das er aus diesem Studium für seinen Entwurf gewonnen hat, entspricht dem Gesamteindruck der Akropolis. So wie der mauergestützte Burgberg auf freier Höhe den Parthenontempel trägt, so ruht bei Gilly die Ehrenhalle auf dem gequaderten Grundmassiv. Die Übergänge dazu lassen sich an der Hand der Zeichnungen genau verfolgen. Auf demselben Blatt, auf dem auch jene Notizen stehen, taucht bereits der dorische Peripteros über einem massigen Unterbau auf. Aber noch sucht Gilly seinen Rundbaugedanken zu retten und ihn in das Innere des Tempels zu verlegen. Auf der Vorderseite unsres Blattes ragt der Rand dieses Rundbaus zentral aus dem Dach wie der Rand einer Zisterne hervor. Die Rückseite eben dieses Blattes zeigt neben der schräg stehenden Ansicht das Fragment eines Grundrisses —





mit Tinte gezeichnet — und darunter einen Längsschnitt, den wir auch auf unsrer Farbtafel wiederfinden. Als Beigabe, die Interesse verdient, ist flüchtig mit Bleistift der Entwurf für das Relief der Giebelfront skizziert. In den Ecken liest man die Worte „Pregel“ und „Rhein“.

Unmittelbar an dieses Blatt schließt die Farbtafel an. Sie wiederholt den Längsschnitt der Rückseite des vorhergehenden Blattes und bringt noch einmal eine Skizze von der sitzenden Figur auf kubischem Sockel über dem großen Rund eines flachen Zylinders. Auch sie ist bereits auf der Rückseite jenes Blattes zu finden, und zwar steht sie diagonal rechts in der Ecke. Dagegen ist die Umgebung des Denkmals einer Veränderung und Erweiterung unterworfen worden. Die Linden sind aufgegeben und der Leipziger Platz ist an ihre Stelle getreten. Die Andeutung des runden Gewölbekerns auf dem Dach ist verschwunden. Das Projekt ist für die letzte Fassung reif geworden. Sie weicht nur noch in der Gestaltung des Unterbaus ab.

Gilly selbst hat dieser letzten Fassung ein Geleitwort gegeben. Es überhebt uns aller weiteren Kommentare. Es ist „Kurze Erläuterung der in der Zeichnung ausgeführten Idee eines Denkmals Friedrichs des Großen“ über- schrieben und in einer Abschrift von Moser erhalten. Dieses Geleitwort lautet:

„Man hat bei der Ausführung der Idee zu einem Denkmale Friedrichs — *eines Tempels mit der Bildsäule des verewigten Königs* — zuerst und vornehmlich sein Augenmerk auf einen der völligen Ausführung des Werks ganz entsprechenden Platz gerichtet. Man glaubt denselben innerhalb der Ringmauern der Stadt nirgends besser gefunden zu haben als in dem Achteck am Potsdamer Tor, worin sich eine der längsten und schönsten Straßen der Stadt endigt, und welches dem durch das Haupttor eintretenden Fremden, von einer der frequentesten und bequemsten angelegten Heerstraßen zwischen den beiden Residenzen, den imposantesten und vorteilhaftesten Eindruck von der Schönheit der Hauptstadt gewährt. Aber auch außerdem vereinigt dieser Platz alle übrigen Vorteile in sich, die ein solcher notwendig darbieten muß und die schwerlich irgend ein anderer darbieten möchte:

Er ist nicht abgelegen und wird von den Einwohnern und Reisenden häufig besucht;

Er gehört zum schönsten Teile der Stadt und zwar zunächst zu demjenigen, der seine gegenwärtige Zierde dem verewigten Könige verdankt;

Er ist von einem solchen Umfange, welcher dem projektierten Werke den nötigen Raum darbietet;

Er würde im Falle der Ausführung des Werkes auf demselben durch zweckmäßige Verschönerung der ihn einschließenden Wohnhäuser, durch Bepflanzung mit Bäumen und dadurch beförderten angenehmen Spaziergang teils noch mehr Leute zu sich hinziehen, teils aber dadurch wegen seines nahen Zusammenhangs mit dem Tiergarten einen desto angenehmeren und bequemer Weg liefern;

Wenn er gleich an sich frequent ist, und die eben bemerkte Verschönerung noch mehr an Frequenz gewinnen würde, so ist er doch auch wiederum von dem Getümmel der Geschäfte entfernt, wodurch es nicht fehlen könnte, daß zuweilen die Sphäre eines solchen Heiligtumes durch profane und skandalöse Auftritte gleichsam entweiht würde;

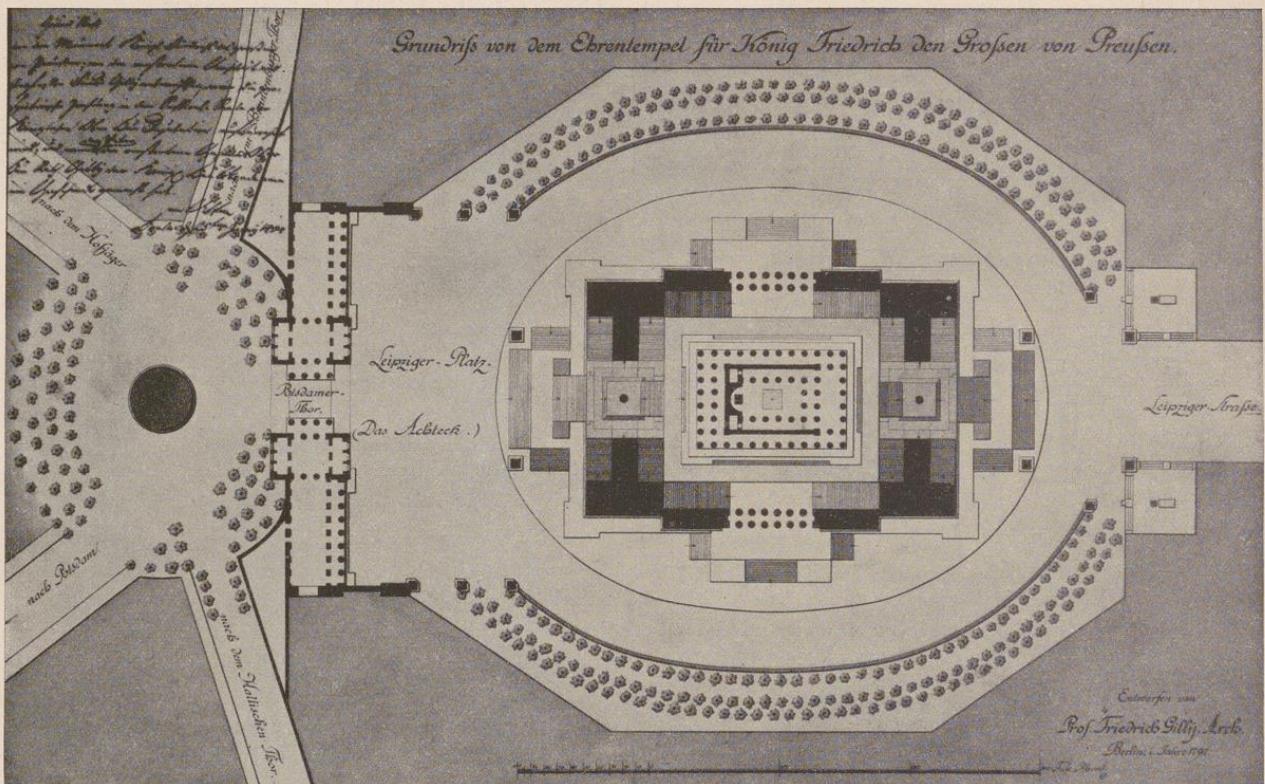
Auf ihm würde das Monument in seiner ganzen Größe schon deshalb am besten erscheinen, weil kein einziges an demselben vorhandenes Gebäude durch eine ungewöhnliche Größe und Höhe prädominiert, wodurch die not-

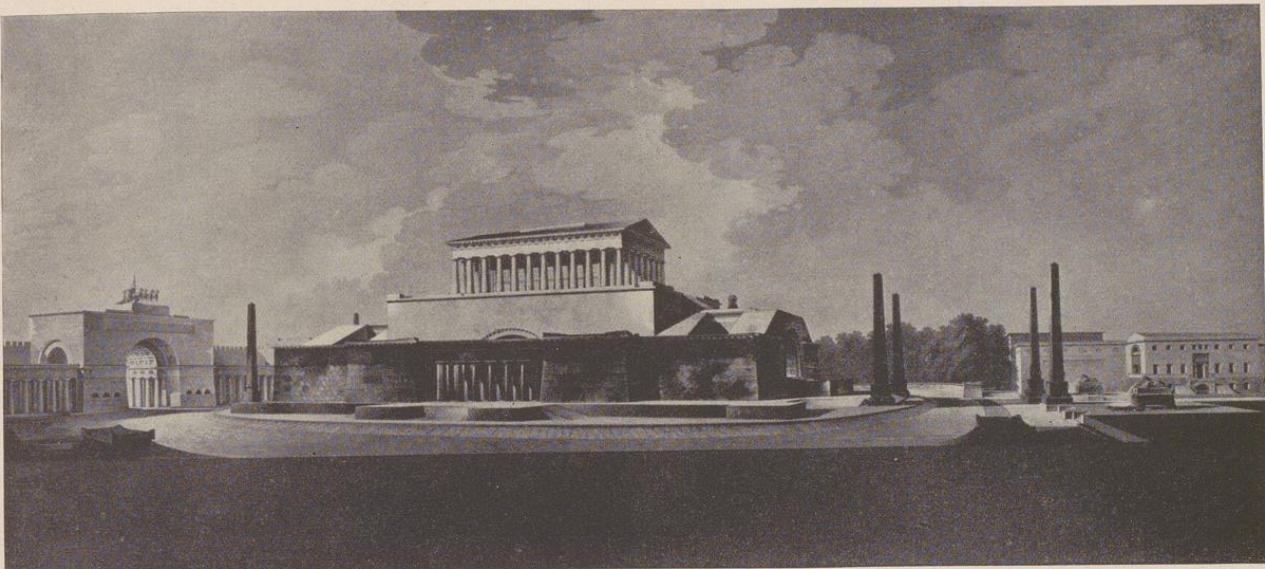
wendig zu bezielende außerordentliche Wirkung des Monuments geschwächt werden könnte. Dies würde aber leicht zum großen Nachteil des Werks auf allen übrigen Plätzen der Stadt der Fall sein.

Durch diesen Platz in der nahen Verbindung des Tores mit dem gerade nach Potsdam von hier aus führenden gebahnten Wege kann dem Betrachter des Denkmals auf keine Weise der Gedanke an Potsdam als an den zweiten Aufenthaltsort des verewigten Königs entgehen, von dem so viel Segen über den preußischen Staat durch Friedrichs Hand ausgegossen war.

Man könnte zwar den Einwurf machen, daß wenn ein so großes Gebäude, in einem kolossalen Stil, sich dem Fremden gleich beim Eintritt in die Stadt darstellt, dies in seiner Phantasie einen zu großen Maßstab für die

44: Grundriß zur endgültigen Fassung des Friedrichdenkmals



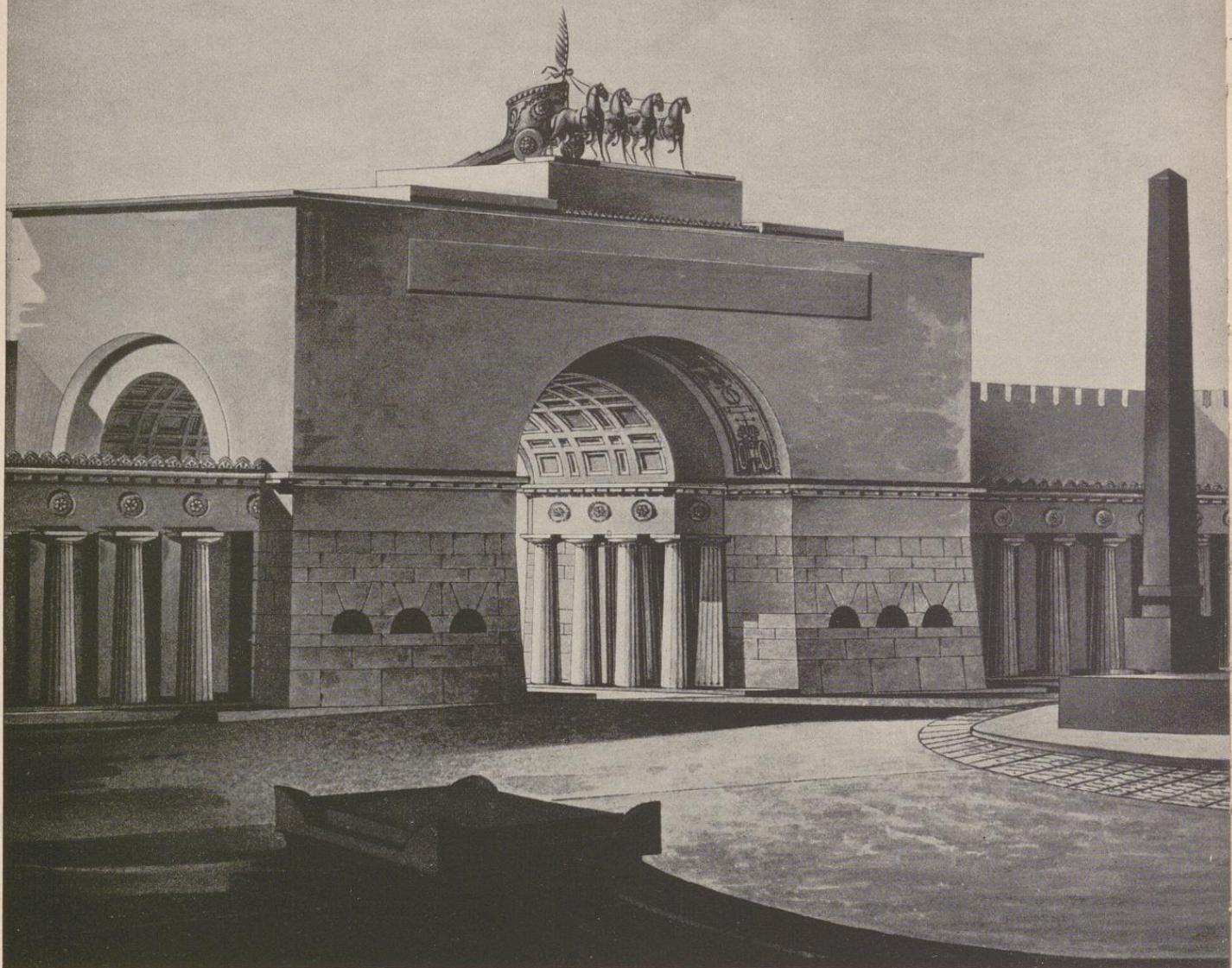


45: Ansicht zur endgültigen Fassung des Friedrichdenkmals

Beurteilung der übrigen Gebäude fixieren würde, die alsdann, wenn sie denselben nicht entsprechend gefunden würden, einen kleinlichen Eindruck bei ihrem Anblick hervorbringen müßten.

Aber wenn diese nach einem, ihrem Zweck angemessenen Maßstabe gebaut sind, so wird jene Besorgnis schwerlich bei einem Fremden von Geschmack und Beurteilung stattfinden dürfen: vielmehr wird jener zuerst durch das Monument empfangene Eindruck desto bleibender sein. Mitten in der Stadt würde schon eben diese Lage des Monuments, wo es von vielen andern Gebäuden umgeben ist, diesen Eindruck vorübergehender, schwächer machen. Da selbst diese Gebäude neben dem Denkmal oder doch in der Nachbarschaft desselben gestellt, wieder hinwiederum an ihrer sonst ihnen eigentümlichen Wirkung verlieren.

Das *Monument* selbst steht auf der Mitte des achteckig länglichen Platzes. Der Tempel erhebt sich auf einem länglichen viereckigen Unterbau von dunkler Farbe, in welchem die Aufgänge zum Tempel angelegt sind. Gewölbte Bogengänge öffnen die Durchsicht durch den Unterbau von dem Tore bis ans Ende der Straße. In ihm befindet sich ein weites Gewölbe, welches vielleicht zur Aufstellung eines Sarkophags benutzt werden könnte, wodurch das Monument einen noch höheren Wert erhalten würde. Über dem Sarkophag, der durch die Art der Aufstellung nicht unmittelbar berührt werden kann, zeigt sich im Spiegel des Gewölbes der Sternenkranz. Mit einem ehernen Dache bedeckt stellt sich der Tempel dar von einem helleren Material — um die erhabene Wir-



46: Torbau, Originalgroßer Ausschnitt aus Abb. 45

kung seines Schimmers gegen den Himmel desto auffallender zu machen — länglich viereckig von dorischer Ordnung, nach Art der alten griechischen Tempel, ohne alle spielende Verzierung, einige einzelne Glieder an den Säulen und architektonische Verzierung am Gebälk von vergoldeter Bronze.

In den Giebelfeldern des Tempels zwei Basreliefs von unvergoldeter Bronze:

- a) Friedrich mit Blitzen bewaffnet schlägt von einem mit geflügelten Pferden bespannten Wagen seine Feinde zu Boden: über ihm der Adler mit dem Siegeskränze schwebend.
- b) Friedrich erscheint auf dem Thron mit der Palme des Friedens vor dem versammelten Volk: der Adler die Blitze haltend ruht neben ihm.

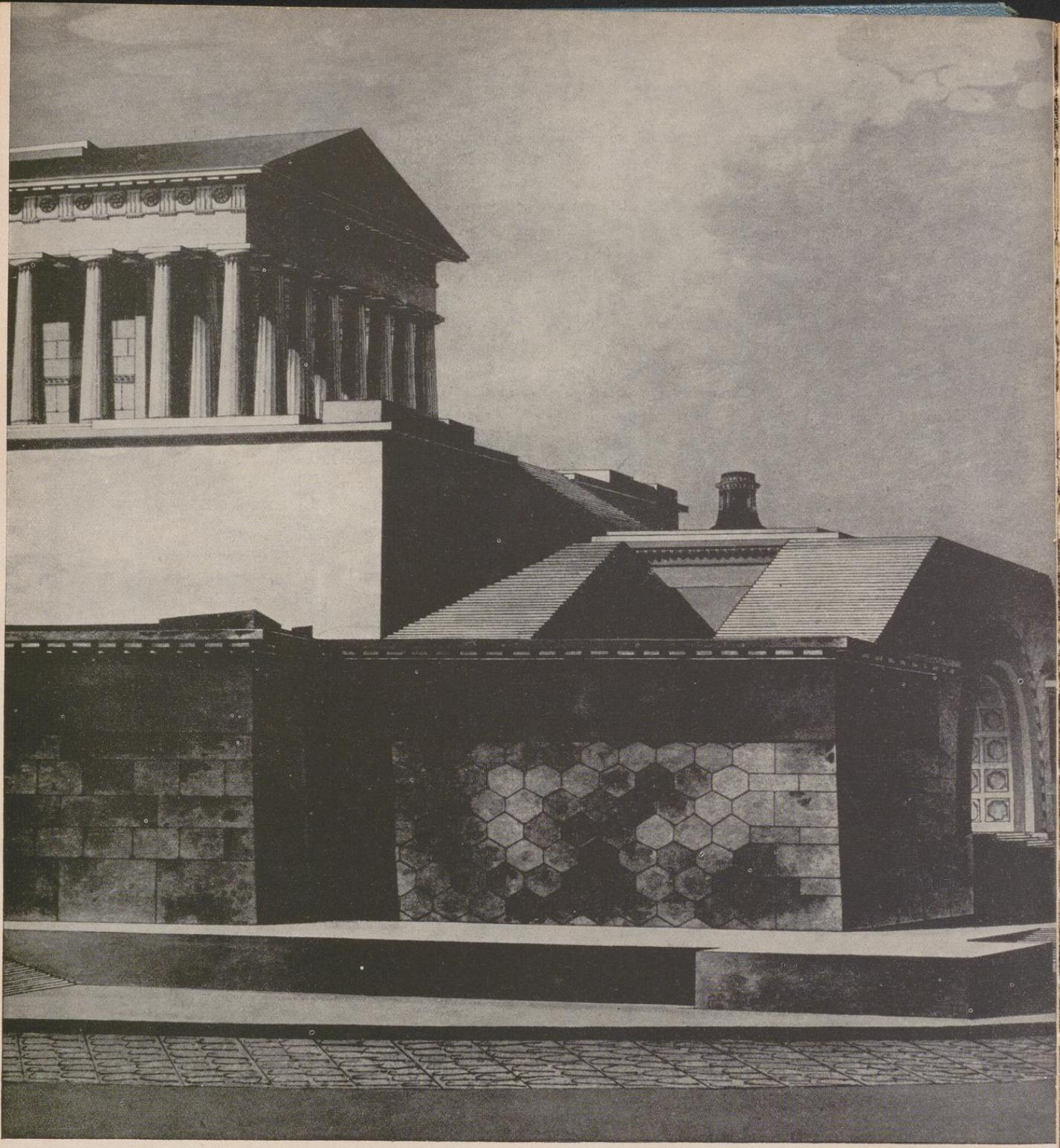
Die offenen Säulenreihen der Hallen führen zum Inneren des Tempels, wo die Statue in einer Nische, dem Eingang gegenüber, auf einem großen Untersatze gestellt wird. Das Licht fällt von oben in den Tempel, die schönste Art der Beleuchtung überhaupt, besonders für eine Statue, die im Freien oder bei einer Seitenbeleuchtung zumal durch mehrere Öffnungen oder wohl gar Fenster nie ganz gut beleuchtet wird. Aus dem Tempel herausgetreten, hat man von den obersten Stufen hinab den Überblick über einen großen Teil der Königsstadt als über Friedrichs Schöpfung. — Ein einziger Anblick der Art!

Unten auf dem Platz rund um das Monument läuft die Straße für Wagen und Reiter. Etwas erhöht, zunächst den Wohnhäusern der mit Bäumen besetzte Gang oder vielmehr die Promenade für die Fußgänger. Den Eintritt auf den Platz von der Leipziger Straße zieren vier Obelisken, zwei an der Seite des Tores. An den Ecken der Straße zwei ruhende Löwen von Bronze, zugleich zu Springbrunnen bestimmt.

Das Tor, nebst dem zu beiden Seiten befindlichen Teil der Stadtmauer und die ganze Umgebung muß in einem Stil erbaut erscheinen, welcher zur Wirkung des Ganzen gleichmäßig miteinstimmt. Das Tor hat eine so große Bogenöffnung, daß zwei Wagen nebeneinander durchfahren können, an den Seiten zwischen den Säulen ein Weg für Fußgänger. Unter dem bedeckten Tor werden die Wagen und Ein- und Ausgehende von der Wache und den Offizianten untersucht. Beide Seitenöffnungen zwischen den Säulengängen sind groß genug, um einen bequemen Waffenplatz für die Wache und deren Austritt und auf der andern Seite für die Geschäfte der Offizianten zu gewähren.

Auf dem Tor steht eine Quadriga ohne Abbildung des Siegers oder einer Viktoria, mit einer bloßen Siegesfahne, an welcher nach dem Beispiel der Alten die Zügel geknüpft sind; die Pferde im Moment des letzten Schritts. Der außerhalb der Stadtmauern zunächst dem Tore und an der Chaussee gelegene Teil des Feldes muß notwendig so eingerichtet werden, um wenigstens den Eintritt in das Tor und auf den Platz des Monuments durch keinen widrigen und unangenehmen Eindruck zu stören, sondern vielmehr durch einige zweckmäßige Anlagen desto angenehmer zu machen.

Durch gehörige Bepflanzung der Gegend mit Bäumen, durch Ableitung des sich dort häufig sammelnden Sumpfwassers in ein größeres Bassin, als in einem Reservoir, und Wegräumung einiger zunächst an der Landstraße gelegenen kleinen und unansehnlichen Häuser, könnte diese Ansicht vielleicht am besten ausgeführt und durch einige Alleen diese ganze neue verschönte Anlage mit dem so nahe gelegenen Tiergarten in Verbindung gesetzt werden.“





48



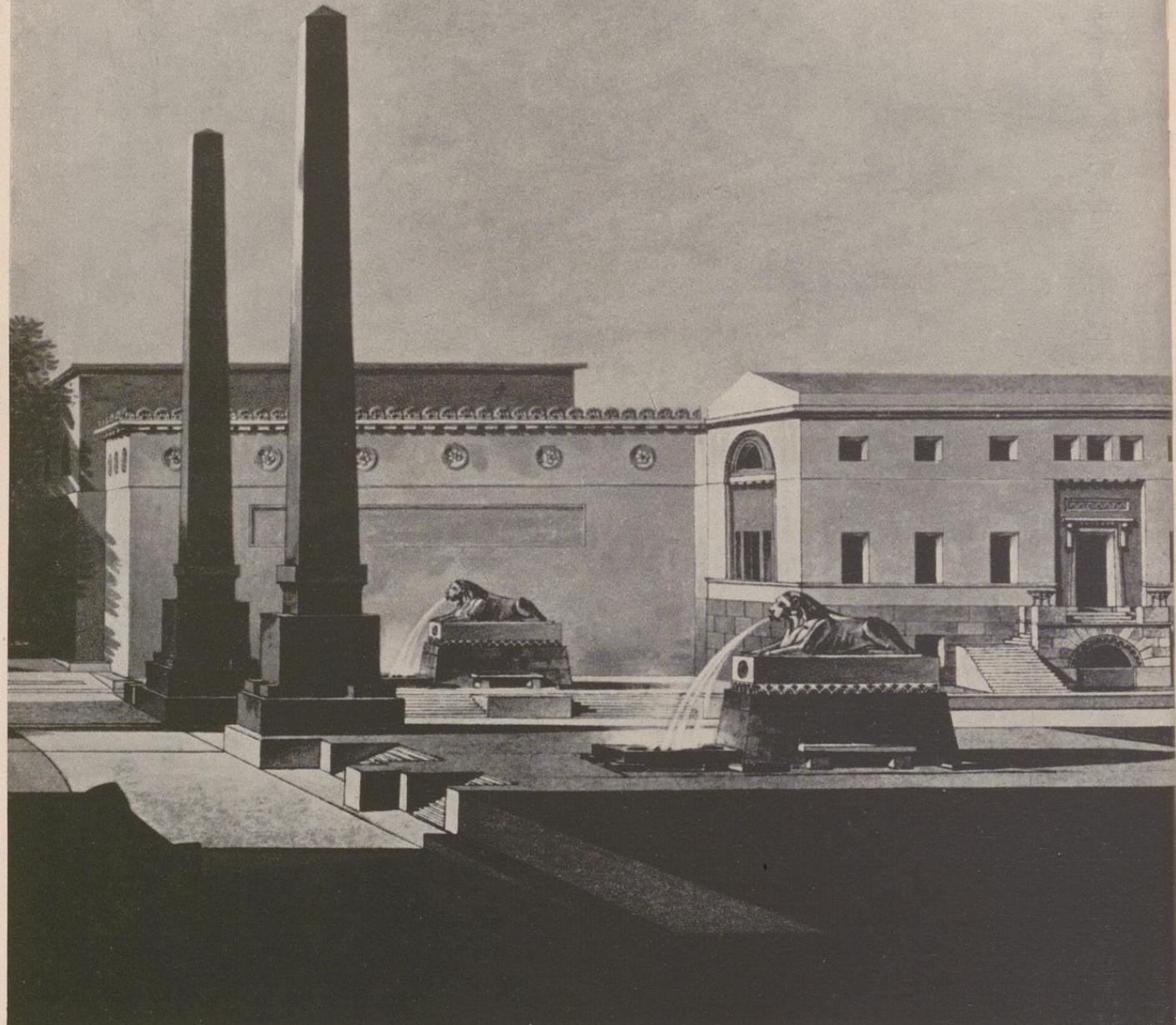
49

Zur gegenüberstehenden Seite: Originalgroßer  
Ausschnitt aus Abb. 45

Zur endgültigen Fassung des Denkmals für  
Friedrich den Großen

48: Innenansicht der Cella ◎

49: Innenansicht des Sockelgewölbes ◎



50: Originalgroßer Ausschnitt aus Abb. 45

Das Friedrichdenkmal hat Gillys Ruhm begründet. Fast ein Jahrhundert hat man von ihm nichts weiter gewußt. Es war seine erste große geschlossene Arbeit, es blieb sein monumentalster Entwurf.

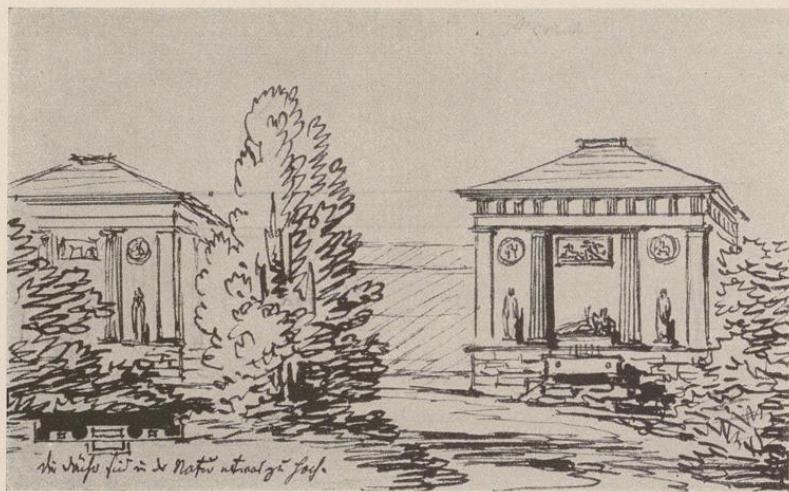
#### *Reise nach Paris*

Im Frühjahr 1797 tritt Gilly seine Studienfahrt an. Seine Sehnsucht war Italien gewesen, aber in Italien herrschte noch Krieg. So wird aus seiner Romreise eine Reise nach Paris. Der Königliche Deichbausinspektor Koppin aus Elbing, der die Wasserbaukunst der Franzosen und Engländer studieren soll, begleitet ihn. Der Studienurlaub nach Paris ist ungewöhnlich für einen königlich preußischen Beamten, zumal wenn er Hofbauinspektor ist. Zwar ist der Friede zu Basel mit Frankreich geschlossen, aber man hat etwas gegen die französische Revolution in Preußen. Man mißtraut ihrem kriegerischen Geist und begegnet ihren Diplomaten am Berliner Hof nur mit Reserve. Die Reise nach Paris bedeutet kein geringes Vertrauen, das man Gilly entgegenbringt.

Der Verlauf der Reise läßt sich nur lückenhaft beschreiben. Wir müssen sie aus ein paar Skizzenblättern erschließen. Vermutlich ist eine Reihe von Blättern verlorengegangen. Die Lieblosigkeit, mit der man Gillys graphischen Nachlaß behandelt hat, läßt darauf schließen. Ein Teil dieser Reiseskizzen hat sich in zwei Schinkel-Mappen identifizieren lassen. Schon Wolzogen hat in seinem Schinkel-Katalog darauf hingewiesen, daß zwischen den frühen Zeichnungen Schinkels und seinen Kopien nach Gilly auch Originale des letzteren sein können. Die erhaltenen Blätter verbürgen einen Teil der Reiseroute und lassen sich an der Hand einer Landkarte ordnen. Zeitlich ist die Reise durch zwei eigenhändige Notizen Gillys festgelegt. Die eine befindet sich auf einem Blatt „von Jena uf Weimar“ und trägt das Datum „d. 1. May 1797“. Die andere steht auf einer Zeichnung des Pariser Marsfeldes und ist „11. Thermidor an V“ datiert — also vom 30. Juli 1797.

Es muß allerdings berücksichtigt werden, daß nicht alle Orte, von denen Gilly eine Skizze mit heimbrachte, zu dieser Reise nach Paris gehören. Ein Teil gehört zu einer Reise durch Süddeutschland nach Wien, die Gilly erst nach seiner Rückkehr aus Frankreich als Abschluß seines Urlaubs unternahm.

Die ersten Stationen von Belang dürften Dessau und Wörlitz gewesen sein. Hier hatte Erdmannsdorff gebaut, der Gilly aus Berlin bekannt war. Erdmannsdorff hatte im Auftrag des Königs einige Innenräume des Berliner Schlosses umgestaltet, und Gillys Jugendfreund Levezow berichtet, daß Gilly eine Weile unter Erdmannsdorff gearbeitet habe. In Dessau und Wörlitz stammte auch die Außenarchitektur von Erdmannsdorff und vermittelte den ersten geschlossenen Eindruck von dem Können des Meisters. Erdmannsdorff war durch die Klarheit und Durchbildung selbst der kleinsten Form ein Vorbild. Seine Studien zur Antike, die er durch Reisen nach Italien gefördert hatte, machten ihn zum Mittler eben des Geistes, nach dem Gilly auszog. Unser Reisender muß sich anscheinend länger verweilt haben. Er zeichnet die Pavillons im Lustgarten, das Vestibül des Louisiums,



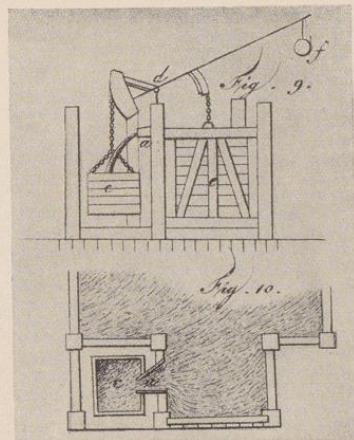
51: Dessau: Pavillons ◎

den runden Eingangssaal im Schloß, den Tempel der Nacht und den Tempel der Genesung auf dem Stieglitzer Berg. Ist es der erste Rausch? Fühlt er Verwandtes? Wenn wir das Reisejournal noch hätten, das Gilly geführt hat, wüßten wir Genauereres.

Dieses Reisejournal hatte der Vater dem Herausgeber der „Sammlung nützlicher Aufsätze usw.“ nach dem Tode seines Sohnes zur Veröffentlichung übergeben. Aber bis auf einen Abdruck in Band I von 1803 (S. 126/27) ist nie wieder ein Bruchstück daraus publiziert worden. Das Manuskript ist verschollen. Immerhin gewährt das Fragment einen Einblick. Es ist zwar undatiert, aber da es den Vermerk trägt: Fortsetzung folgt, so kann es sich nur um ein Tagebuchstück aus dem Anfang der Reise handeln. Daß es sich um den Besuch der Städte Leipzig und Weißenfels handelt, unterstreicht diese Vermutung und macht den Rückschluß gewiß. Wir drucken das Fragment hier ab, weil es eine Ergänzung zu den Skizzen ist und den Umfang der Interessen verdeutlicht, denen Gilly unterwegs nachging:

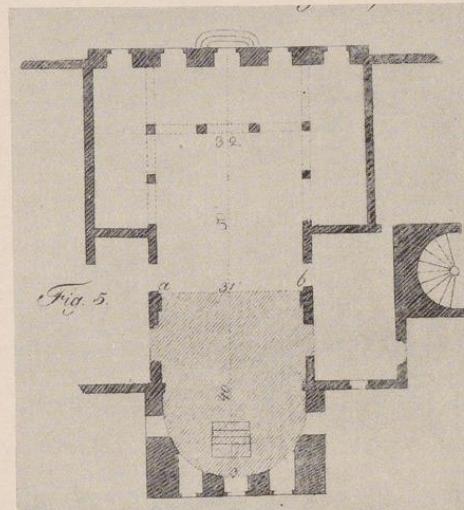
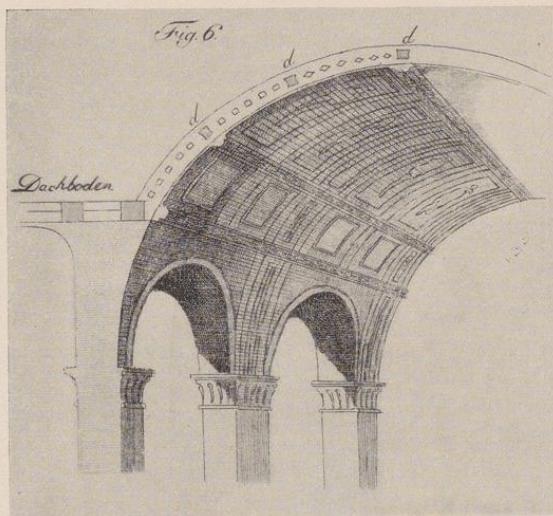
*Leipzig:* In der reichhaltigen Maschinensammlung der Leipziger ökonomischen Gesellschaft befindet sich ein Modell von einer kleinen Stau-Arche, welches vielleicht Anwendung finden möchte.

Bei der Überschreitung einer bestimmten Wasserhöhe durch mehreren Zufluß, ergießt sich derselbe durch eine kleine Rinne *a* Fig. 9 und 10 Blatt V in einen Kasten *c*. Durch das Gewicht des hineinlaufenden Wassers senkt sich der Kasten und zieht also vermittelst Hebels *d* das Schütz *e* auf. Ein Gegengewicht *f* aber drückt bei verminderter Höhe des Oberwassers das Schütz wieder auf den Fachbaum herunter.

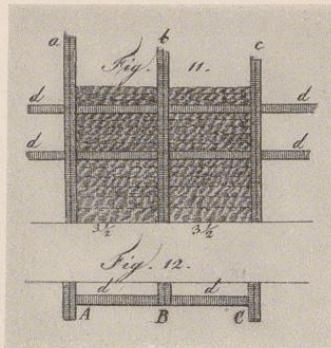


52: Stau-Arche aus der Maschinensammlung  
der ökonomischen Gesellschaft in Leipzig  
(Fig. 9 und 10, Blatt V) ◦

*Weissenfels:* In der hiesigen Schloßkapelle fand ich eine merkwürdige Decke, indem selbige zum Teil nach der Art der Bohlendächer konstruiert ist. Aus einem vorhandenen *Plan* des Schlosses entnahm ich den Blatt VI Fig. 5 abgebildeten Grundriß dieser Kirche, welche sich in einem Flügel des Schlosses befindet. Die Gestalt der Decke über dem Schiff ist ein, am Eingange auf Pfeilern, hinterwärts aber auf den bis 6 Fuß starken Wänden ruhendes Gewölbe im halben Zirkel, wie solche auf Fig. 6 Blatt VI vorgestellt ist. Die Weite dieses Gewölbes beträgt 32 Fuß (Dresdener Maß). Ich erfuhr, daß nur der im Grundriß schraffierte Teil a b c Fig. 5 Blatt VI massiv, der andre hingegen von Holz konstruiert ist.



53 und 54: Schloßkapelle in Weissenfels (Fig. 5 und 6, Blatt VI) ◦



55: Zu den Bemerkungen über die Schloßkapelle in Weißenfels (Fig. 11 Blatt V und Fig. 12) o

Bei näherer Untersuchung fand ich, daß die hölzernen Bohlen nach Art der Bohlendächer konstruiert waren. Sie bestanden aus 3—4 Zoll dicken kiehnernen Bohlen, und schienen auf dem unteren massiven Unterbau und gegen die nächstgelegenen Dachbalken zu ruhen, welches ich nicht ganz genau zu untersuchen imstande war, wie solches gemeinlich bei fertigen Sachen der Fall ist.

*Fig. 11 Blatt V* zeigt als Längenprofil die Bögen *a b c*. *Fig. 12* die Balken im Grundriß.

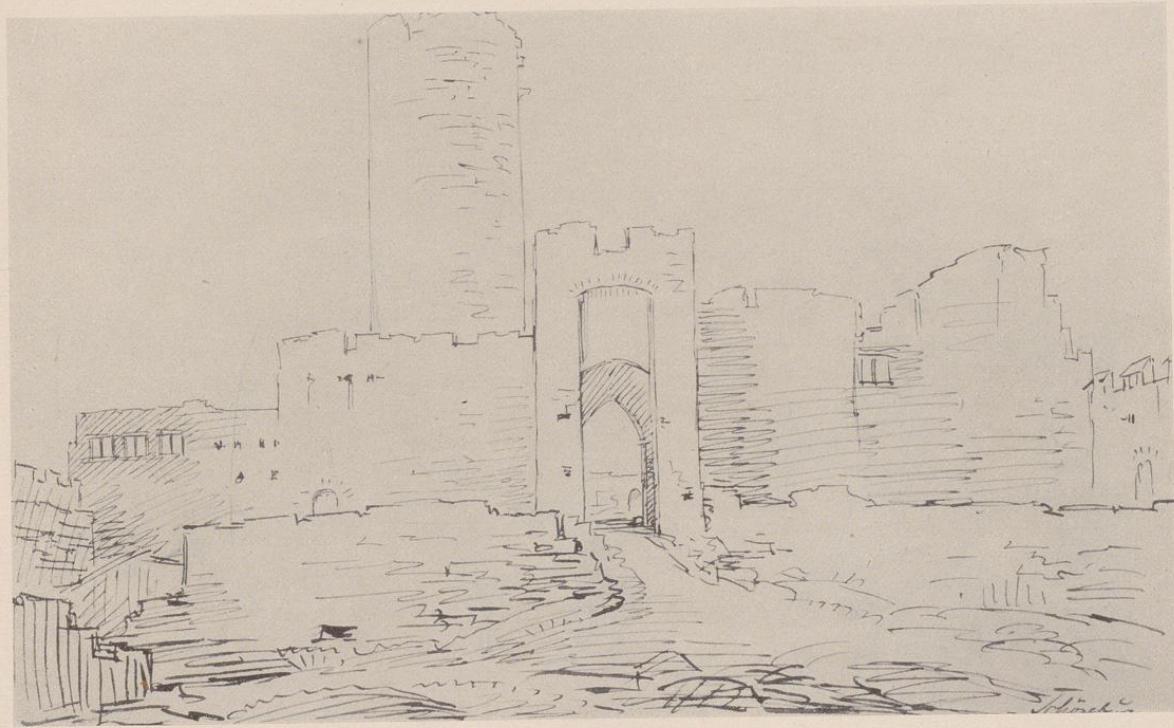
Die Breite der Bohlen A und C schätze ich auf  $1\frac{1}{2}$  Fuß, die zwischen 2 dieser Sparren befindlichen B haben aber nur die vorgedachte Breite halb. Der Länge nach sind diese Bogen durch Riegel *d d d 11 Blatt V* und *Fig. 6 Blatt VI* verbunden.

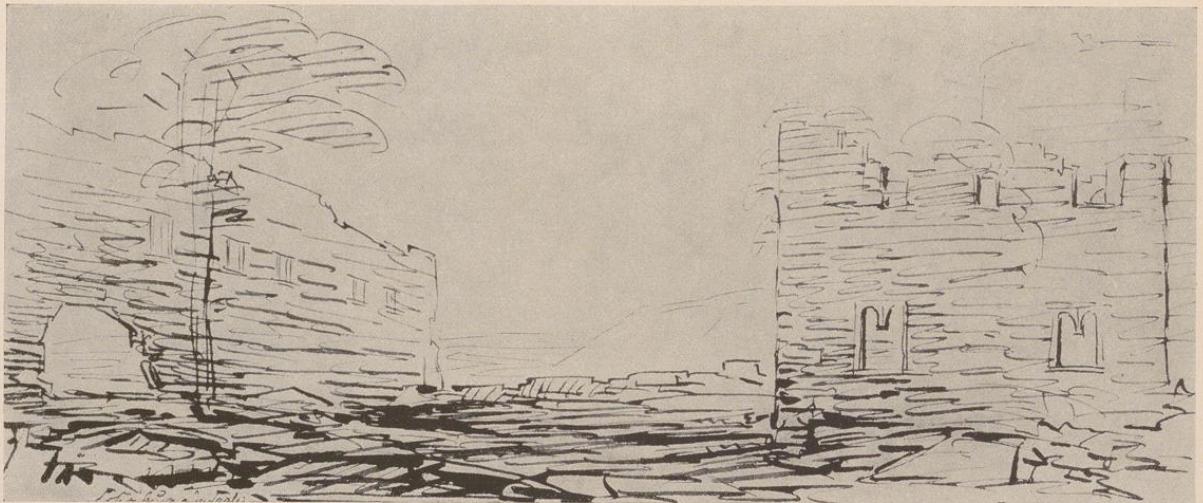
Vorzüglich merkwürdig schien mir die Ausfüllung zwischen den Bogen, indem die Zwischenräume ausgebaut und die Staken ordentlicher Weise mit Lehmstroh umwunden waren, so daß also nicht eine fortgehende Ausfalzung vorhanden war.

Herr Irmes vermutete, daß eine doppelte Ausstakung übereinander vorhanden sei. Von innen sind die Bogen wahrscheinlich verschalt und berohrt, und sind diese Decken so wie das massive Gewölbe in Felder geteilt und mit schönen großen Figuren und andern Zieraten dekoriert. Oben aber ist die vorbeschriebene Decke offen, so daß man die Konstruktion derselben deutlich sehen kann. Der gewölbte Teil der Decke ist zwar stark, allein von Sandsteinstücken und Ziegeln sehr wild zusammengesetzt, und nur die Gurte bestehen aus ganzen Sandsteinen. Das hohe Kirchendach mit einem liegenden Dachstuhl geht über die ganze Bogendecke weg, so daß die Spannriegel das Gewölbe nicht berühren, und das Gewölbe ist also mit dem Dache nicht verbunden.

Von Weißenfels geht es über Naumburg nach Jena. Am Wege liegt die Schönburg. Hier werden mehrere Skizzen angelegt. Von jedem Schritt gibt er sich Rechenschaft, wir erleben fast seinen Annmarsch zur Burg, die hoch über der Saale liegt, wir stehen mit ihm vor der verfallenen großartigen Eingangsfront und treten in den verlassenen Hof, von dem aus man weit in die Landschaft sieht.

Dann geht es nach Jena weiter. Aber bevor Gilly seinen Fuß von Jena nach Weimar setzt, mag er einen Abstecher nach Blankenburg gemacht haben, wahrscheinlich von Saalfeld aus, denn die Ansicht, die seine Feder von der





58: Schöneburg an der Saale. Burghof

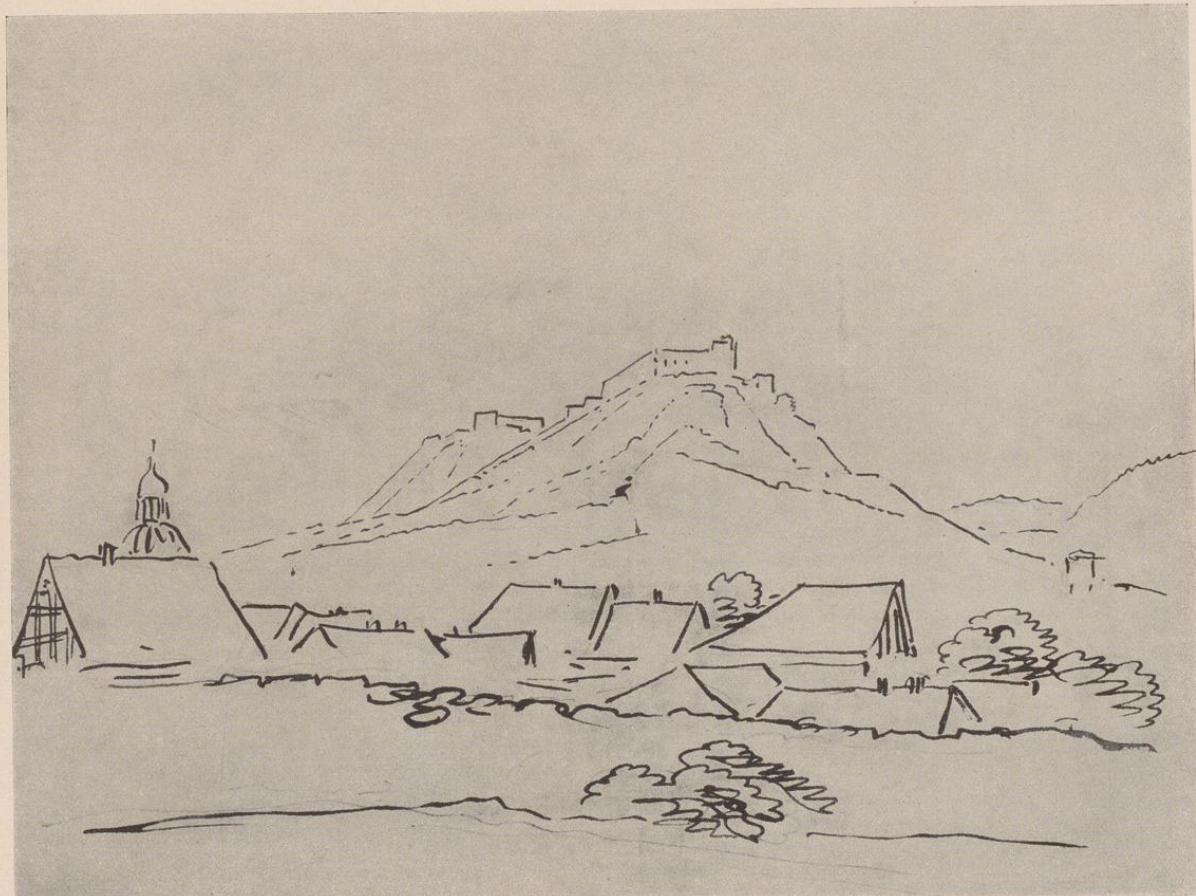
Burgruine Greifenstein festhält, hat man eigentlich nur, wenn man von dorther kommt. Burg Schöneburg, Burg Greifenstein — auch sie Reste vaterländischer Denkmäler, die vom Erdboden zu verschwinden drohen und Ehrfurcht vor der Vergangenheit wach erhalten sollen — es sind nicht die Trümmer, nicht die malerische Lage, die Gilly anlocken, es ist der Geist der Geschichte, der ihn anspricht. Ob ihm vorschwebt, eine Reihe solcher Denkmäler später einmal herauszugeben und die Nation auf die Zeugen ihrer Ursprünge aufmerksam zu machen?

Dann geht es nach Weimar. Wir wissen nicht, wen er besuchte. Aber wir wissen, daß er an Böttiger, den „magister ubique“ durch Friedrich Gentz empfohlen worden war. Das Schreiben lautet:

„Mein Schwager Gilly will einige Tage in Weimar zubringen, Ihre Bekanntschaft zu machen, war seine vorzüglichste Absicht, als er sich entschloß, seine Reise auf diese Gegend zu richten. Daß er ein Mensch von großer Wißbegierde und von nicht gemeinen Kenntnissen in seinem Fache, daß er überdies ein liebenswürdiger Mensch im besten Sinne des Wortes ist, das alles könnte ich ganz mit Stillschweigen übergehen, weil ich dreist darauf rechnen darf, daß Sie es sehr bald, auch wenn er Ihnen durch niemand empfohlen wäre, bemerkt haben würden. Aber was ich Ihnen sagen muß, weil dies in eine Sphäre gehört, die außerhalb der Grenzen eines vorübergehenden Umgangs liegt, und was mich nicht etwa bloß persönliche Liebe sagen heißt, ist, daß in diesem jungen Mann eines der ersten Kunstgenies wohnt, die unser Vaterland in diesem Zeitalter hervorgebracht hat. Es bezeichnet den Umfang seiner Talente noch lange nicht genug, ob es gleich immer schon viel für ihn aussagt, daß alle Sach-

verständigen ohne Ausnahme ihm in seinem vierundzwanzigsten Jahre den unstreitigen Rang des ersten Architekten im preußischen Staat einräumten, sowie man ihm überhaupt keine Gerechtigkeit widerfahren läßt, wenn man ihn, der in jeder bildenden Kunst die höchste Stufe zu erreichen bestimmt war, bloß als einen Architekten betrachtet. Ich bitte Sie, dies allenfalls als den Text zu Ihren eigenen Beobachtungen über ihn anzusehen. Ihnen wird es nicht lange entgehen, was für einen außerordentlichen Jüngling ich empfahl: und ich ver-

59: Blankenburg in Thüringen mit dem Greifenstein



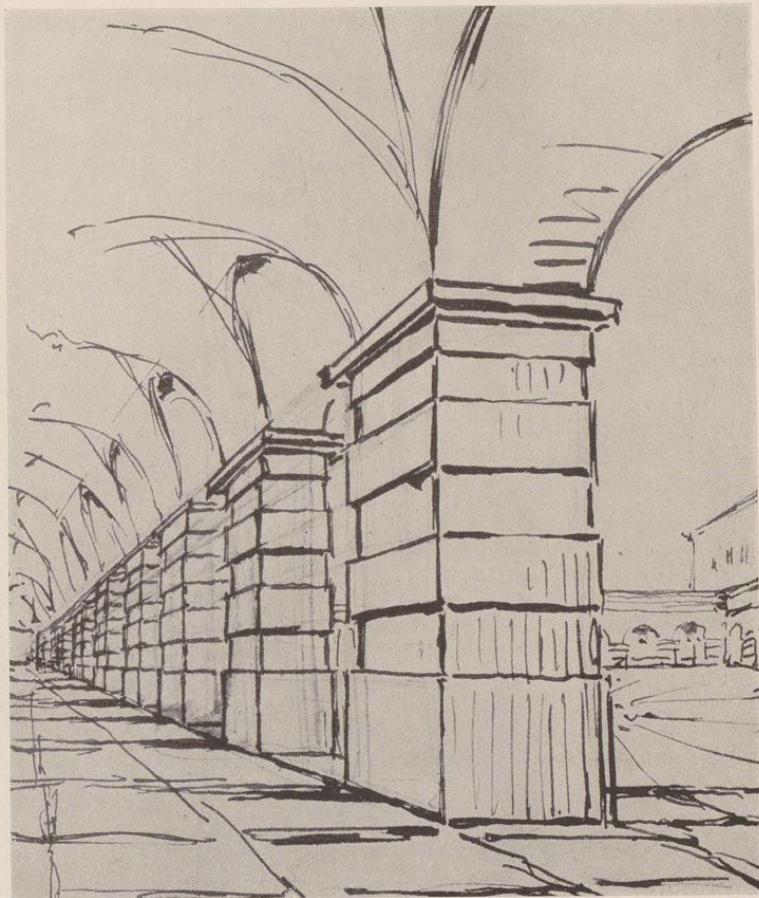


60: „Von Jena auf Weimar d. 1. May 97“

lässe mich mit großer Zuverlässigkeit darauf, daß Sie nicht einen einzigen Zug meiner Schilderung übertrieben finden werden. — Er geht nach Paris, wo er einige Jahre zubringen wird. Können Sie ihm zur Benützung seines dortigen Aufenthaltes, wozu er freilich so vorbereitet, wie wohl unter Zehntausenden nicht einer, hingehet, noch einen oder den anderen guten Rat erteilen, so werde ich es als eine überaus wesentliche Probe Ihrer Freundschaft und Ihres Wohlwollens gegen mich annehmen.“

Der Weg nach Weimar wird von Jena aus durch das Mühlthal, an der Schnecke vorüber, genommen. Viele Skizzen halten diese Wanderung in immer neuen Überschneidungen fest. Diese wenigen Tage in Thüringen scheinen eine Aufnahmewilligkeit ausgelöst zu haben, die in immer neuen Blättern alles im Fluge Vorüberziehende zu halten wünscht. Diese Skizzen sind keine Zeichnungen im üblichen Sinne, sie sind meistens nur mit ein paar Bleistiftstrichen umrissen und mit Tinte und Feder wie Zeilen oder Formeln groß hingeschrieben. Dabei sind sie voll eines Über-

X  
61: Gotha: Arkaden des Schlosses  
Friedenstein ◎



schwangs, der die ganze Landschaft umfaßt. Diese Striche tasten die Formen nicht vorsichtig ab, sie verlieren sich nicht ins Kleinliche, wozu vielleicht diese Landschaft immer wieder reizt. Die Konturen stehen vielmehr in einer unbekümmerten Großzügigkeit da, der Vordergrund mit kräftigen Strichen, die Fernen zarter, duftiger, ja fast flimmrig. Auf manchen dieser Blätter hat er sich wohl selbst gezeichnet. Und wenn wir bedenken, daß die Reise verhältnismäßig schnell zurückgelegt wurde, daß ein Tagebuch geführt und dem Vater berichtet wurde, so ermäßt man, wieviel an Eindrücken zu bewältigen und zu verarbeiten war.



62: Mühlthal

Von Weimar geht es nach Gotha. Schon aus der Ferne zeichnet er den Friedensstein und die Drei Gleichen. Vom Friedensstein gibt es dann noch ein Blatt: die mächtigen schweren Arkaden, die den Hof einfassen. Mag vieles auch nur zufällig auf uns gekommen sein, aber angesichts der Arkaden möchten wir glauben, daß ihn diese Kraft und Nüchternheit ansprachen, die auf jedes Ornament verzichten und nur aus gefugten Blöcken bauen. Von Gotha fährt er nach Eisenach. Auf mehreren Blättern erscheint die Wartburg. Dann zeichnet er im Werratal bei Kreuzburg und passiert nach einer Skizze Helsa. Ein Besuch in Kassel schließt an. Eine Theaterfigurine aus Kassel und einige Bleistiftzeichnungen aus dem Park von Wilhelmshöhe sind als Ertrag auf uns gekommen. Die letzten Thüringer Blätter wissen bei aller Großzügigkeit einer Lieblichkeit Ausdruck zu geben, aus der die Landschaft selber zu sprechen scheint. Jede Baumart hat ihre gleichsam stenographische Abkürzung, und alles ist so frisch gesetzt und getupft, daß es zu blühen scheint.

Dann schweigen die Skizzen eine Weile. Wir hören erst wieder in Straßburg von Gilly. Welchen Weg hat er gewählt, um nach Straßburg zu kommen? Haben ihn Goethe und Erwin von Steinbach zu diesem Umweg ver-



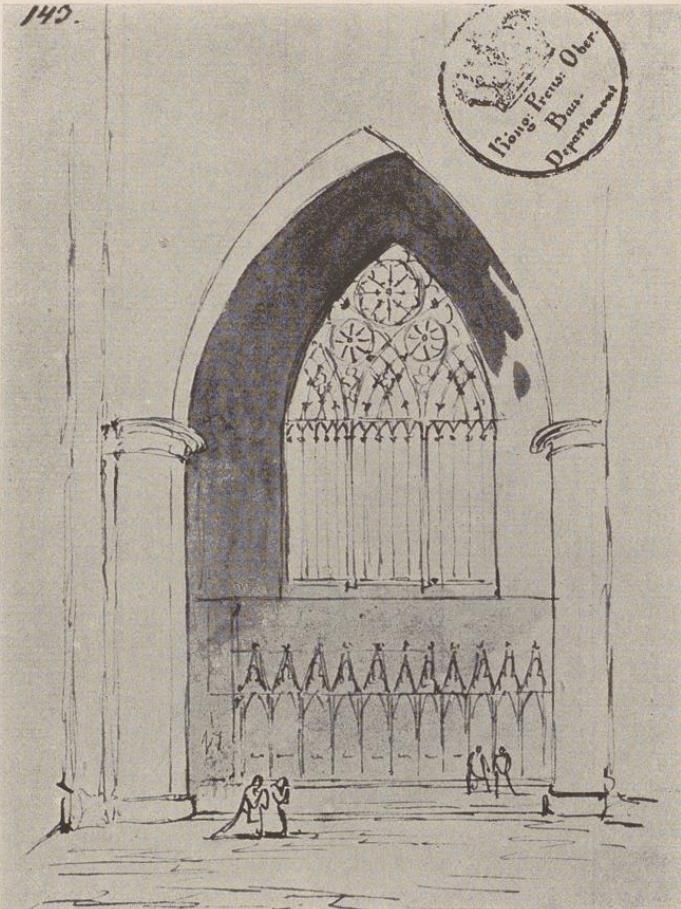
63: An der Werra bei Kreuzburg

führt? Er kann Straßburg nur auf der Hinreise berührt haben. Denn nach dem Pariser Aufenthalt geht es über Le Havre nach England.

Er wird von dem Straßburg der Goethe-Zeit wenig gefunden haben. Selbst das Münster ist von der Revolution nicht verschont worden. Vier Jahre vor Gillys Besuch ist es in einen Tempel der Vernunft verwandelt worden. Der Maire von Straßburg hatte sich am Figurenschmuck des Gotteshauses vergriffen. Zweihundertundfünfunddreißig Plastiken sind als Repräsentanten der alten Mächte zerschlagen worden. Selbst der Turm sollte als Beleidigung der republikanischen Gleichheit abgetragen werden. Nur mit Mühe gelingt es dem Universitätsprofessor Hermann, ein paar Figuren in seinen Garten zu retten und das Relief an der Südfront durch ein Transparent mit den Phrasen: *liberté, égalité, fraternité* den Bilderstürmern zu verdecken. Erst 1800 wird das Münster seiner Bestimmung wieder zurückgegeben.

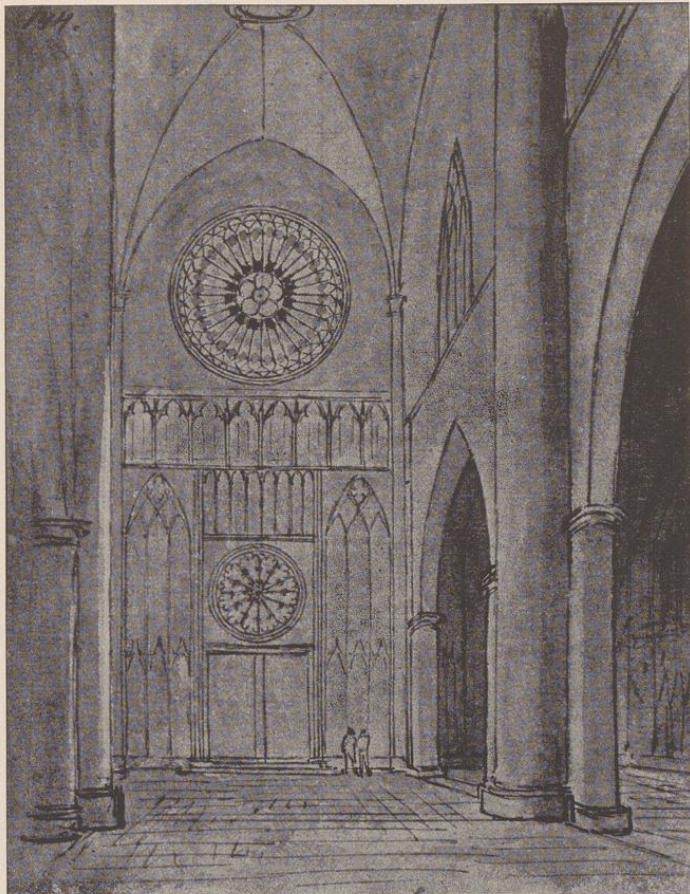
Gilly besucht die Thomaskirche und nimmt ein paar Risse in den Wänden auf. Fast ist man versucht, diese Skizze symbolisch zu nehmen, wenn Gilly nicht so nüchtern zu bleiben versteht. So beschäftigt ihn vielleicht hier nur das rein tektonische Problem, wie die Wand sich hält, oder ihn reizt, was trauriges Zeichen öffentlichen Verfalls

64 u. 65: Straßburg, Münster.  
Blick in das Seitenschiff o

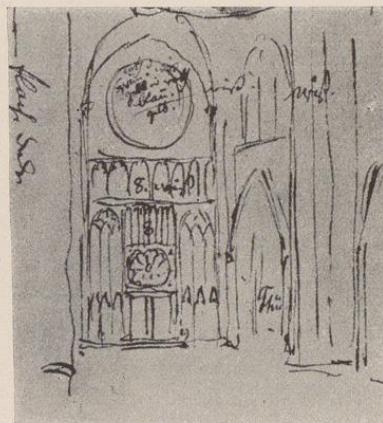


ist. Nebenbei macht er sich Notizen über das Grabmal des Marschalls von Sachsen, das Pigalle in der Kirche errichtet hat. Die Inschrift interessiert ihn allem Anschein nach mehr als das Monument.

Aber er bringt auch aus dem Münster zwei flüchtige Skizzen heim. Er hat dann wohl im Gasthof begonnen, sie auszuführen. Vielleicht erklärt sich daraus ihre Kälte. Die erste Wirkung muß stärker gewesen sein. Auf der ersten Skizze von der Westwand mit der großer Rose sind die Proportionen richtiger als auf der Reinschrift. Auf dieser grau lavierten Zeichnung ist alles gedrückter, die Proportionen nicht so steil, die Wand nicht so gegliedert.

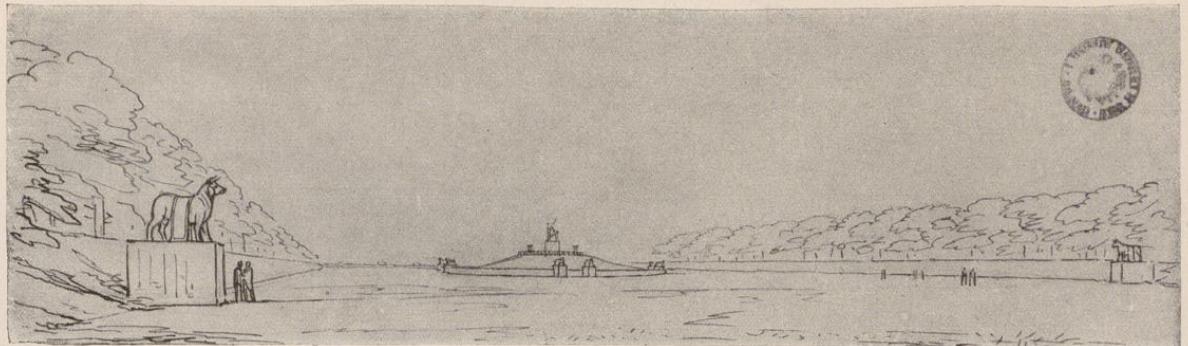


66 u. 67: Straßburg, Münster.  
Westwand ◎



Die schlanken Pfeilerbündel sind zu massiven Pfeilern geworden. Die fehlende Triforiumsgalerie, die allerdings schon auf der kleinen Skizze verschwiegene ist, lässt die Nordwand von einer kahlen Geschlossenheit erscheinen. Das erinnert an die Blätter von der Marienburg. Gilly zeichnet nicht immer, was er sieht. Er wählt und verwandelt. Sein eigenes Gefühl für Formen und Proportionen gibt den Ausschlag. Die Wirklichkeit hat nur dort auf ihn Bezug, wo sie zu seiner Entsprechung wird.

Ob Gilly den Turm des Münsters bestiegen hat und Goethes Inschrift dort sah? Wir wissen nicht, wie lange er blieb. Spätestens Ende Juli trifft er in Paris ein.



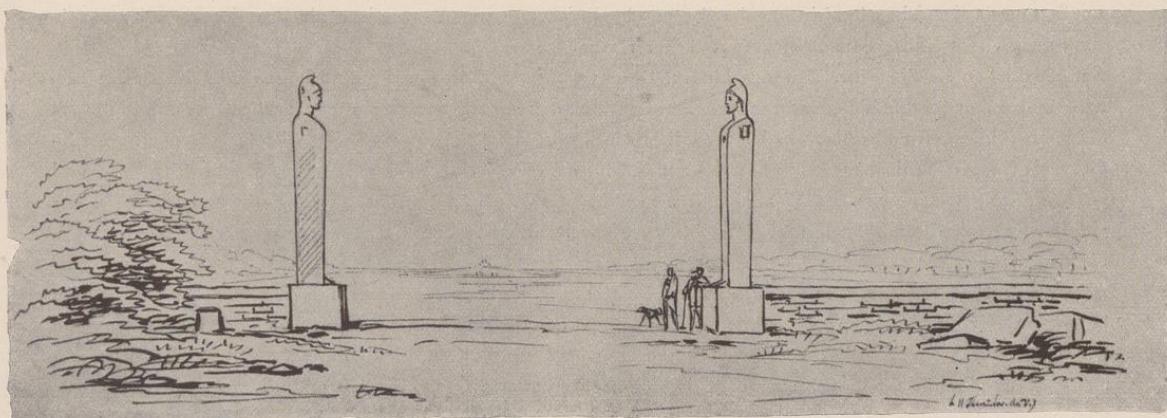
68: Paris, Marsfeld

### Paris

Das Paris, das Gilly betritt, wird noch immer von der Trikolore der Revolution überflaggt. Die Zeiten des königlichen Frankreich sind vorbei. Ludwig XVI. ist vor vier Jahren hingerichtet worden, die Königin Marie Antoinette ist ihm zehn Monate später auf die Guillotine gefolgt. Die Schreckensherrschaft ist über die Stadt hingegangen und von den Gemäßigten gestürzt worden. Preußen hat sich an der Koalition gegen Frankreich zum Schutz von Thron und Altar beteiligt und hat inzwischen seinen Sonderfrieden zu Basel geschlossen, um in Polen freie Hand zu haben. Die Generäle Blücher und Bonaparte haben sich ausgezeichnet. Das Directoire versucht die zerrüttete Staatsordnung wiederherzustellen. In den Salons dreier Damen kreolischer Herkunft sammeln sich Staatsmänner, Diplomaten und Künstler, eine neue Ära in Frankreich heraufzuführen. Wer in den führenden Kreisen verkehrt, die sich schamlos bereichern, macht sein Glück. Die Vergangenheit wird aus dem Heute gedeutet. Daß man kulturell noch immer von ihr lebt, wird entweder nicht mehr gewußt oder hinweggefalscht.

Die Vergangenheit ist das Louis-seize, das sich sehr zu Unrecht nach jenem unglücklichen Monarchen nennt. Denn das Louis-seize hat zum Vorfeld der Revolution gehört. Politisch hat dieser Stil mit einer Tragödie geschlossen. Künstlerisch ist er Sammlung und Aufbruch aller Elemente, von denen die Revolution jetzt die Nutznießung hat.

Das Louis-seize wendet sich bereits gegen die Überalterung der französischen Form. Es hat das Rokoko hinter



69: Paris, Marsfeld (11. Thermidor an V)

sich gelassen. Es ist durch und durch reformatorisch und skeptisch gegen den ewigen Karneval der Galanterie. Wirft die Revolution ihren Schatten? Ein neuer Ernst liegt auf den Werken des Louis-seize, und das Spiel mit dem Wort verwandelt sich in das Verlangen nach der Auseinandersetzung mit der Tat. Eine neue heroische Gesinnung bereitet sich vor. Sie gibt der alten Gesellschaft die Kraft, das Schafott wie zum Tanz zu besteigen. Sie gibt ihr jenes Relief einer übermütigen Gelassenheit, hinter der sich ebensoviel Stolz wie Wissen um den Untergang verbirgt. Mit der Erbauung des Pantheons setzt sich diese Zeit das Denkmal, das weit in die neue Ära hineinragt.

Das Pantheon knüpft an die römische Antike an. Der Bau nimmt bereits etwas vom Geist des napoleonischen Imperiums vorweg. Aber es stellt auch die Baukunst vor tektonische Aufgaben, die sie zu lösen verlernt hat. Soufflot, auf den dieser Wurf zurückgeht, gehört noch zum Louis-seize. Als der Bau begonnen wird, wird er befiebert, weil er eine Revolution in der Architektur bewirkt. Man zweifelt an der Möglichkeit seiner Vollendung, weil man die Kühnheit seiner Tektonik für zu gewagt hält. Soufflot ist seiner Arbeit nicht froh geworden und hat die Vollendung des Baus nicht mehr erlebt. Er stirbt bereits 1781, das Pantheon aber wird erst 1790 fertiggestellt. Soufflots Schüler Rondelet verstärkt die vier kuppeltragenden Pfeiler und führt darauf den Plan des Meisters zu Ende.

In diese aufbrechende Welt, von der der letzte große Architekt der alten Schule, Blondel, wehmüdig geschrieben hatte: „Es ist anders geworden, man weiß nicht recht warum“ — in diese Welt führt Gilly sich ein. Er findet zunächst einen Kreis von Künstlern vor, der sich im Gegensatz zum Herkömmlichen einigt. Sie bauen und schreiben zugleich. Sie kommen aus der Gemessenheit des Louis-seize und sind vom Rausch der Revolution erfaßt. Sie neigen zum Dogma, das ist an ihnen französisch, und sie sind Rationalisten und Materialisten, das ist die Geistesverfassung der Moderne von damals. Das führt sie von selbst zur konstruktiven

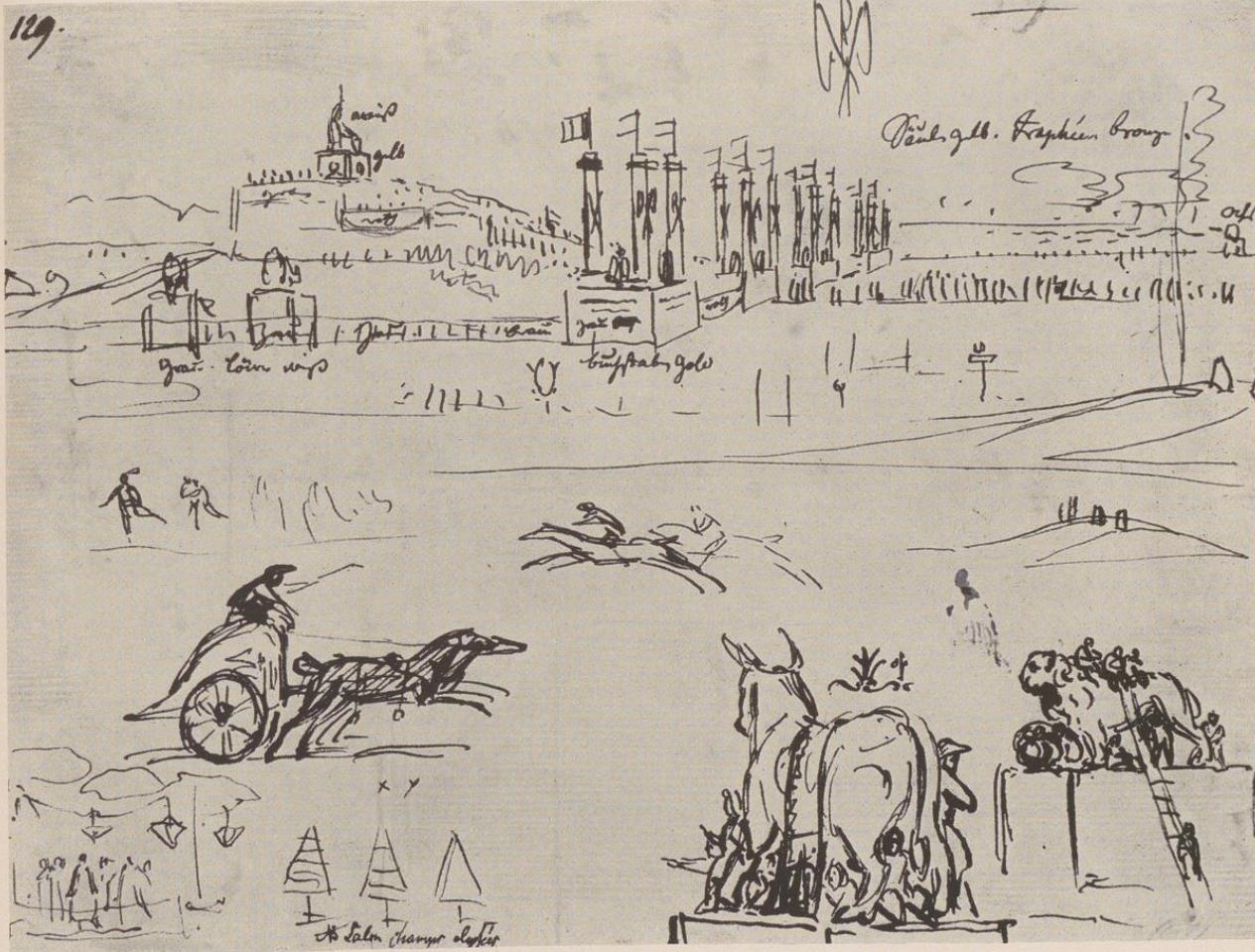
Logik, und da ihre Theorie nicht aus der Summe der Erfahrung stammt, sondern als Postulat vor aller Erfahrung auftritt, so sind sie im Abstrakten stärker als im Konkreten.

Damit schießen sie über ihre Anfänge hinaus. Der Ausgangspunkt war in Frankreich die Rückkehr zur Einfachheit, und die Einfachheit bedeutet Rückkehr zur Natur und zur Antike. Es genügt aber nicht, einfach in diesem Sinne zu sein, man muß selbst ein Ursprüngliches mitbringen. Es ist auch nicht damit getan, daß man das Einfache als Steigerung des Ausdrucks empfindet. Gewiß, man entdeckt dabei wieder das Außerordentliche und geht auf die Grundgesetze des Monumentalen zurück. Das wahre Schöne und das Einfache werden so wieder gleichbedeutend, die Schönheit verliert nichts an Überschwang, und Winckelmann hat auch für diese Generation nicht umsonst gelebt.

Aber da auch der Satz aufgestellt wird, daß Architektur an sich nicht anders als schön sein kann, begibt man sich in Gefahr. Der Kreis und das Viereck sind zwar zur Grundlage erhoben. Aber die Form wird zufällig, weil sie willkürlich wird: die „Architektur an sich“ kann in jeder Form stecken, die sich aus Kreis und Viereck zusammensetzt. Es gibt nichts Gewachsenes mehr. Die Form veräußerlicht sich ins Abstrakte. Man möchte zweckentsprechend und zeitlos bauen und beides soll im Schönen vereinigt sein, weil das Schöne von beidem gezeitigt wird. Ist man wieder des Wahns, daß nur das Schöne besteht? Jedenfalls täuscht nur der Rausch der Revolution darüber hinweg, wie akademisch das eigentlich gedacht ist, wie bürgerlich obendrein. Man gibt die geschichtliche Überlieferung preis und verzichtet für ein gedachtes Universelles auf den nationalen Charakter. Was sich so groß gibt, daß es mit Formen wie mit Formeln spielt, ist in Wirklichkeit eklektisch. Insofern reicht es über das Louis-seize hinaus und wird zum Übergang in das Directoire und das Empire. In der Praxis kommt dieses Paris über eine Ausdrucksarchitektur und das Experiment mit der Form nicht hinaus. Man baut nach

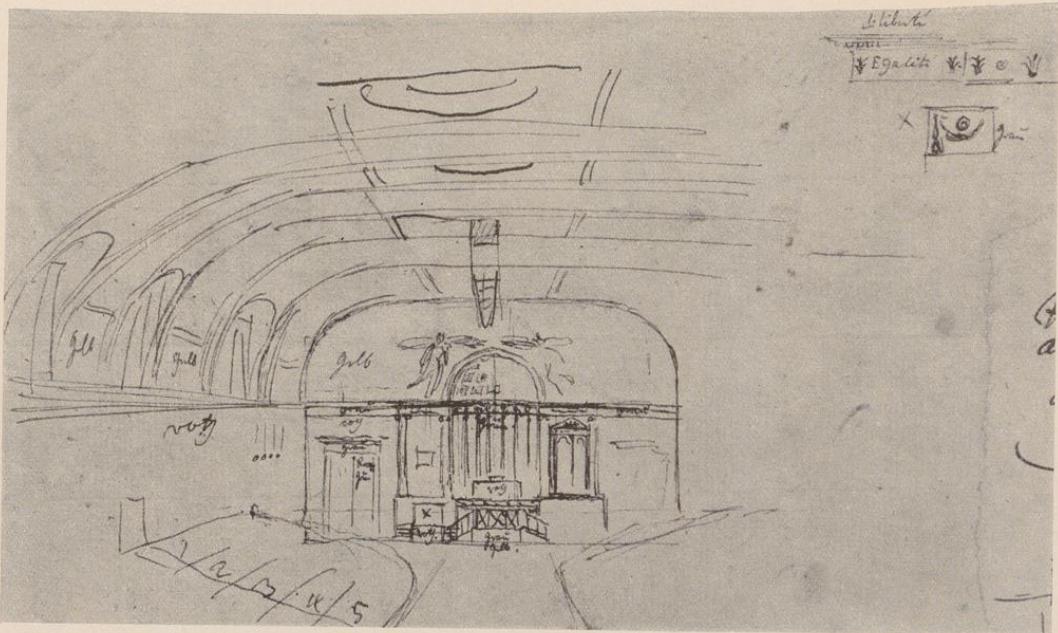
70: Soldaten ◦





71: Skizzenblatt von einer Feier auf dem Marsfeld ◦

Kategorien. So kann man zum Beispiel vom Beruf ausgehen: dann baut man das Haus des Holzfällers oder des Flurwächters oder des Schriftstellers. Man kann auch die Kategorie der Affekte seinen Entwürfen zugrundelegen: dann baut man das Haus der neuen Geschlechtsmoral oder den Tempel der Tugend. Diese Kategorien



72: Saal der Fünfhundert ◦

lassen sich wiederum mit der mathematischen Kategorie verknüpfen: dann gestaltet man eben diese Häuser aus der Pyramide, dem Würfel oder der Kugel. So geistreich diese Entwürfe sind — sie dringen nicht durch, Männer wie der Architekt Ledoux setzen ihr legitimes Geld daran, um ihre Planungen wenigstens publizieren zu können. Sie sind nur einmalig unterhaltend. In der Fortsetzung und Variation würden sie als Serie ermüden. Der Franzose ist zu individualistisch, der Deutsche zu persönlich dazu, um diesen Weg zu Ende zu gehen. Diese Bauten erscheinen am Ausgang einer alten Kultur. Wo sie darüber hinausreichen, bedeuten sie den Einbruch der Zivilisation in die Architektur.

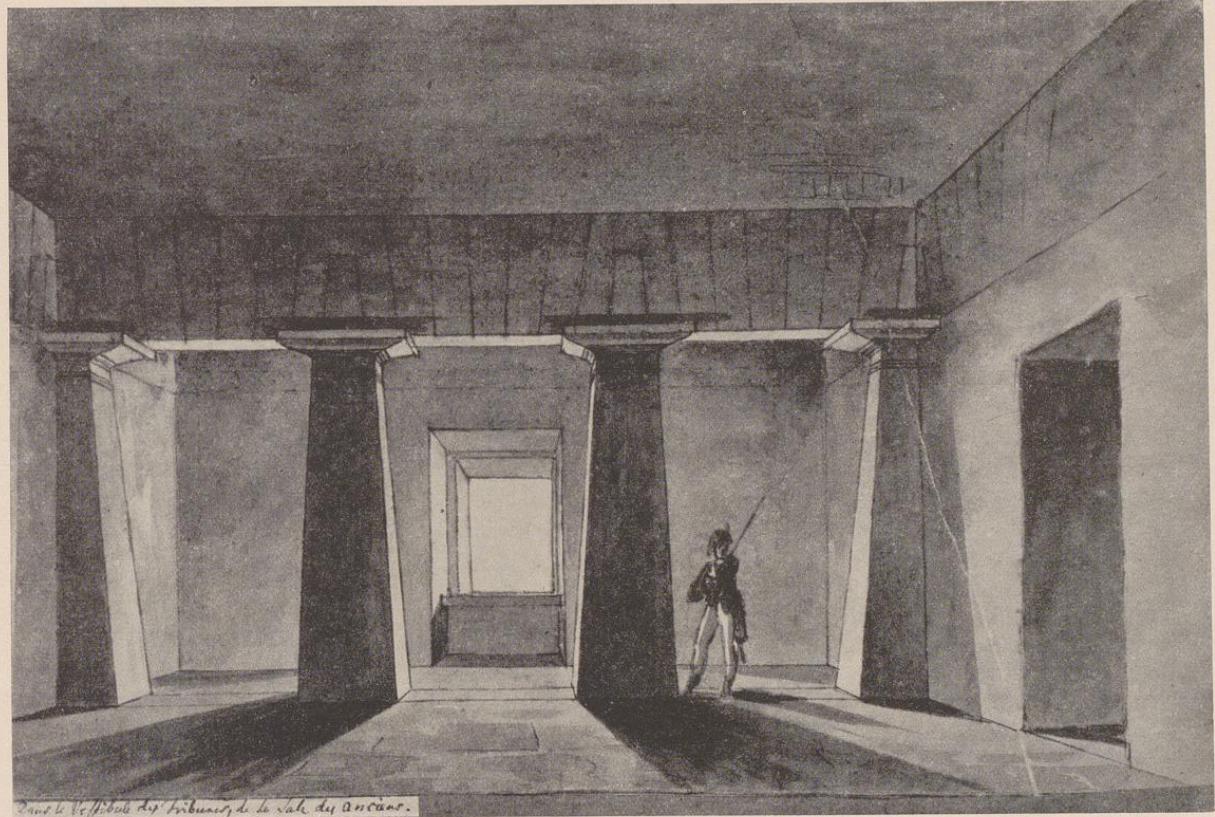
Aber das ist beileibe nicht ihre Wiedergeburt. Zwar lockt das Neue Scharen von Künstlern und Architekten nach Paris, aber es trägt keine Frucht in ihnen. Das Louis-seize war noch ein Stil von europäischer Geltung. Das Directoire hat erheblich geringeren Einfluß auf das Ausland gehabt. Es ist großenteils eine französische Angelegenheit geblieben.

Das gilt erst recht für Gilly. Man möchte Goethes Worte über seinen Straßburger Aufenthalt variieren: daß er durch die Bekanntschaft mit Paris von französischem Einfluß befreit worden sei. Diese neue Richtung hat ihn

nirgends verändert, es haben sich keine Blätter erhalten, auf denen er sich damit auseinandergesetzt hätte. Als er noch am Friedrichdenkmal arbeitet, war er für den französischen Einfluß aufgeschlossener als jetzt, wo er durch die Straßen von Paris geht. So lange er den französischen Boden nicht betreten hatte, ist er Frankreich näher gewesen. Man spreche hier nicht von seinem französischen Blut. Gerade für dieses war die Überlieferung des Louis-seize mit der eigenen hugenottischen organisch immer noch möglich. Was darüber hinausging, mußte er mit geteilten Gefühlen ansehen, und geblütig französisch ist er eigentlich nur darin, daß er sich von Paris nicht imponieren läßt.

Das moderne Paris hat auf Gilly nur in einer Hinsicht belehrend gewirkt: es hat ihn zu den Planungen zu einer großen Stadt angeregt. Das alte Paris verschwindet damals, und neue Anlagen und Straßenzüge entstehen. Das

73: Vestibül der Tribüne vom Saal der Alten ◦



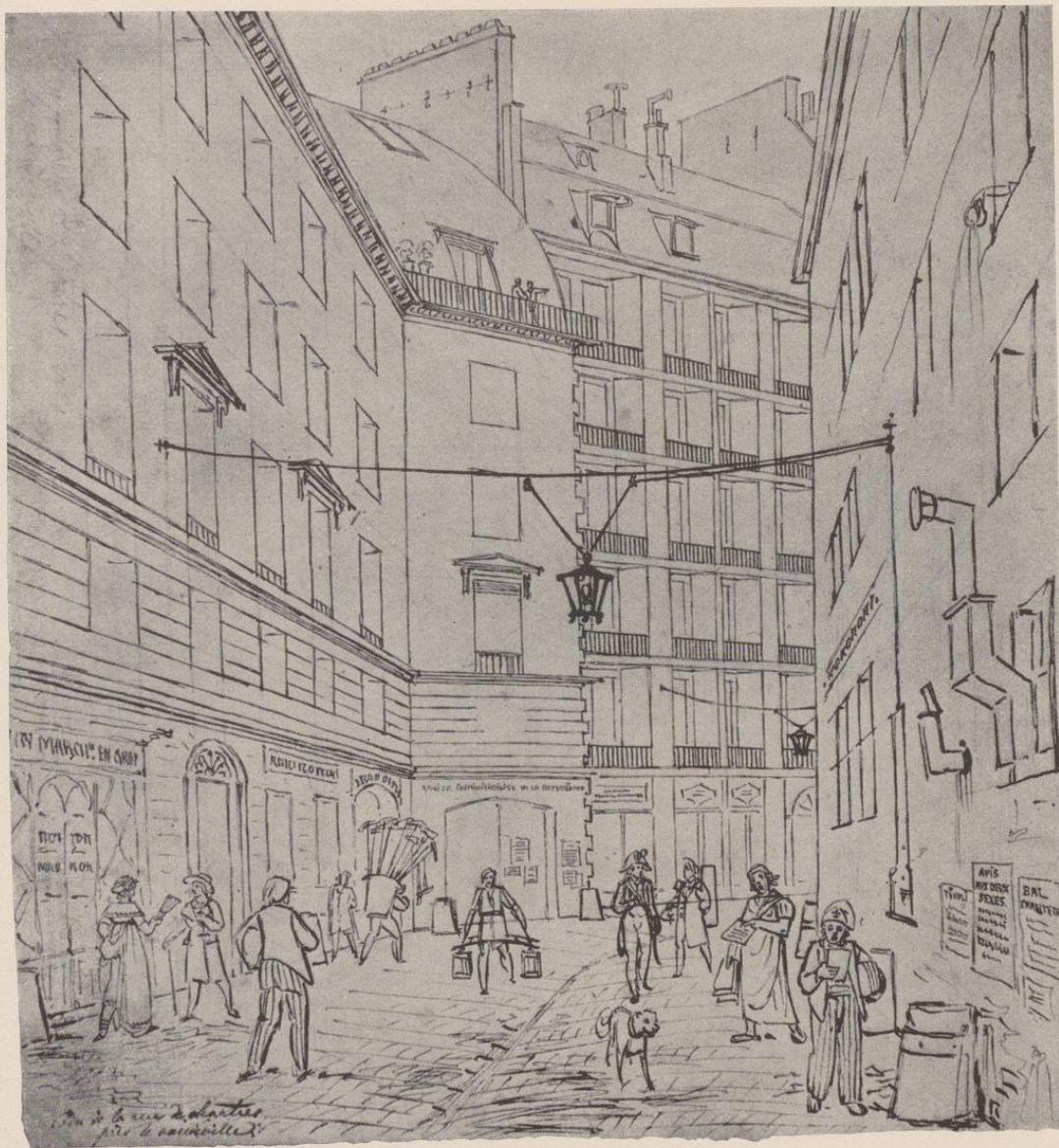
Dans le vestibule des Tribunes de la salle des Assemblées.

hat ihn interessiert und noch später beschäftigt. Der wahre Architekt möchte immer für ein einziges Haus eine ganze Stadt erauen, damit sie seinem Hause auch angemessen sei. So richtet sich Gillys Aufmerksamkeit mehr auf die großen Ideen und technischen Probleme als auf die Gestaltung der „Prachthaukunst“, wie man damals sagt. Auf diesem Gebiete fehlt es der jungen Tradition des preußischen Oberbaudepartements an Erfahrung, und Gilly kommt hier nur seinem Auftrag nach, der ihn nach Paris geführt hat. In allem übrigen bleibt er der Sohn seines Vaters. Wo er neue Wege sucht oder wandelt, ist er wie Hölderlin den Hellenen verpflichtet. Das zeichnet aber diesen jungen Feuerkopf vor andern aus, die Romantiker bleiben: er bewegt sich unabirrbar im Wirklichen. Seine Skizzenblätter aus Paris streifen gelegentlich sogar den Humor. Wo er Lebendigkeit sieht, ist er auch sogleich mit dem Stift bei der Hand.

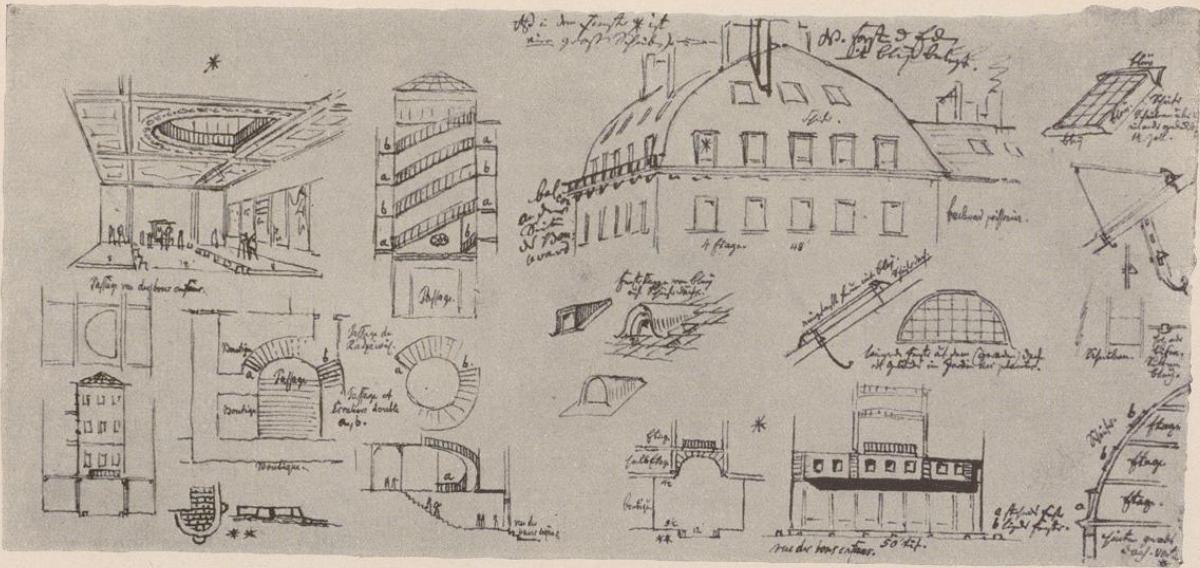
Als er in Paris eintrifft, steht die Stadt höchstwahrscheinlich noch im Schmuck, den sie zur Nationalfeier angelegt hat. Das fesselt ihn. Er begibt sich auf das Marsfeld hinaus. Die Dekorationen des Marsfeldes sind eine Aufgabe, die auch einem preußischen Baumeister gestellt werden kann, wenn es gilt, eine Beisetzung oder eine Huldigung feierlich auszustatten. Sein Vater und sein Freund Heinrich Gentz sind 1797 mit solchen Aufgaben betraut. Der Schmuck des Marsfeldes besitzt für ihn eine Anziehung, hinter der er Zukünftiges wittern mag. Die fürstliche Barockdekoration arbeitete mit gerafften Draperien. Sie setzte im Grunde immer den entsprechenden Innenraum voraus. Hier findet die Feier unter freiem Himmel statt und verbindet sich mit einem Aufmarsch der Massen, von denen jeder etwas sehen will. Das Malerische ist hier nicht mehr brauchbar, der Festplatz ist von allen Seiten besetzt, das Schauspiel muß von jeder Himmelsrichtung her erkennbar bleiben. Gillys Sinn für das „Runde“, seine Liebe zur architektonischen Plastik kommt diesem Vorgang entgegen. So sieht er das Marsfeld wie eine Architektur. Er erlebt im Geist einen Vorgang, der jenem verwandt ist, der aus der ehemaligen großen Holztribüne den Dresdener Zwinger entstehen läßt. Es ist derselbe Vorgang, der heute aus den Dekorationen des 1. Mai 1933 zu den Parteitagsbauten in Nürnberg geführt hat.

Aber er sieht diese Dekorationen nicht nur mit den nüchternen Augen des Architekten. Er sieht auch mit einem Humor, der berlinisch anmutet, das zugehörige Volk. Und aus den feierlichen Symbolen von Löwe und Stier werden sozusagen „Gebrauchsplastiken“: das Volk hat sich Leitern mitgebracht, um sehen zu können, und klettert mit ihrer Hilfe an den Tieren hinauf.

Auch sonst interessieren ihn die Stätten, in denen die großen Versammlungen stattfinden. Darin ist Gilly ein Kind einer neuen Zeit und teilt die Begeisterung der Revolution für die Einrichtungen des Volkes. Er zeichnet den Saal der Fünfhundert, den uns auch Humboldt beschreibt, und ebenso den Saal des Anciens, in dem der gesetzgebende Rat der Zweihundertundfünfzig tagt. Er zeichnet auch das Vestibül zum Saal der Alten. Während ihn das Vestibül zu diesem Saale — der alten Reitbahn — der ägyptisierenden Pfeiler wegen angezogen haben wird — denn sie wirken wie Vorläufer der dorischen Ordnung —, wird er den Sälen seine Aufmerksamkeit zugewandt haben, weil sie Vortragsräume in Verbindung mit ansteigenden Sitzen in verschiedener Lösung darstellen. Er hat ja auch ein ganzes Blatt mit Skizzen aus einem Hörsaal bedeckt und ist dabei mit Notizen und räumlichen Einzelskizzen so ins Detail gegangen, daß der Betrachter auf diese Weise das ganze Haus, vom Vestibül angefangen, über die Treppe, bis zum Hörsaal erlebt.



74: Ecke der Rue de Chartres

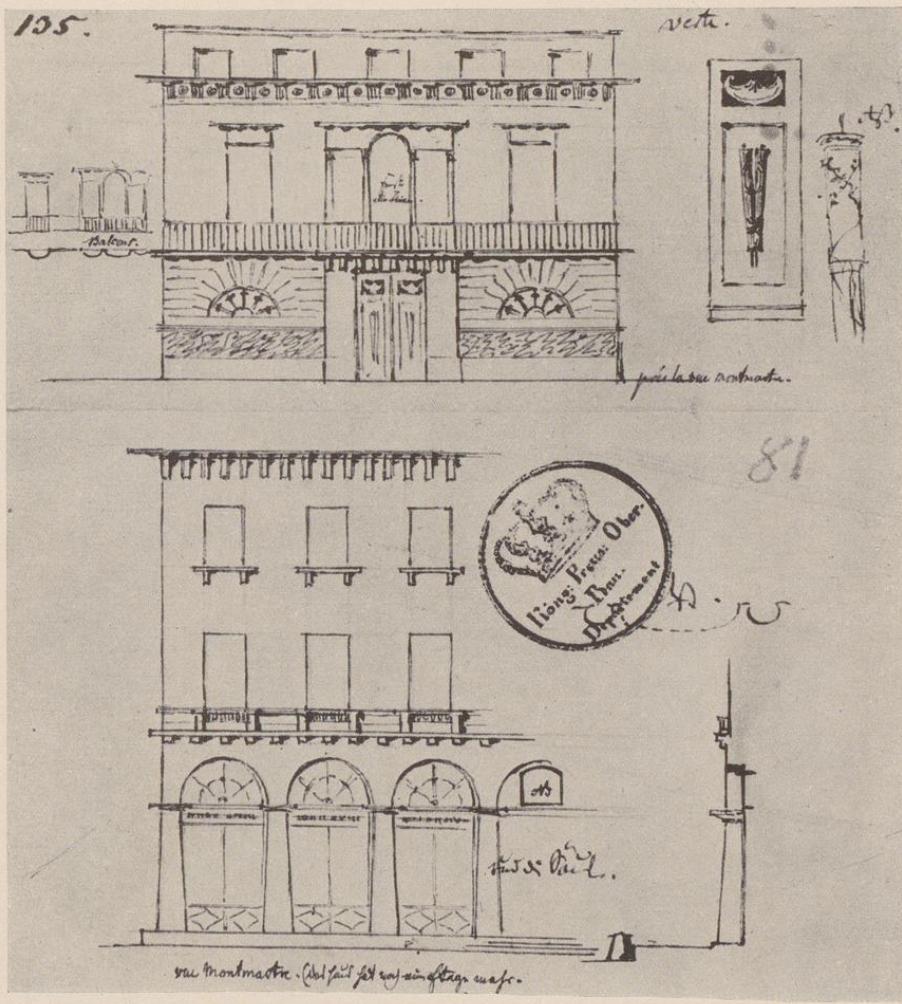


75: Studien (Rue des bons enfants)

Der Hörsaal aber ist dem Theatersaal nahe verwandt, und das Hauptgewicht der Gillyschen Studien in Paris liegt auf dem Theaterbau. Paris ist damals die Stadt der Theater. Seit 1781 sind in Paris neun neue Theater erbaut worden „mit einer Schnelligkeit, die an Wunder grenzt“, wie der Erbauer eines dieser Theater selbst gesagt hat. Gilly beschäftigt sich mit insgesamt vierzehn Theatern, teilweise so gründlich, daß seine Zeichnungen einen dokumentarischen Wert allerersten Ranges darstellen. Wir werden uns mit diesen Theaterstudien an anderer Stelle noch genauer befassen.

Das eine dieser Blätter verdient besonders herausgehoben zu werden. Auf die Rückseite der Skizze des Théâtre du Vaudeville hat Gilly eine Art Tagebuch geschrieben, das vom Sonnabend, dem 10., bis zum Dienstag, dem 20. unbekannten Monats reicht. Diese Notizen geben eine Vorstellung von der Intensität des Lebens, das Gilly in Paris führt:

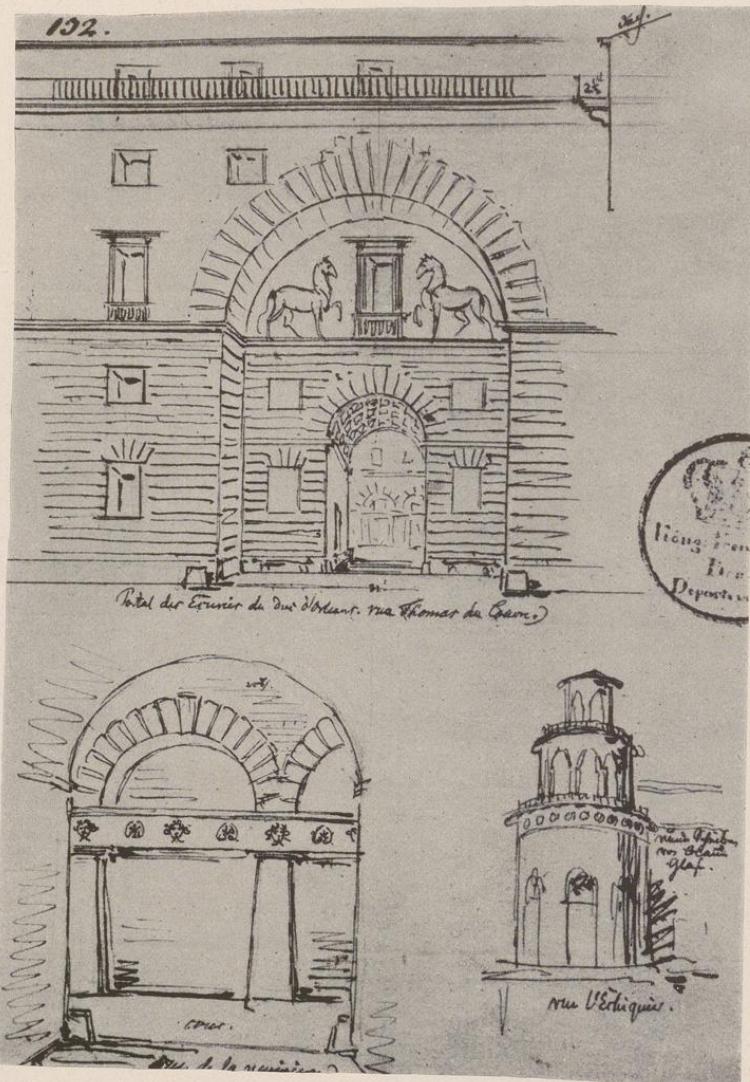
- z. B. 14. Mittwoch: Conseil des anciens. Sept et Sept au Vaudeville.
- 15. Donnerstag: medicin. Barbier de Seville à l'Odeon.
- 16. Conseil des 500... Abend Oper Oedip.
- 17. Romeo (gemeint ist: Romeo und Julia) ... Feydeau... Bastille...
- 18. Sonntag: Decade. Neuilly. Mittags in den Champs élysées.



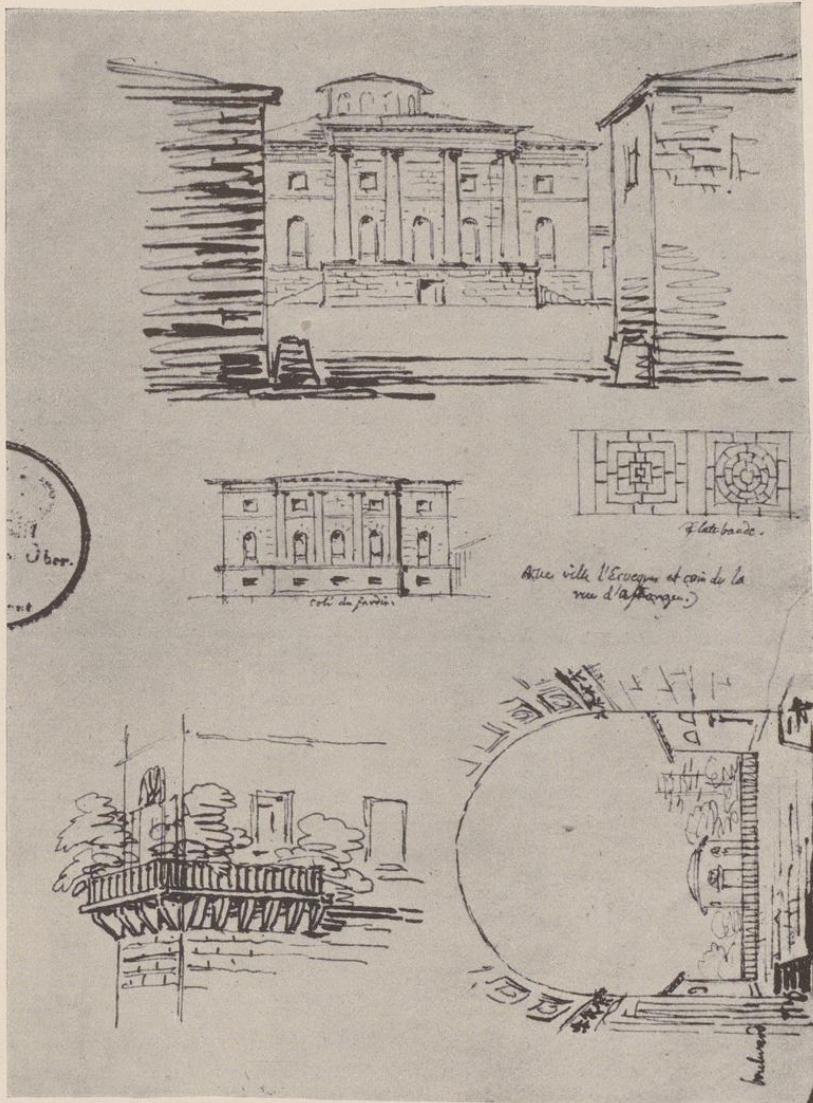
76: Fassaden (Rue  
Montmartre) ◦

Außer der Erwähnung einiger Schauspielernamen steht auf dem Zettel noch die Bemerkung, daß er sich mit seinem Reisegefährten Koppin getroffen hat.

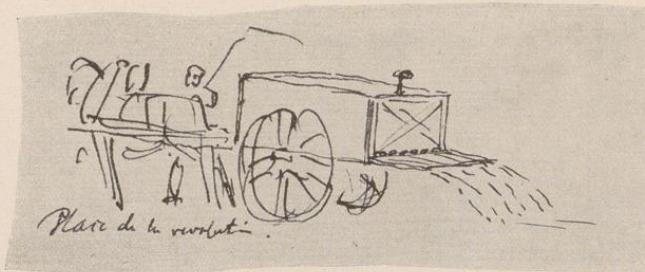
Sie werden in den Straßen spazieren gegangen sein, die er in seinen Zeichnungen festgehalten hat. Sie werden



77: Paris, Architektonische Studien ◦



78: Paris, Architektonische Studien ◦



79: Sprengwagen ◎

sich unter das Pariser Volk mischen oder französische Soldaten beobachten, die Gilly in einer Genreszene zu Papier bringt. Auf dem Platz der Revolution wird ihnen ein neuartiger Sprengwagen begegnen, und Gilly wird ihn sofort in sein Skizzenbuch eintragen und den Namen des Platzes dazuschreiben, als amüsiere es ihn, daß auch so pathetisch benannte Plätze, auf denen der Mensch so viel Staub aufwirbelt, von Zeit zu Zeit besprengt werden müssen.

Vor allem werden beide ihr Augenmerk auf die Konstruktion der Bohlendächer gerichtet haben. Denn an diesem Problem ist der preußische Staat und der Vater daheim interessiert. 1561 hat de l'Orme ein Buch darüber geschrieben, und David Gilly hat dieses Buch überetzt, denn der Bau von Bohlendächern kommt den Spar-samkeitsbedürfnissen des preußischen Oberbaudepartements entgegen. Zu solchen Dächern benötigt man nämlich nicht die geraden langen Balken, die teuer sind, sondern man kann dazu verhältnismäßig kurze und sogar krumme Bohlen verwenden. Diese werden verarbeitet, daß sie kurvig geschnitten und in zwei bis drei Lagen übereinandergelegt werden wie die Kränze von Mühlrädern. Diese Lagen, deren Fugen nicht aufeinanderpassen, werden dann zu Sparren zusammengenagelt. Da das preußische Oberbaudepartement noch eine neue Einrichtung ist, so strebt man dort nach Vervollkommenung. Daraus erklärt sich auch, daß Gilly auf die getreue Wiedergabe der Konstruktion eines Dachfensters die gleiche Sorgfalt verwendet wie auf die Fassaden der Rue Montmartre oder gar den großartigen Prospekt der Rue des Colonnes, die ihn beide als Profanarchitektur interessiert haben werden. Sie kommen seinem eigenen Stilempfinden nicht nur entgegen, sondern regen ihn auch zu weiterer Entwicklung an. Denn sie geben ein Stück Überlieferung weiter und bilden sie auf ihre Weise um.

Und wo Gilly dieser Entwicklung in Paris begegnet, nimmt er gern und unbekümmert von ihr genau so an, wie er begeistert auf das Louis-seize von Bagatelle und anderen Schlößchen eingeht. In diesen Schöpfungen mit ihrer Naturverbundenheit findet er etwas Verwandtes. Und aus einem ähnlichen Grunde hat er auch Denkmäler der französischen Geschichte gezeichnet, wie er es daheim mit denen der deutschen Geschichte gehalten hat. Es sind vier Blätter auf uns gekommen. 1790 war Lenoir mit der Bildung eines neuen Museums beauftragt worden, das Denkmäler der französischen Kunst und Geschichte umfassen sollte. Dieses „musée des monuments



80: Hof des Museums französischer Denkmäler



81: Zuhörer

Français“ ist mit seinen Sälen und Höfen eine der Hauptsehenswürdigkeiten des damaligen Paris. Der Historiker Michelet hat in diesem Museum seine innere Berufung erlebt. Den Hof hat Gilly auf einem Blatt zweimal skizziert. Auf den anderen Blättern hat er ein Gewölbe mit Sarkophagen — beschriftet: 13. siecle — gezeichnet, ferner gotische Portale, Türen aus dem Saal der Monuments des 17. Jahrhunderts und weitere Grabdenkmäler, alles mit Bleistift und Tinte, in verhältnismäßig sorgfältiger Ausführung und eingehender Beschriftung. Natürlich hat Gilly auch im Hause Wilhelm von Humboldts verkehrt, der damals preußischer Gesandter in Paris ist. Friedrich Gentz hat es in einem Brief kurz erwähnt. Vermutlich hat er auch an einer Sitzung der französischen Akademie teilgenommen. Die Stellung seines Vaters dürfte ihm die Einführung erleichtert haben. Jedenfalls finden wir auf einem Skizzenblatt eine Reihe von Mitgliedern der Akademie porträtiert. Der erste von links ist I. D. Leroy (1724—1803). Er veröffentlichte das erste Werk über die dorische Ordnung, und Gilly hat es, wie der Katalog seiner Bibliothek beweist, besessen. Das nächste Porträt, Gauthier, ist nicht zu identifizieren. Aber dann folgt „la Grange“, der Professor an der Ecole polytechnique und eine Weile auch Direktor der Académie des Sciences physico-mathématiques zu Berlin war. Neben ihm ist die Skizze von Lalande, dem Direktor der Pariser Sternwarte zu sehen, und den Schluß bildet die Zeichnung von Soufflot, dem Neffen, auch „der Römer“ genannt, der erst kürzlich aus der Tiberstadt zurückgekehrt war. Das Konterfei des Malers David ist leider beschädigt, und das Gesicht ist fast zerstört.

Der Vollständigkeit halber sei hier noch auf die Skizzen aus dem Musée des antiquités de la bibliothéque nationale hingewiesen. Sie zeigen Gefäße und Leuchter. Auch die vielen Skizzen von Möbeln gehören hierher, die auf

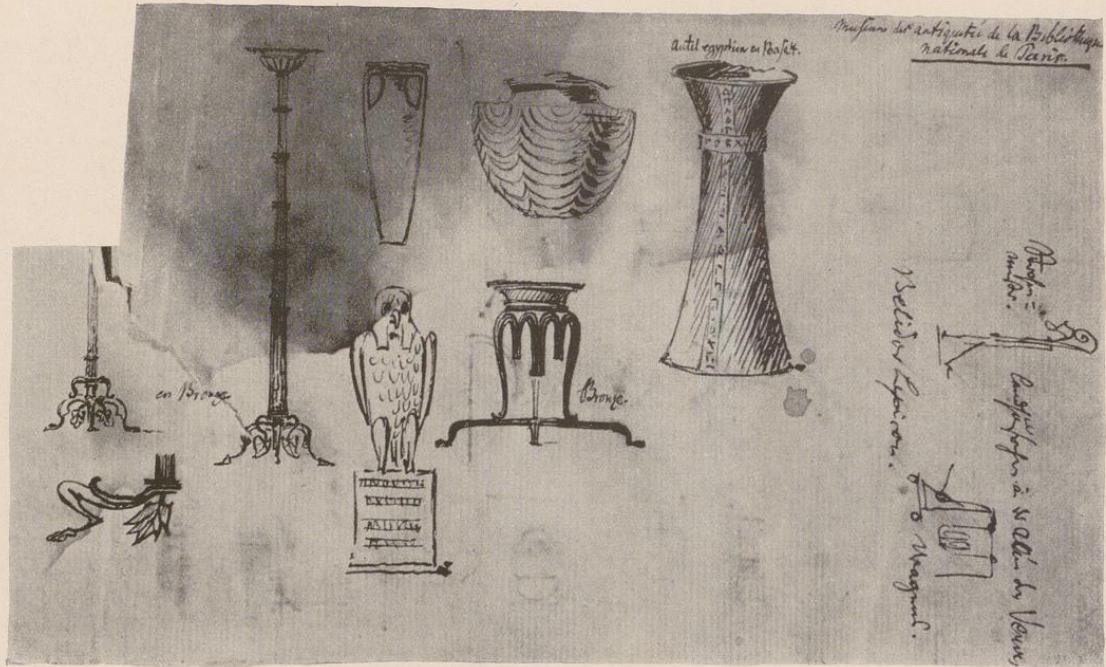


82: Porträts von Mitgliedern der französischen Akademie ◦

gründliche handwerkliche Studien Gillys schließen lassen. Nach seiner Heimkehr wird er für die Steingutfabrik des Freiherrn von Eckardstein Entwürfe liefern: „Schalen und Krüge einfachster Form mit wenig Dekoration, deren Vorbilder vor allem die neuen archäologischen Ausgrabungen zutage gefördert haben.“ Diese Mannigfaltigkeit erhält ihren Sinn, wenn die Aufgabe eines Architekten sozusagen total genommen wird. Nicht nur die Fassade und die Innenräume, sondern auch die Einrichtung sollen zusammenstimmen, so wie es Gilly der Vater in Pareß und Freienwalde hält. Diese umfassende Fürsorge für das Detail wird sich später an Schinkel weiter vererben. Nichts ist in solchem Zusammenhang für den Baumeister zu gering, daß es nicht durchdacht und durchformt werden muß.

Das Beispiel einer totalen Wohnkultur, das ihn in Paris besonders entzückte, ist das Schloß Bagatelle. Die Meierei von Rincy erfreut sich beim ihm einer ähnlichen Hochschätzung. Nach seiner Rückkehr hat er in der „Sammlung nützlicher Aufsätze und Nachrichten usw.“ beide Bauten ausführlich beschrieben. Herrmann Schmitz hat den Aufsatz über „Bagatelle“ in seinem Werk „Berliner Baumeister vom Ausgang des achtzehnten Jahrhunderts“ „einen der schönsten Architekturaufsätze in deutscher Sprache“ genannt. Man erkennt an ihm, welcher Beredsamkeit Gilly fähig war. Der Aufsatz über Rincy ergänzt mit seiner Auseinandersetzung über das Wesen des Parks den Aufsatz über Bagatelle und spricht schon Gedanken Pücklers aus. Leider bricht er ohne Fortsetzung ab. Bereits der nächste Band der Zeitschrift bringt die Todesanzeige.

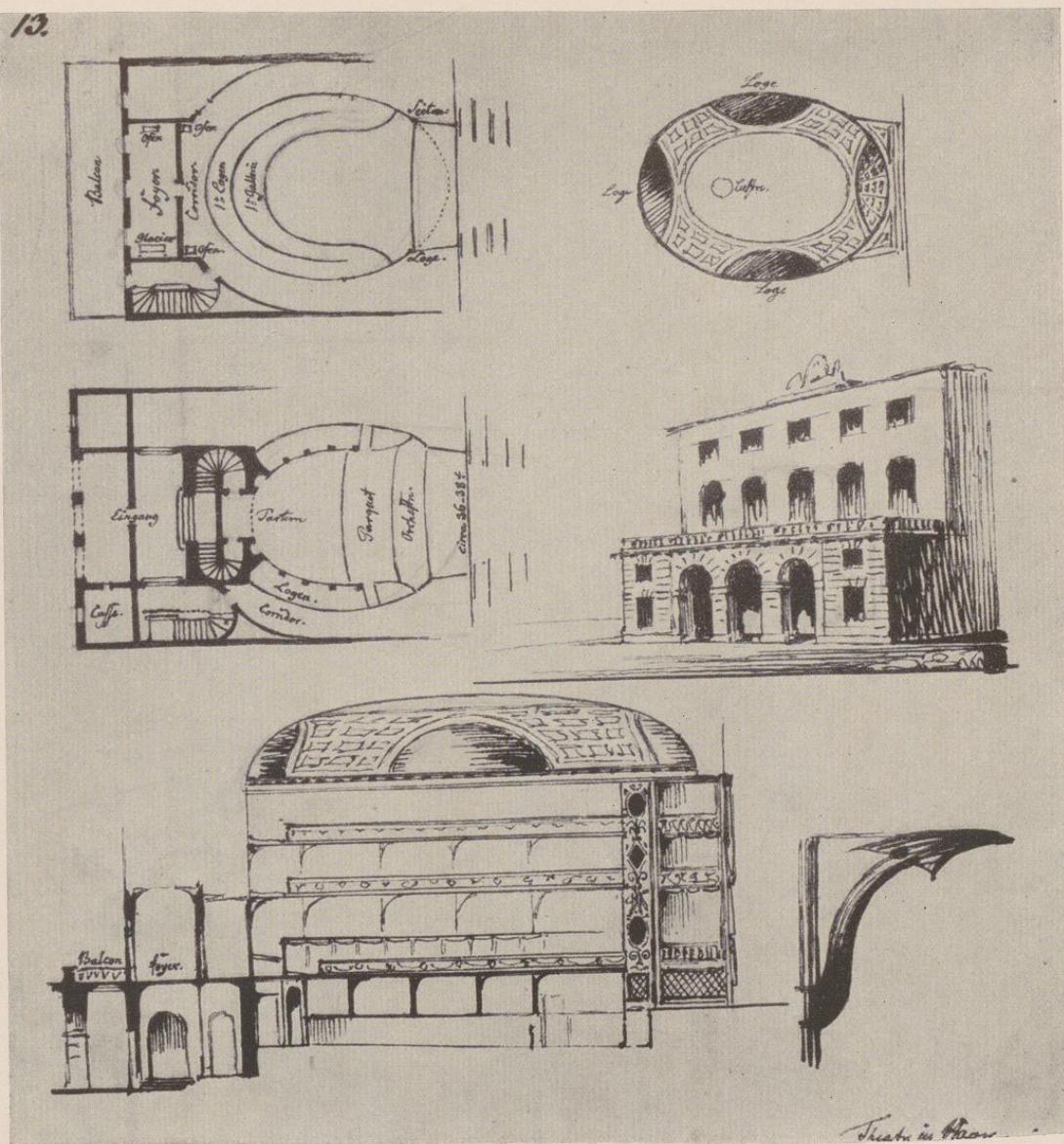
Zum Verständnis Gillys sind beide Aufsätze unentbehrlich. Es ist an der Zeit, sie nachzudrucken und der Vergessenheit zu entreißen. (Siehe S. 152 ff.)



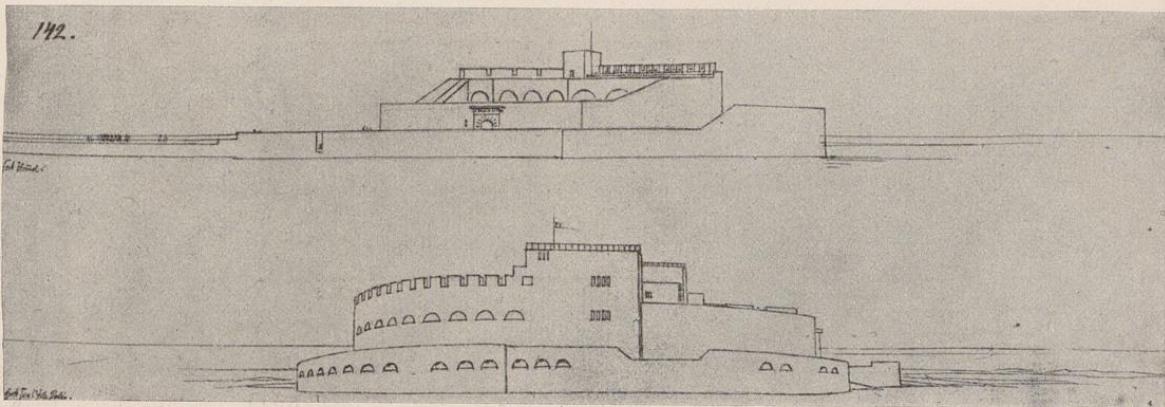
83: Aus dem Museum der Antiquitäten in der Nationalbibliothek Paris ◎



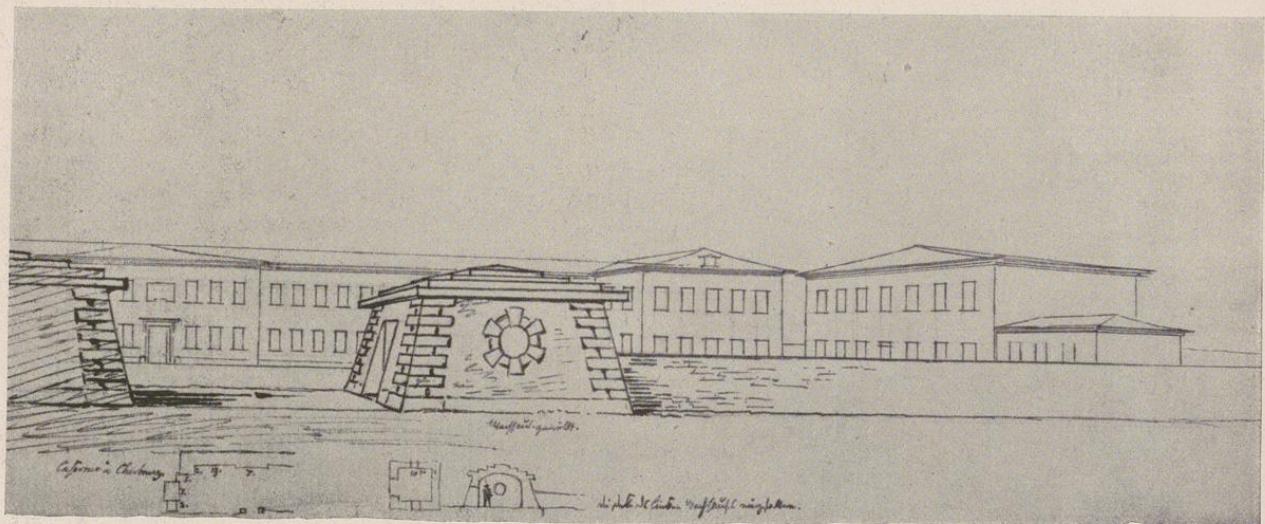
84: Figürliche Skizzen ◎



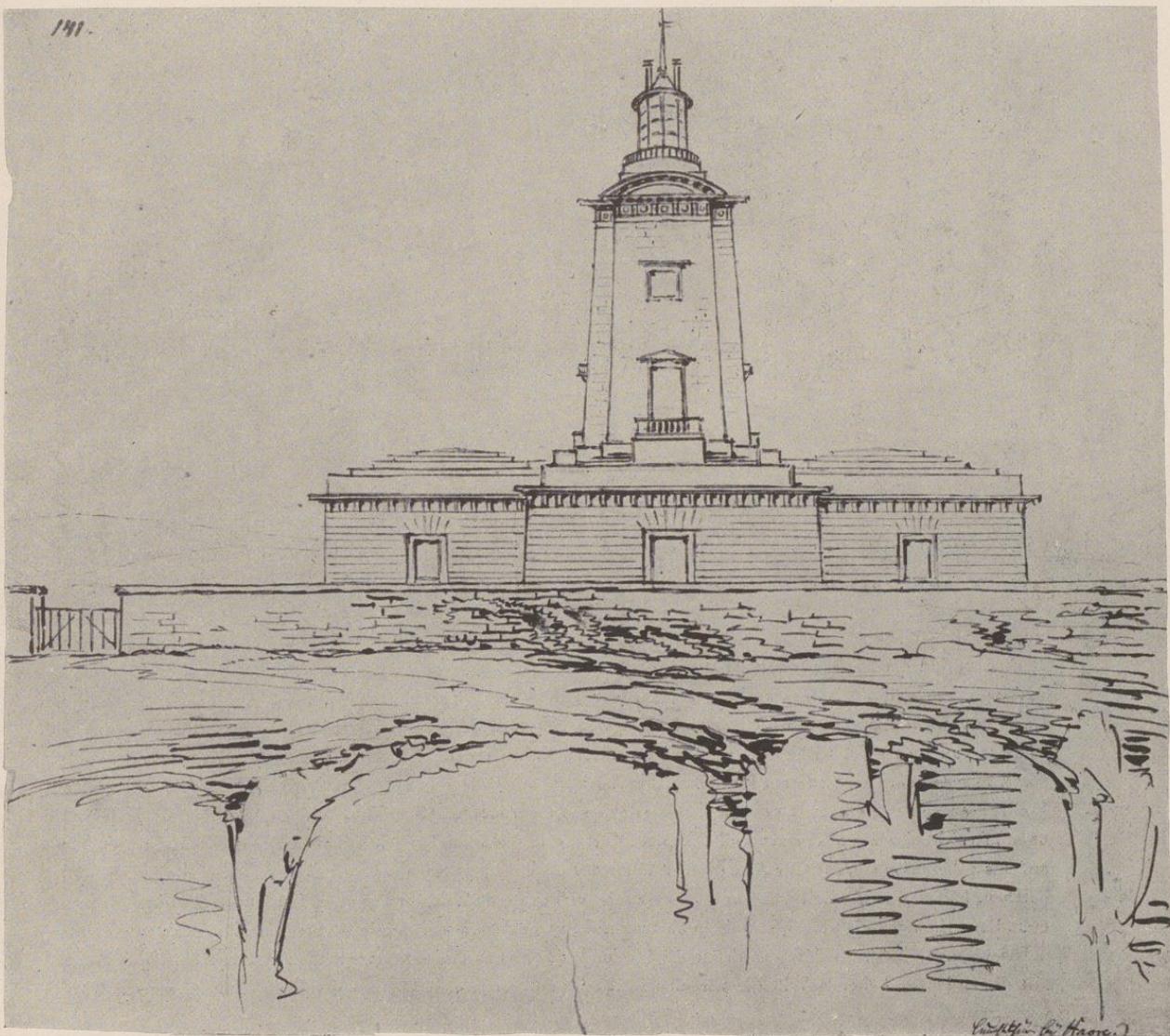
85: Theater in Le Havre ◦



86: Fort Hommel und Fort sur l'Isle Pelée



87: Cherbourg: Kasernen

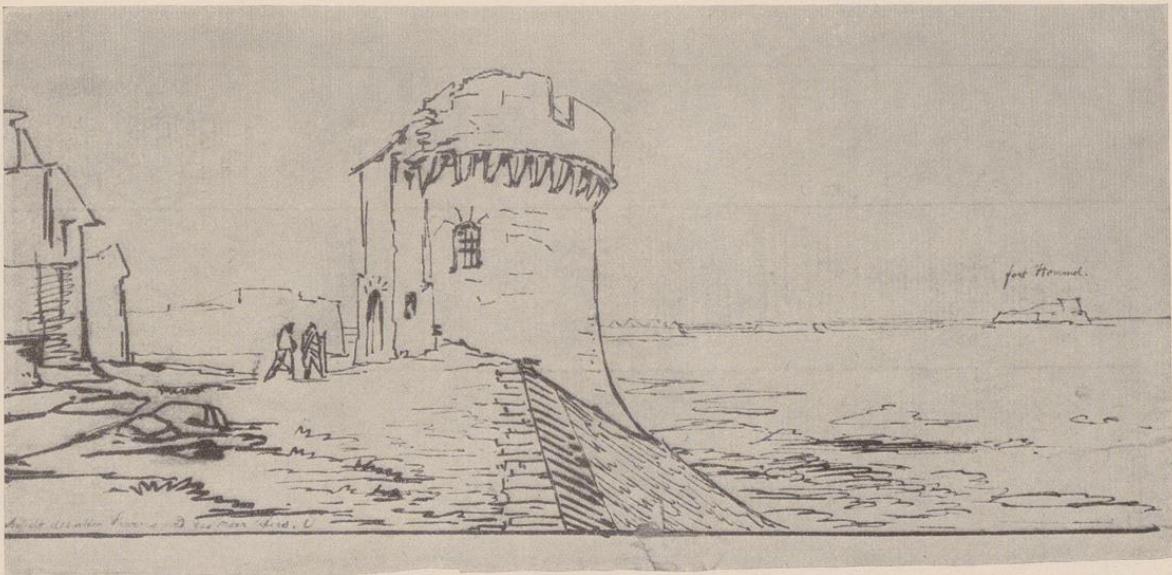


88: Leuchtturm von Le Havre ◎



89: Leuchttürme von Le Havre (*Vue de la Hève*)

Nach Abschluß der Pariser Studien hat sich Gilly mit seinem Begleiter an die nordfranzösische Küste begeben, um nach England überzusetzen. Eine Anzahl der schönsten Skizzenblätter entstehen auf dieser Reise: die Kaserne von Cherbourg, das Fort Hommel, das Fort sur l'Isle Pelée und der Leuchtturm und natürlich auch das Theater von Le Havre. Es handelt sich in allen diesen Fällen um Baukörper, die Gilly aus innerer Verwandtschaft ansprechen. Ihre Lage am Meer mag ihre Wirkung auf Gilly erhöht haben. Nach den sich überstürzenden Eindrücken von Paris kommt es in diesen Blättern wie ein Ausruhen über ihn. Skizzen wie „vue de la Hève“ oder „Ansicht des alten Turmes und des Meerufers“ gehören zu den Perlen der Gillyschen Zeichnungen, die auf uns gekommen sind. In der Art, wie der Raum förmlich aufgerissen wird und die Flächen sich gliedern und beleben, könnten beide Zeichnungen aus einer sehr viel späteren Zeit der europäischen Kunstartentwicklung stammen. Bemerkenswert ist dabei, daß diese Skizzen nicht von einem Maler, sondern von einem Architekten gezeichnet werden. Vielleicht erklärt sich daher die Dynamik des uns so modern anmutenden Raumgefühls. Mit dieser letzten Lebendigkeit, die wie eine Rückkehr zu den großen Formen der Erde anmutet, nimmt Gilly von Frankreich Abschied.



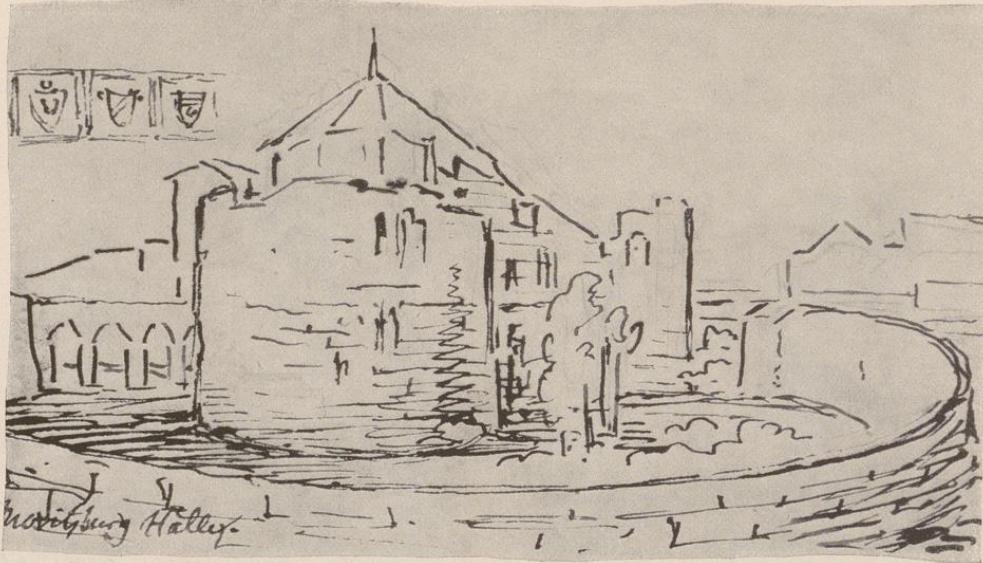
90: Ansicht des alten Turmes und des Meerufers ◎

#### Reise durch Süddeutschland

Gilly hatte von England noch einmal nach Paris zurückkehren wollen. Sein Urlaub war noch nicht abgelaufen. Aber in Gravelines wurde er angehalten, mit seinen Pässen war etwas nicht in Ordnung. So wurde aus der zweiten Einreise nichts, und er war zur Umkehr nach England genötigt. Da ihn dort nichts hielt, nahm er ein Schiff nach Hamburg. Auf einem Skizzenblatt findet sich der Vermerk: „Hamburg, Bücher, Briefe.“

Von dem Abstecher nach England sind keine Skizzen erhalten. Sie werden verloren sein, aber sie hätten interessiert. England war immerhin das Land der Feinde der Revolution. Möglicherweise erschwerte der Aufenthalt in England Gilly die Rückkehr nach Frankreich. Die Furcht vor englischer Spionage war damals allgemein. Die englische Neigung zur Gotik gewinnt in diesem Zusammenhang einen gegenrevolutionären Charakter zum neu-französischen Klassizismus. Der Zwiespalt zwischen Gotik und Klassik, der in Deutschland bis Schinkel reicht, gründet sich auch bei uns nicht nur auf Zerrissenheit des Gefühls oder Unentschiedenheit des Geschmacks, er ist zum Teil auch einmal politischer Natur gewesen.

Wir möchten annehmen, daß der Besuch in Paris Gilly nicht empfänglicher für die englische Gotik gemacht



91: Halle, Moritzburg ◎

haben wird. Was sich an Arbeiten erhalten hat, ist eine kleine Zeichnung, die die Unterschrift „Bedroom“ trägt, und ein Entwurf für Straßenlampen mit der Aufschrift: „Blackfriars“. Auf einem andern Blatt befinden sich die Grundrisse zum Vestibül eines Theaters, vom Parkett, vom ersten und zweiten Rang übereinander geordnet. Zu den deutschen und französischen Bezeichnungen treten englische. Ob es sich hierbei um die Aufnahme eines englischen Theaters handelt, ist nicht zu beweisen. Die Verschiedenheiten der offensichtlich hinzugehörigen Außenansichten, die bald auf großen rundbogigen Eingangsgruppen, bald auf Säulenverbauten beruhen, sprechen für einen Entwurf.

Paris wird ihm mehr gegeben haben. Gilly wird kaum schweren Herzens nach Hamburg gefahren sein. Dort muß er sich eine Weile aufhalten: ein Fieber befällt ihn und nötigt ihn bis zum Herbst zu bleiben. Doch erwähnt der Vater in einer Eingabe an den König vom 8. September 1798, daß sein Sohn den Schleswigschen Kanal besucht habe.

Vielleicht hat Gilly gehofft, von Hamburg aus die Reise nach Italien noch antreten zu können. Die Pariser Architektur muß ihn ja geradezu auf Palladio gestoßen haben. Auch die friderizianische Architektur hatte einst weit näher an Palladio als an die Franzosen angeknüpft. Nicht umsonst hat man von Paris aus die französische Akademie in Rom gegründet. Man will nicht mehr die Vermittlung der Engländer, man lehnt den Palladio aus zweiter Hand ab und sucht ihn in seiner Heimat auf.

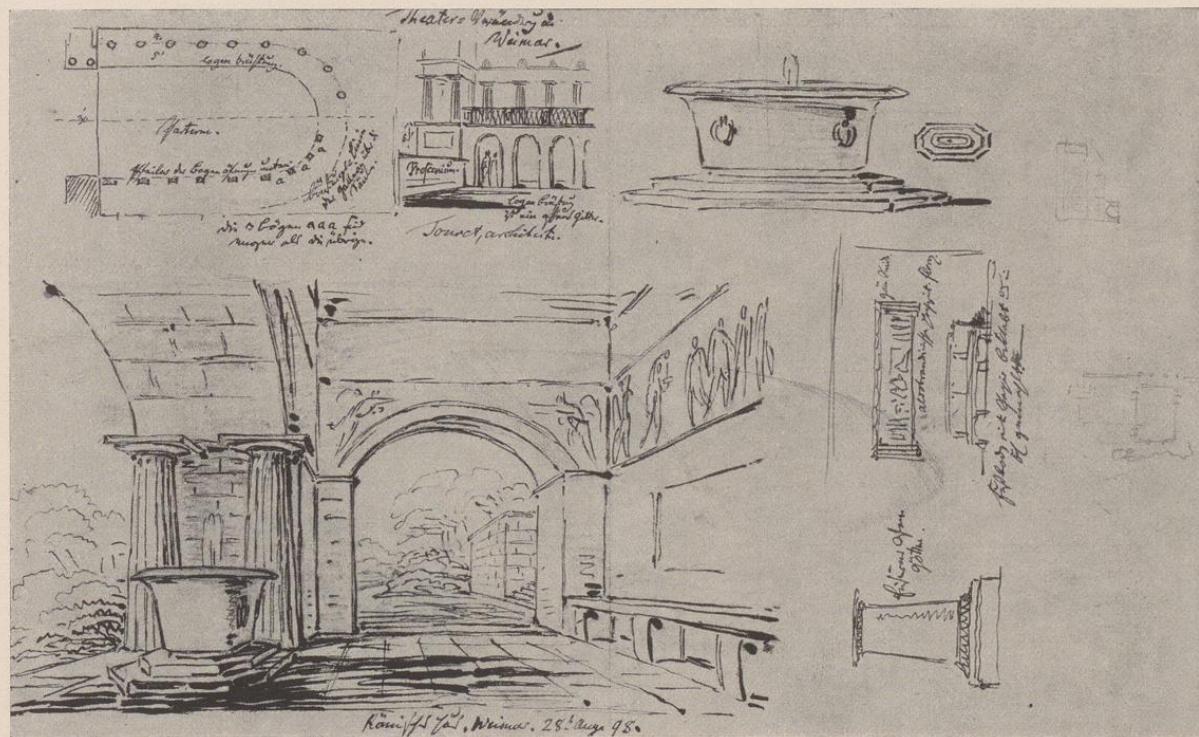
Aber der italienische Krieg dauert noch an. So ist keine Hoffnung, hinunterzufahren. Doch bleibt von der Urlaubszeit so viel übrig, daß wenigstens eine Reise durch Süddeutschland und die Ostmark möglich wird.

Er wird von Hamburg aus den Weg über Hannover gewählt haben. Ein kleines Skizzenblatt mit dem Leibniz-Denkmal und einer Brücke sowie ein Zettel mit den Anschriften hoher hannöverscher Baubeamten sprechen dafür.

Von Hannover aus scheint er die Reise über Halle fortgesetzt zu haben. Eine Skizze von der Fassade des Ochs-schen Hauses und eine zweite von der Moritzburg sind dem Papier und dem Strich nach zu den Blättern dieser süddeutschen Reise gehörig.

Der erste Anhaltspunkt, der zeitlich festliegt, ist Weimar. Das Weimarer Blatt ist vom 28. August 1798 datiert. Es hält den Theaterumbau von Thouret fest und bringt eine Ansicht des Römischen Hauses. Goethe hat dieses Gebäude als das erste bezeichnet, das „im Ganzen in dem reineren Sinne der Architektur“ aufgeführt wurde. Auf diesem Blatt stehen auch Notizen, die auf einen Besuch im Goethe-Haus schließen lassen. Ein eiserner

92: Skizzenblatt aus Weimar (28. Aug. 98)





93: Nürnberg, Ausschnitt o

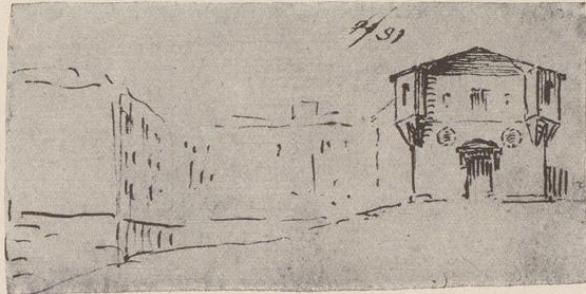
Ofen und die Aufhängung der Aldobrandinischen Hochzeit im Empfangszimmer sind flüchtig hingeworfen. Darunter hat Gilly geschrieben: „Fußboden mit Papier beklebt und in Öl gemalt.“ Ob er Goethe persönlich begegnet ist, läßt sich nicht ausmachen. Weder in Goethes Tagebüchern noch in seinen Briefen findet sich eine Erwähnung.

Am 28. August muß Gilly Weimar verlassen haben. Denn wir finden ihn am 30. August bereits in Hof. Eine Skizze von einer Brücke ist so datiert, der Ortsname „Hoff“ geschrieben. Die Reise von Weimar nach Hof muß erstaunlich schnell gegangen sein.

Auch in Hof hat er sich kaum lange aufgehalten. Schon am 3. September zeichnet er einen Grundriß des markgräflichen Theaters in Bayreuth.

Auf der Weiterfahrt berührt er Erlangen, Nürnberg, Regensburg, Augsburg, München, Passau, Melk, Wien und Prag. Der Aufenthalt in diesen Städten ist fast ausschließlich durch Risse und Schnitte von den jeweiligen Theatern belegt. Keines dieser Blätter trägt mehr ein Datum. Man möchte glauben, daß viele Blätter verlorengegangen. Die Reise bot malerische Bilder die Hülle und Fülle. Aber nur die Skizze von dem Turme in Nürnberg und die Karlsbrücke in Prag lassen etwas vom Stadtbild sehen.

Man ist versucht, nach inneren Gründen für dieses Fehlen von malerischen Prospekten zu fahnden. Auch wenn man mit verlorenen Blättern rechnet, so sind die erhaltenen doch so aufeinander abgestimmt, daß eine gewisse Einseitigkeit überwiegt. Die Besessenheit von einem Ziel ist da, der Überschwang, der alles umfassen will, klingt ab.



94: Reiseskizze (?) ◦

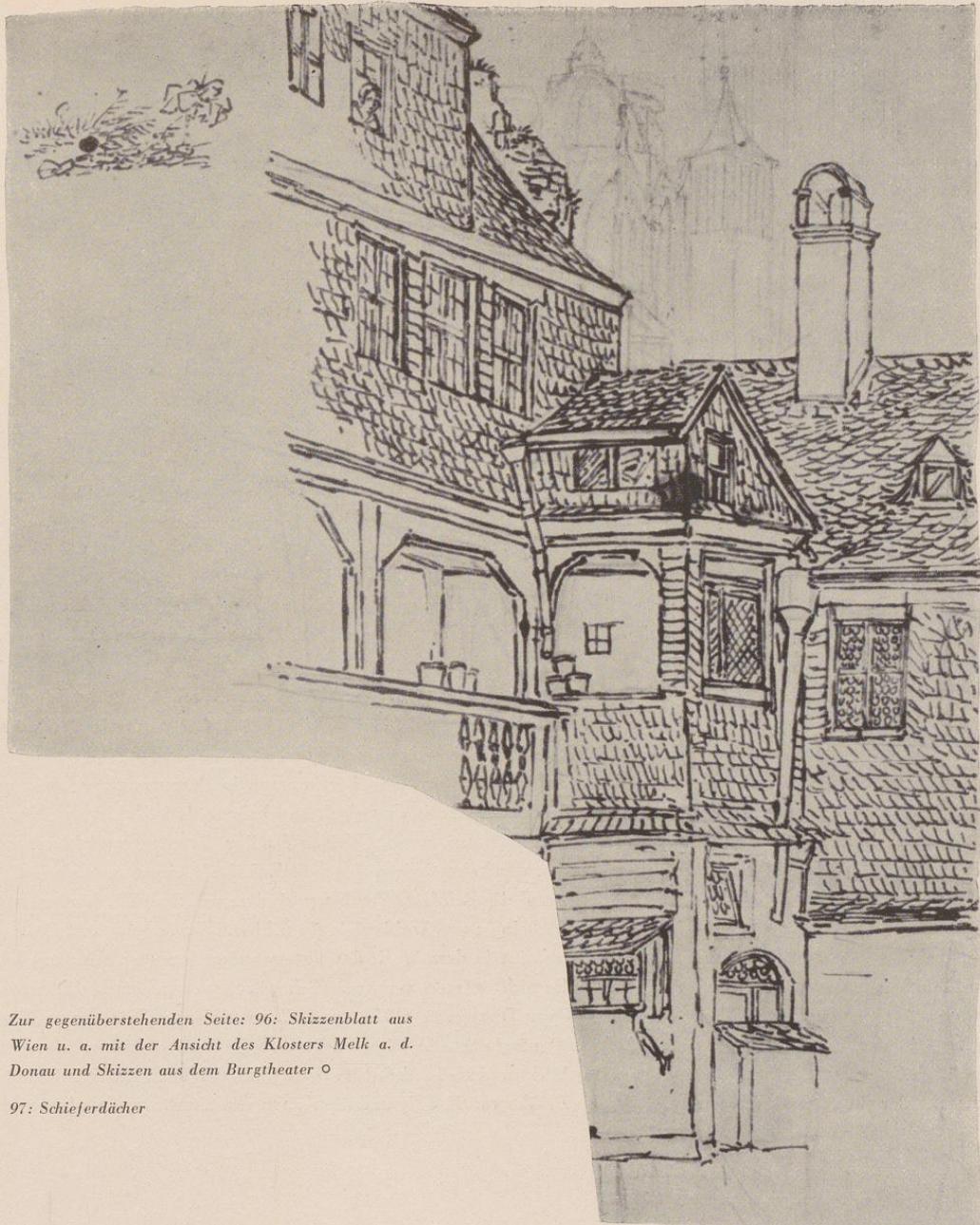
Die Eingabe des Vaters, die wir bereits erwähnten, gibt Aufschluß darüber. Sie unterbreitet dem König, daß Gilly der Sohn sich unterwegs mit Entwürfen zu einem Schauspielhaus in Berlin beschäftigt habe. Zu diesem Zwecke habe er sich mit den Schauspielhäusern in England und Frankreich bekanntgemacht.

Die Reise nach Wien und Prag nimmt also einen andern Charakter an. Sie dient nicht so sehr der allgemeinen Belehrung, wie der speziellen Vorbereitung. Der Auftrag, das Berliner Schauspielhaus zu bauen, ist zwar vergeben, aber der Gedanke muß Friedrich Gilly nicht losgelassen haben. Mitten auf der Reise — Datum von 6. September — arbeitet er einen großen Grundriß zum Berliner Schauspielhaus aus. Als er dann eine Skizze von Melk zwischen manchen Burgtheaterstudien fertigstellt, wirft er auf dasselbe Blatt vier Versuche für eine Proszeniumswand hin. Diese trägt in der endgültigen Fassung die Worte: „Dem Genius der Tonkunst Gluck.“ Das ist ein Bekannt-

95: Prag: Karlsbrücke, Ausschnitt ◦







Zur gegenüberstehenden Seite: 96: Skizzenblatt aus Wien u. a. mit der Ansicht des Klosters Melk a. d. Donau und Skizzen aus dem Burgtheater ◯

97: Schieferdächer

nis. Denn der Name Gluck bedeutet den deutschen Ansatz zu einem neuen musikdramatischen Stil. Das Theater der Alten scheint in ihm wieder aufzuleben. Rokoko und Barock scheinen damit überwunden, und ein neuer Baustil soll der Kunst eine würdige Stätte schaffen.

Nur der Kunst? Auf der Rückseite eines Wiener Blattes steht der Schnitt zu einer Börse. Aber sie soll nicht allein und vereinzelt stehen. Straßen und Häuser sollen sich abstimmen. Der „Plan zu einer großen Stadt“ beginnt Gilly vorzuschweben. Ein Prager Blatt zeigt Grundrisse zu jenem großen Stadtplan. Die Wanderjahre sind vorüber. Das innere Gesicht nimmt an Kraft und Gegenständlichkeit zu.

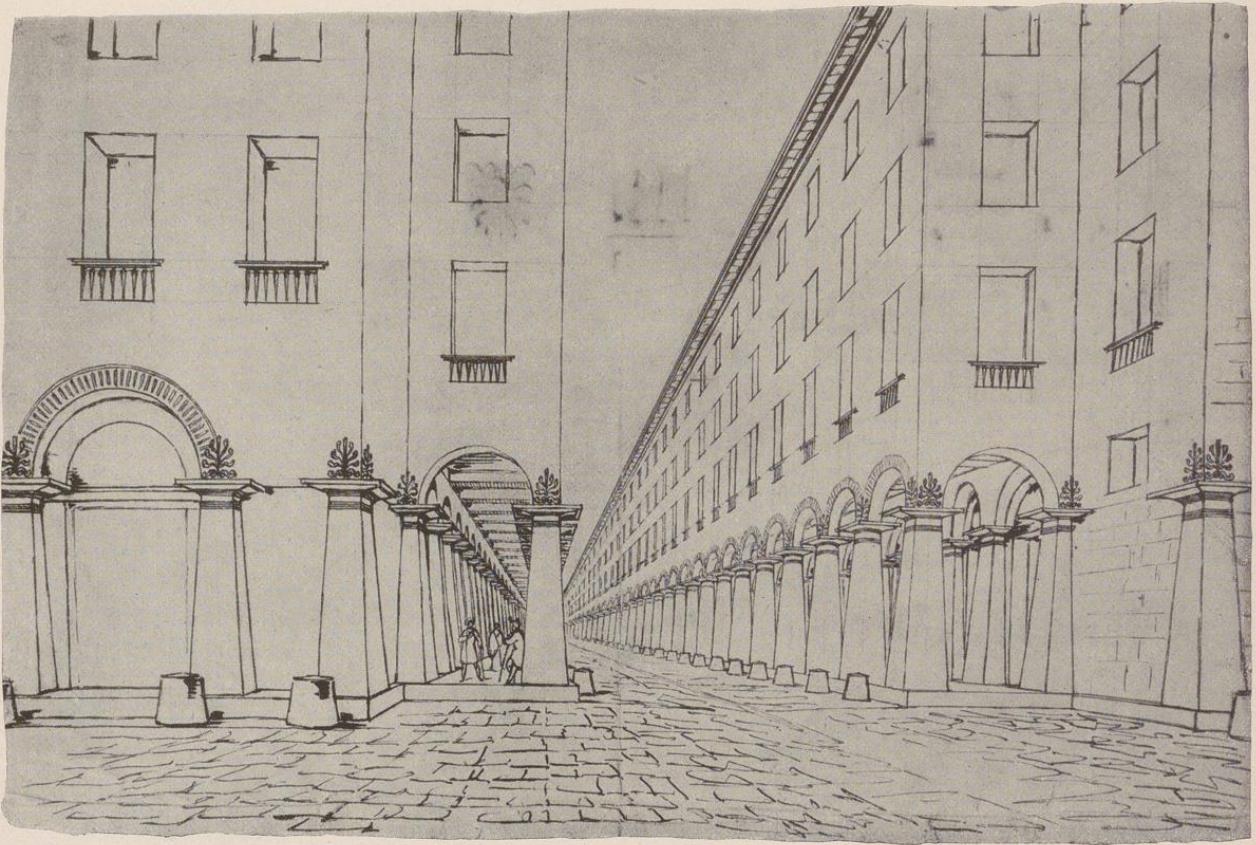
Doch bleiben zwei Blätter von dieser Reise, die beweisen, daß das äußere Gesicht voller Wahrnehmung bleibt. Es sind zwei reife Blätter nach der Art jener andern, die auf der Reise nach Frankreich gezeichnet wurden. Die graphischen Mittel sind so gehandhabt, daß ihre Entstehung nach den Le-Havre-Blättern anzusehen ist. Es handelt sich um das Fachwerkhaus mit den nur bleistiftskizzierten gotischen Türmen im Hintergrunde und um jene Zeichnung aus dem Weimarer Park mit dem kleinen Borkenhäuschen rechts und dem Goetheschen Gartenhäuschen links. Beide Blätter besitzen eine Energie des Striches, ein Gefühl für die Oberfläche des Papiers und eine Bewältigung des Raumes, die man meisterlich nennen muß, und wir können nur bedauern, daß uns nicht mehr Blätter solcher Meisterschaft erhalten sind. Besonders die Parkskizze holt den Betrachter tief in das Bild hinein. Von dem Borkenhäuschen, vor dem die beiden Fußgänger stehen, wird das Auge über die große helle Wegfläche nach vorn geführt, die wenigen Stufen hinunter. Dann muß es den Schlangenwindungen des Weges folgen: über die erste Brücke ganz links auf dem Blatt, an der Bank vorüber den großen Bogen zur zweiten Brücke und über diese hinweg zur dritten, die die Mitte der Komposition hält und doch das Auge gleich weiterlockt, bis zum Kirchturm hin. Ein großer malerischer Reiz liegt über diesem Blatte und dennoch hat es sehr viel Architektur.

Mit Prag, wo noch einmal Theaterskizzen gemacht werden, hat Gilly die letzte Station erreicht, von der wir wissen. Er muß heimkehren. Italien ist nur eine Sehnsucht geblieben. Aber im Winter, wenn er wieder in Berlin ist, wird er das gesammelte und zum Teil sehr kostbare Material ordnen und bearbeiten müssen, daß — wie der Vater an den König schreibt — „er dadurch in den Stand käme, seine Bestimmung in ihrem ganzen Umfange zu erfüllen, auch für andre belehrend zu werden“. Es mag Arbeit genug gekostet haben. Sie ist leider der Nachwelt dennoch nicht erhalten geblieben. Was an Reiseblättern, mannigfaltigen Studien, Theatergrundrissen und Schnitten von Paris bis Prag auf uns gekommen ist, verdanken wir mehr dem Zufall als einer wirklichen Belehrung des Gillyschen Erbes. Das Reisetagebuch und die Briefe an den Vater sind verschollen. Wir können uns nur noch aus dem Fragment des Reisejournals von Leipzig und Weißenfels ein Bild von der Sorgfalt und Gründlichkeit seiner Beobachtungen machen. Manches scheint in dem Werk des Vaters aufgegangen zu sein, was bei dem lebhaften Austausch zwischen Vater und Sohn nicht gerade verwunderlich wäre, so wenn z. B. der Vater die Bauart zweier Pariser Brücken — Pont neuf von Ducerceau (1758) und die neuerrichtete Brücke von Perronet — in der „Sammlung nützlicher Aufsätze“ vergleicht. So hätte auch der Sohn vom südlichen Ufer der Seine nach Osten auf die Brücke von Perronet geblickt und sie beschrieben. Oder wenn der Vater die mißglückten Bauwerke der jüngsten Franzosen aufzählt, die Brücke von Neuilly und die Konen von Cherbourg — oder wenn



98: Park von Weimar

er die Heizung im Palais du Conseil erwähnt, dann glaubt man die kurzen Notizen auf den Skizzen des Sohnes vor sich zu haben, der ja dem Vater nicht nur seine Beobachtungen hinterließ, sondern ihm auch Literatur angegeben haben wird. Und man denkt zugleich an jene Worte des Vaters, die er einem voreiligen Kritiker sagte: „Warum schicken wir denn unsere Baumeister, Eleven, Ärzte und andere ins Ausland? Doch wohl gewiß nicht, um bloß Werke der Mode und des Luxus zu verpflanzen, sondern um das Nützliche zu bemerken und es herüberzubringen. In der Tat ist auch oft nicht bloß nachgeahmt, sondern wohl verbessert worden.“ Sprach er nicht damit das schönste Lob über den eigenen Sohn, der diese Forderungen erfüllt hatte? Wenn wir uns dazu noch denken, daß Gilly — nach einer Bemerkung von Gentz — diesem in Paris beim Sammeln von Kunstgegenständen behilflich war —, daß er Bücher und Stiche mitbrachte, so vervollständigt sich das Bild eines Mannes, dessen

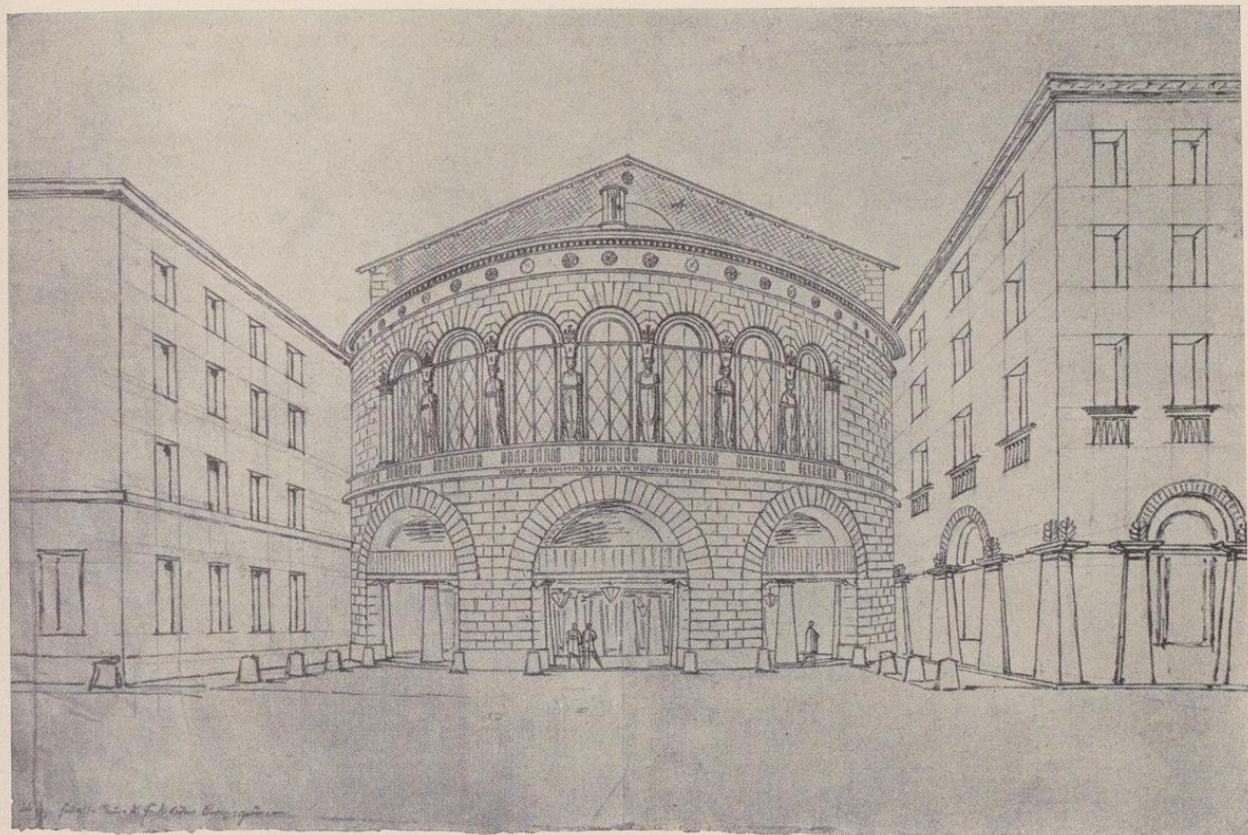


99: Paris, Rue des Colonnes

höchstes Bestreben eine totale Entwicklung seiner Persönlichkeit ist. Daß er sich diese Persönlichkeit wiederum nicht anders vorstellen konnte als im Dienste seines Vaterlandes, gehört zu der preußischen Erziehung, die Gilly genossen hat.

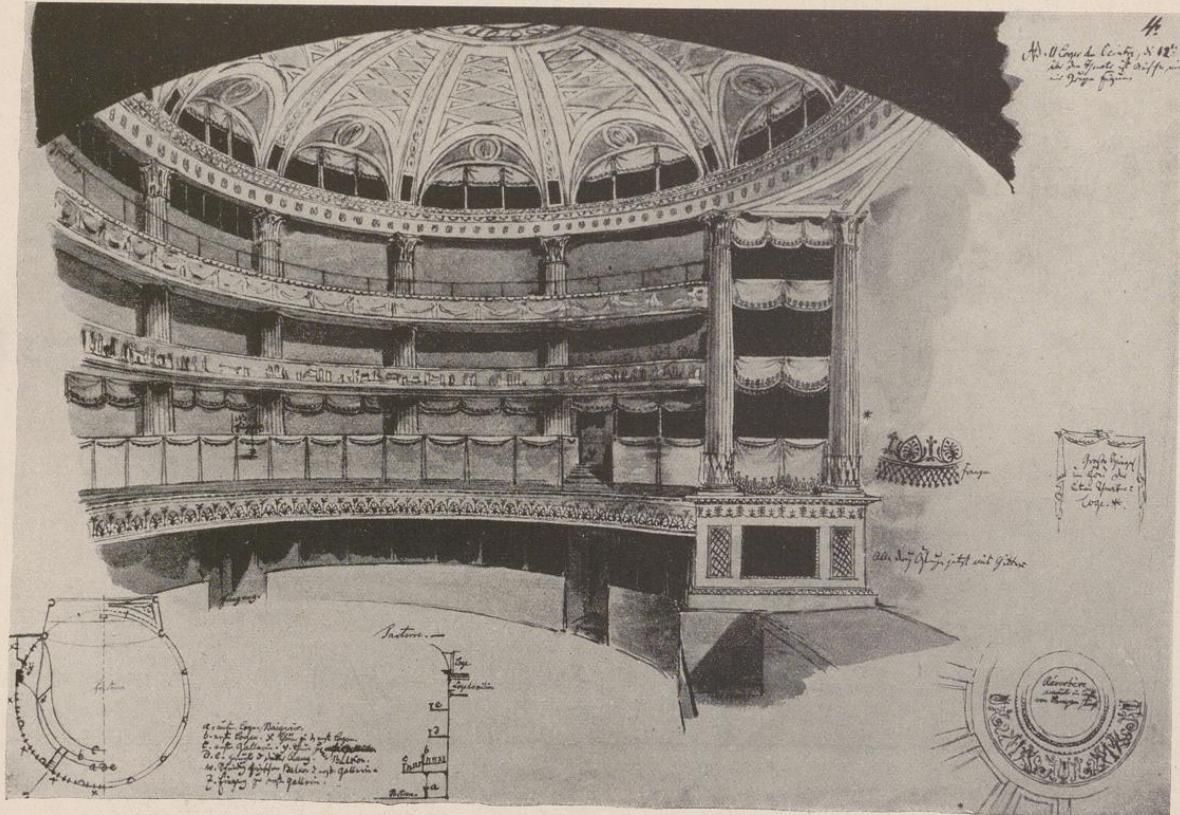
#### Theater

Wir Heutigen stellen uns kaum noch vor, was die damalige Zeit mit dem Worte „Theater“ verknüpft. Das Theater stand im Mittelpunkt der gesellschaftlichen und höfischen Ereignisse. Ein Theater zu besitzen, ist der Wunsch aller kleinen und großen Souveräne. Die ganze Welt des Barock ist dem Theater verschrieben.



100: Paris, Théâtre Feydeau

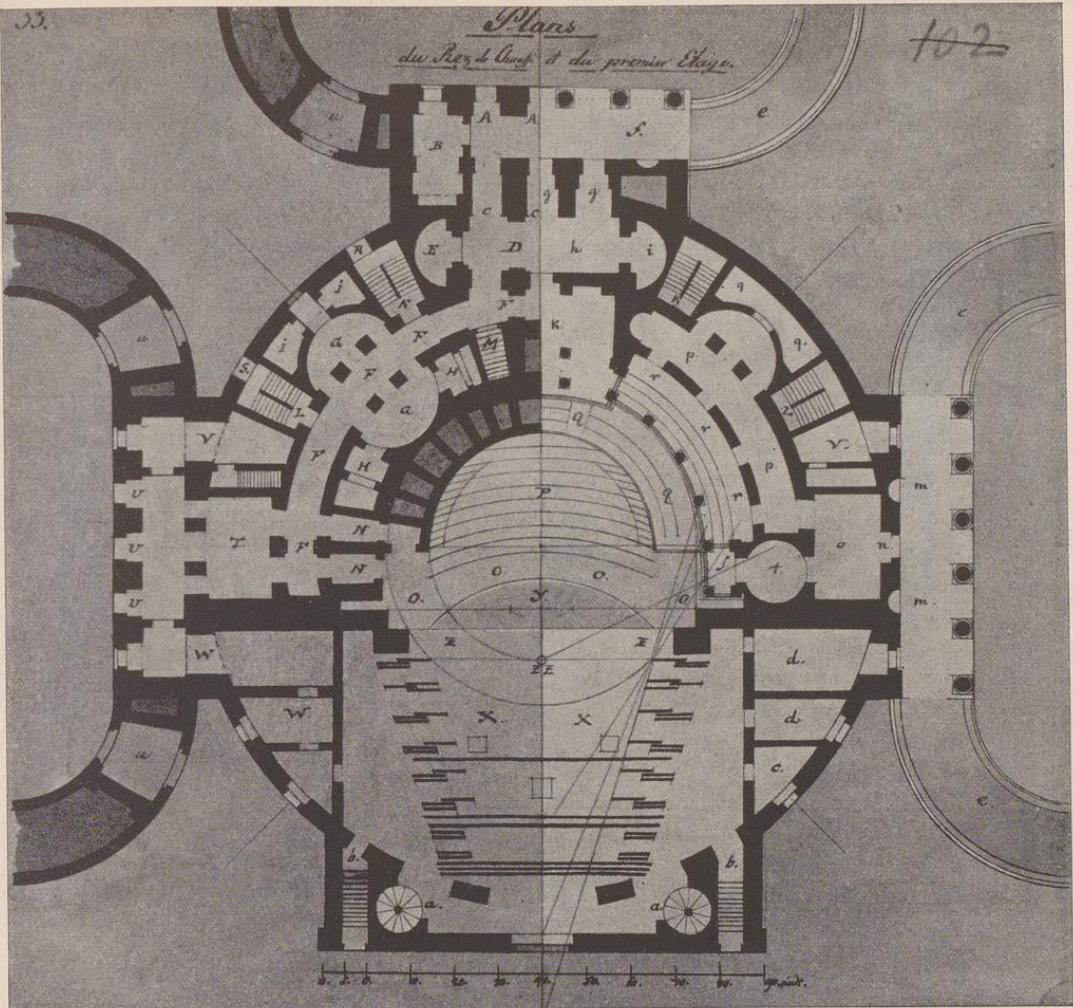
Der Barock ist ja selbst ein Stück von Kulissenkunst und illusionistischer Perspektive. Von der Bühne gehen die großen Erhebungen aus, in denen das Zeitalter sich selbst genießt. Die Oper hat den Vorzug vor dem Schauspiel. In der Oper glaubt der Barock eine Nachbildung der antiken Tragödie mit Chor und Sologesang zu besitzen. Mit der Goethe-Zeit ändert sich das insofern, als jetzt auch das Schauspiel mächtig aufholt und der Oper ebenbürtig wird. Es kann vorkommen, daß ein Schauspiel zum Wortführer einer Revolution wird. Der Name Beaumarchais ist auf diese Weise berühmt geblieben. Die öffentliche Meinung beginnt sich nicht nur an der Zeitung



101: Paris, Théâtre l'Odeon, Zuschauerraum

zu bilden. Sie erhebt oder begeistert sich auch am Schauspiel. Das Wort wird wieder so wichtig wie die Musik. Was sonst zu sagen oder zu schreiben von einer ängstlichen Regierung verboten ist, auf der Bühne blißt es aus dem Hintergrunde der Dichtung auf.

Die neue Zeit in der Oper heißt Gluck. Im Schauspiel heißt sie Goethe, Sturm und Drang, Shakespeare und Schiller. Die Abgeschlossenheit der alten Theater, die nur einer auserwählten Gesellschaft vorbehalten waren, ist vorbei. Das Theater befreit sich auch äußerlich vom Barock und Rokoko. Das Bürgertum wird sein eifrigster und zahlreichster Besucher. Neue Theater sind not, die der breiteren Wirkung entsprechen. Zuerst wird man



102: Essai sur la Construction d'un Théâtre à la manière des Théâtres grecques et romaines. — Explication des Signes:

A. Principale Entrée, pour le Parterre, pour l'amphithéâtre, pour la galerie etc. B. Retraite pour la Société. C. Passages. D. grand Vestibule. E. la caisse et cloison pour le Portier. F. Corridor. G. Salon d'élargissement. H. Boutiques pour les Restaurateurs. I. Retraite. K. Escalier et entrée, pour le 1<sup>er</sup> rang de la galerie. L. Escalier et entrée, pour le 2<sup>ème</sup> rang de la galerie. M. Escalier et entrée pour l'amphithéâtre. N. Entrée au Parterre. O. le Parquet. P. le Parterre. Q. l'Amphithéâtre. — Pour les Sorties: R. S. Sorties de la galerie. T. U. Sortie du Parterre, dans les portiques du côté. A. Sortie de l'amphithéâtre etc. V. Domicile du Restaurateur et du garde maison. W. Domicile du Décorateur et du Machaniste. X. la Scene. Z. l'avant. Scene. ZZ. Place du principale Acteur. Y. Emplacement de la musique. a. Escalier pour le Service du Théâtre. b. Escalier et Sortie pour les acteurs etc. c. Foyer pour les acteurs. d. Chambres et garderoberes pour les acteurs, Danseurs, Statistes, etc. e. Rampes pour les carrosses. f. Portique du devant, et pour la cour. g. Entrée et Sortie pour la Cour. h. Salon d'entrée, et pour les gardes. i. Foyer et Buffet pour les rafraîchissements. k. Loge du Roy, et de la Cour. m. Portique du côté. n. Entrée pour la noblesse etc. o. Vestibule. p. Corridor. q. Retraite. r. Loges, au Noble. rang. s. petite Loge du Roy. t. Cabinet caché. u. magazins pour les pompes à feu etc. Au dessus de la Colonnade intérieure, si trouve: r. le premier et p. le second rang de la galerie pour la bourgeoisie et pour la populace — Not. Ce Théâtre pourra renfermer, d'après l'échelle ci-appliquée, jusqu'à 1300 personnes. (Nach der neben der Zeichnung stehenden Erklärung zitiert.)

den Zuschauerraum umgestalten müssen. Später wird man dann die Konstruktion des Bühnenhauses überholen und vervollkommen.

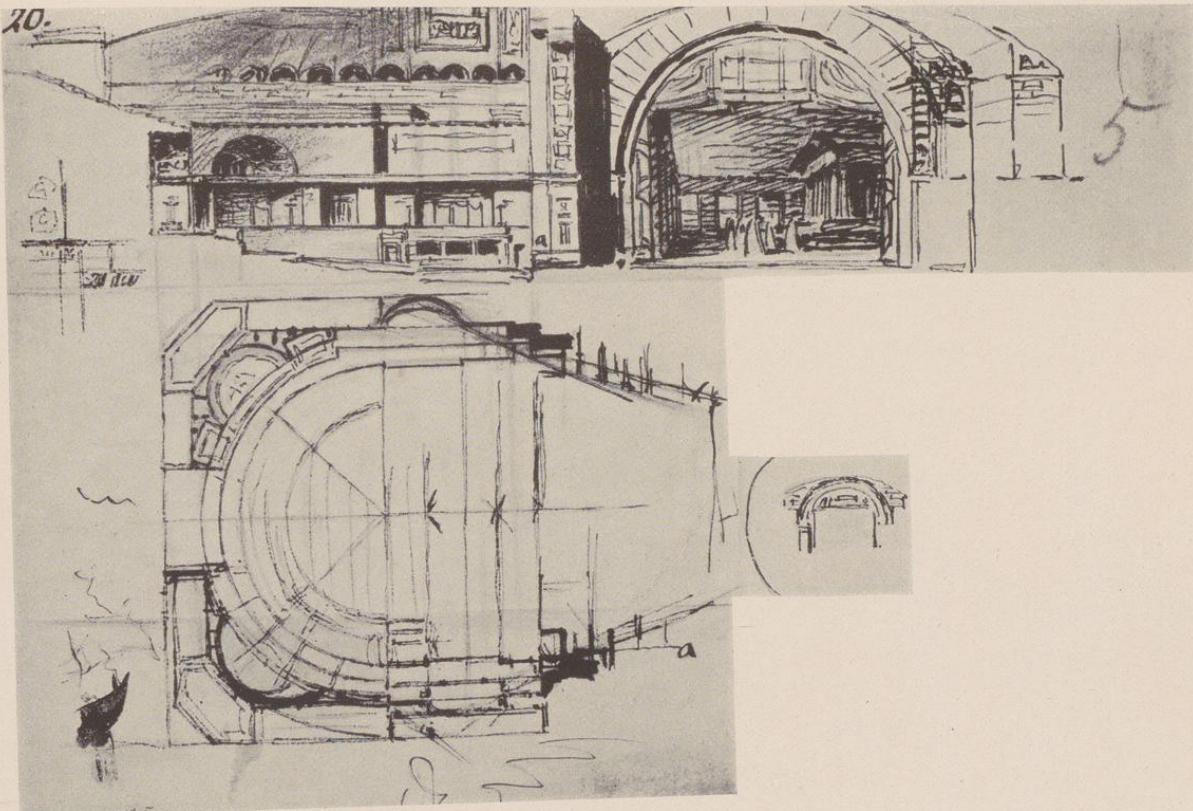
Die neue Form des Theaterbaus — d. h. des Zuschauerraums — ist in Frankreich vorbildlich. Gilly hat nicht umsonst die Innenräume von vierzehn Theatern in Paris genau studiert. Nur einmal gibt er die Außenansicht eines Theaters: vom Theater Feydeau. Das Theater existiert nicht mehr. Es wurde von Legrand und Molinos erbaut und lag, eingengt und aus der Flucht der Häuserreihe zurückgezogen, in der Rue des Colonnes. So bleibt dem Betrachter gerade so viel Anlauf, um einen Blick auf die Front zu werfen. Die Art, wie hier der Baukörper zurückverlagert ist, wie die Rundung zwischen den flankierenden Bürgerhäusern gleichsam herausgepreßt wird, die Dachhöhe der Straße hält und ihr Arkadenmotiv wieder aufnimmt, ist prächtig gelungen. Der Bau zerstört nirgends den Gesamtkarakter der Straße und lehnt ihr dennoch einen überraschenden und markanten Akzent.

Die übrigen Studienblätter beschränken sich ausschließlich auf den Zuschauerraum. Sie nehmen Grundriß und Längsschnitt auf, tragen Vermerke über die Bühnenbreite — die einzigen Zahlen, die auf allen Grundrisse notiert sind — und beschäftigen sich mit Details wie Deckendekorationen, Heizungsanlagen, Verwendung eiserner Stützen und andern Besonderheiten.

Die schönste dieser Studien von Zuschauerräumen ist die aquarellierte Federzeichnung, die keine Ortsangabe von Gilly enthält, die aber Riener mit ziemlicher Sicherheit dem Theater l'Odéon zuweist. In der Ecke links ist ein kleiner Grundriß untergebracht: ein Dreiviertelkreis, der vom Orchester geschnitten wird — ein Gedanke, der Gilly besonders angesprochen hat. Denn er überwindet die damals in Deutschland noch üblichen hufeisenförmigen oder halbelliptischen Räume. Ob der unmittelbar den Pariser Studien nahestehende Grundriß: „*Essai sur la construction d'un Théâtre à la manière des Théâtres grecques et romains*“ Entwurf oder Nachzeichnung ist, läßt sich nicht mehr entscheiden. Die Innenform bestimmt die Außenform vom Zuschauerraum. Um die Kreisform, die dadurch angeschlagen ist, zu vervollständigen, wird das rechteckige Bühnenhaus ummantelt. So entsteht aus dem Grundriß des Kreises folgerichtig der Zylinder des Baukörpers. Leider hat sich zu diesem Projekt kein weiterer Schnitt, kein Aufriß und keine Skizze erhalten. Wir wissen nicht einmal, wann dieses Blatt gezeichnet ist. Aber es muß den Entwürfen zum Berliner Schauspielhaus vorangestellt werden, weil hier Gilly einmal den Ideen der französischen Revolutionsarchitektur näherkommt als mit seinen ganzen Pariser Theaterstudien. Der abstrakte Grundriß unterscheidet sich hier nicht mehr von der Arbeit eines Ledoux-Schülers. Es wird sich zeigen, wie weit Gilly das Abstrakte wieder abstreift und zum Organischen vordringt.

Wir kennen vierzig Skizzen zum Berliner Schauspielhaus. Wir können sie hier nicht alle vornehmen, wir müßten sie denn sämtlich abbilden, um die schrittweise Entwicklung seiner Arbeit zu verfolgen. Riener und Alste Onken haben versucht, diese Entwicklung aufzuzeigen. Wir brauchen daher hier nur ein paar Vorstudien auszuwählen, um die endgültige Fassung verständlich zu machen.

Es sind drei Blätter, die dieses Suchen nach einer Lösung trefflich verdeutlichen. Gillys ganzes Temperament, sein ganzes inneres Feuer entlädt sich auf diesen Blättern, auf denen sich die Einfälle fast überstürzen, und die uns obendrein die ganze Ausdrucksfähigkeit seines Strichs zeigen, der ebenso behutsam wie nachgiebig fest



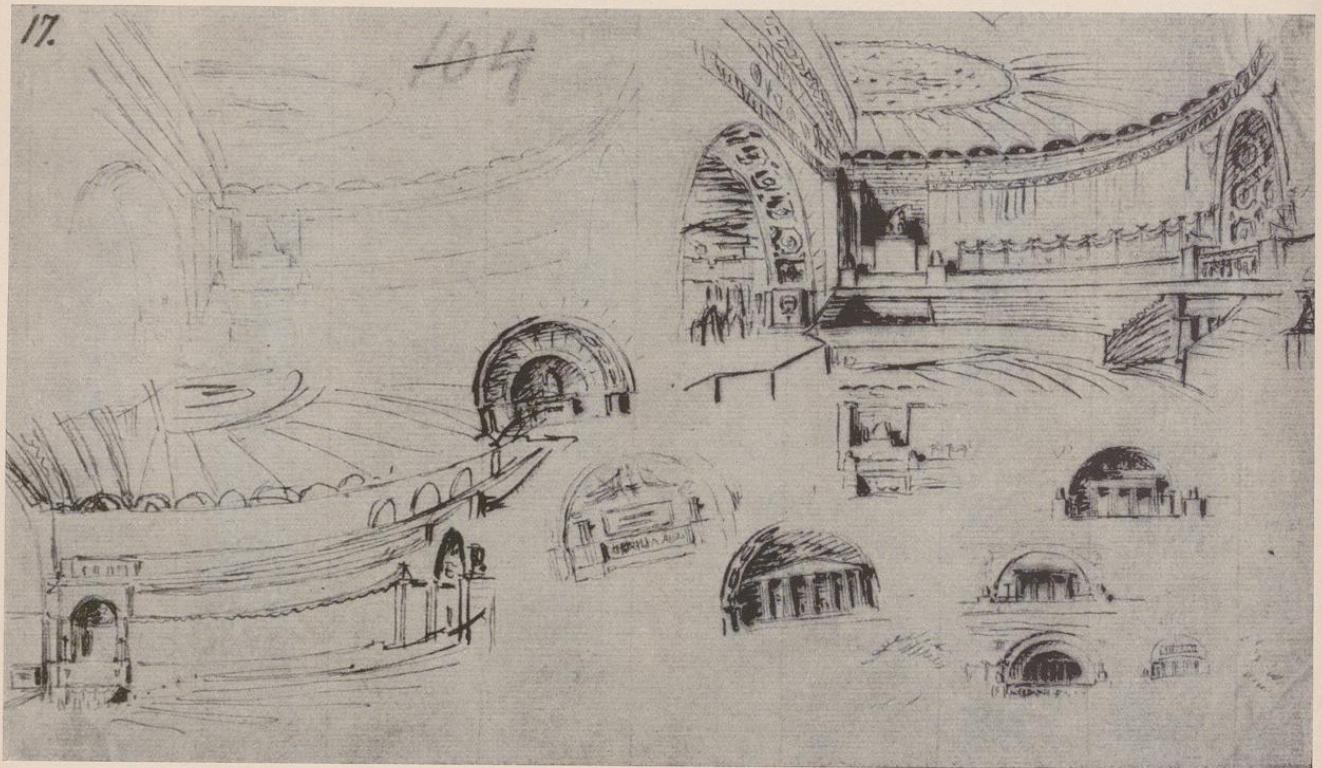
103: Vorstudie zum Berliner Schauspielhaus ◎

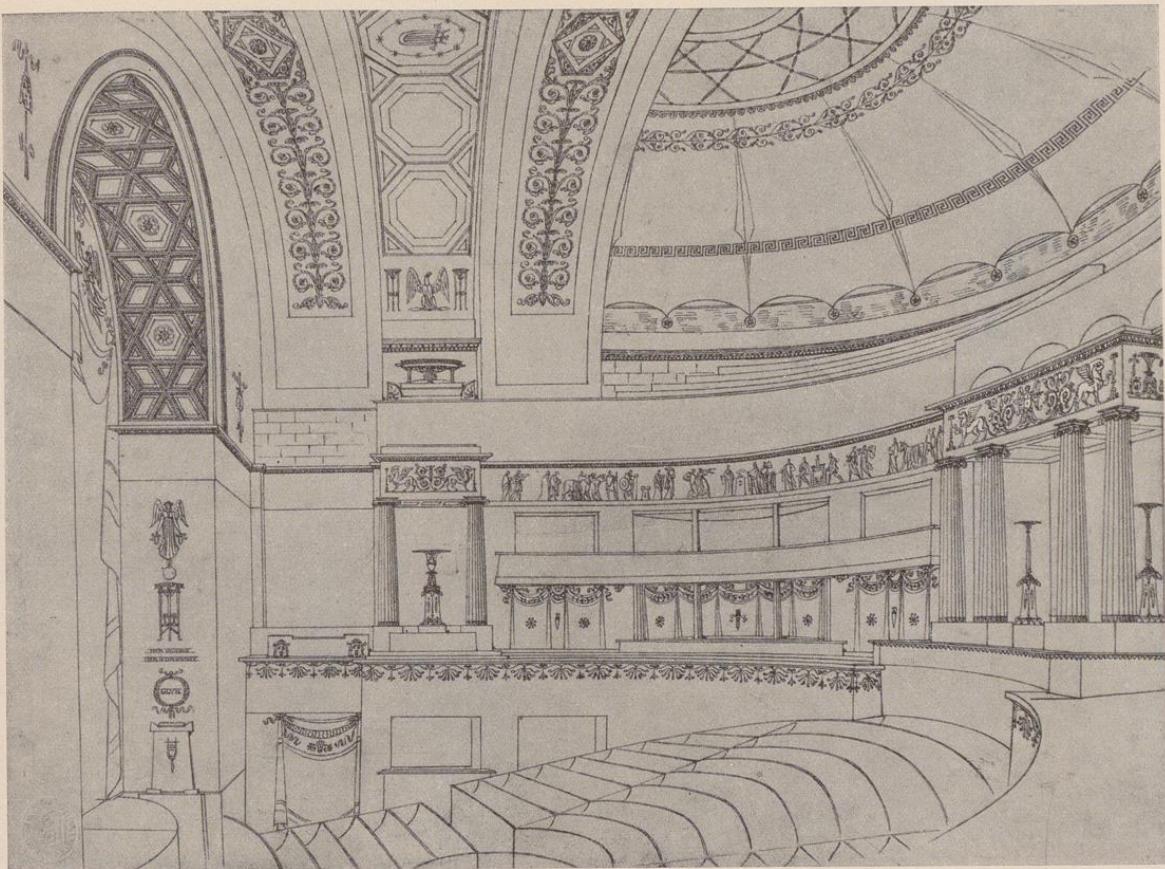
sein kann. Die Blätter sind von einer wirklichen Vorstellungskraft. Sie sind nicht aus Grundriß und Längsschnitt konstruierte Ansichten, sondern freie, bildhafte Darstellungen, mit einer Sicherheit und Überzeugungskraft entworfen, als stünden sie im Raum vor ihm. Es ist geradezu spannend zu verfolgen, wie sich Bühnentor und Königsloge zu einer Formentsprechung entwickeln. Sind auf dem frühen Entwurf Abb. 103 noch zwei halbkreisförmige Nischen die Entsprechung zum Bühnentor, so ist auf dem Blatt Abb. 104 dieser Plan verworfen, und statt zweier Ecknischen, die durch den kastenförmigen Grundriß bedingt sind, wölbt sich jetzt im Scheitel des Zuschauerraums eine einzige mächtige Rundung über einem Zutritt, der einem Arenator gleicht, und wiederholt

damit die Form der Bühnenöffnung gegenüber. Auf demselben Blatt taucht dann das Motiv eines säulengetragenen Tempelgiebels auf, um diesem großen Logenrund einen festlichen Abschluß zu geben. Bis dann in der letzten Fassung die vier Säulen der Königsloge frei in den Raum hinaustreten, womit die halbkreisförmige Öffnung wieder fallen gelassen wird. Welch eine Vorstellung von der Würde des Menschen und dem Priestertum des Königs drückt sich in dieser Schlußform aus.

Hier sollte man noch einmal auf den aquarellierten Innenraum des Theaters l'Odéon zurückblicken. Wieviel dramatischer ist die Gillysche Raumkonzeption! „Hier ist das Zueinander des Bühnentores in seiner senkrechten Halbkreisgestalt zu dem Zuschauerraum als horizontal umschwingendem Raumhalbkreis das mächtige Fugen-

104: Skizzen zum Zuschauerraum des Berliner Schauspielhauses ◦

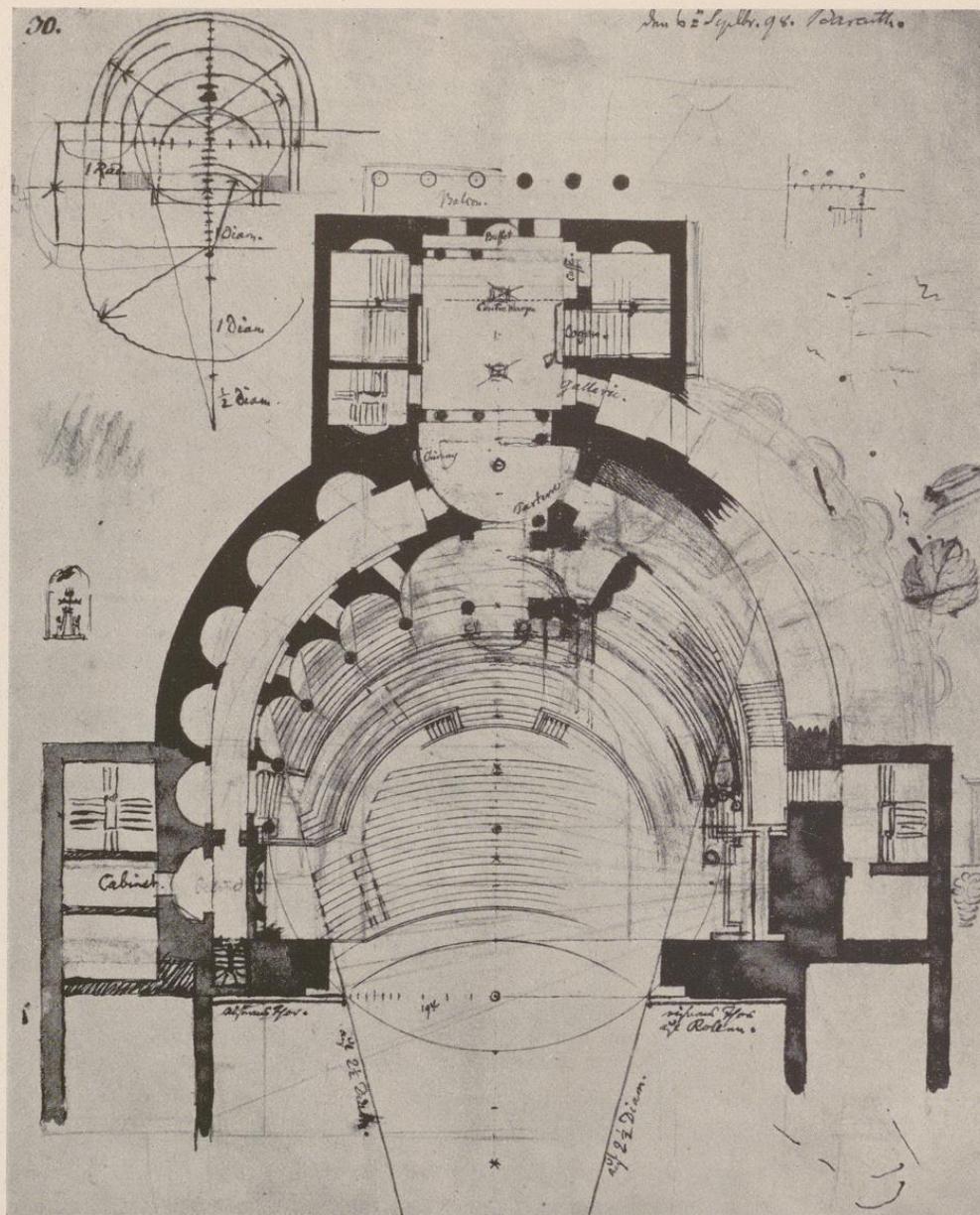




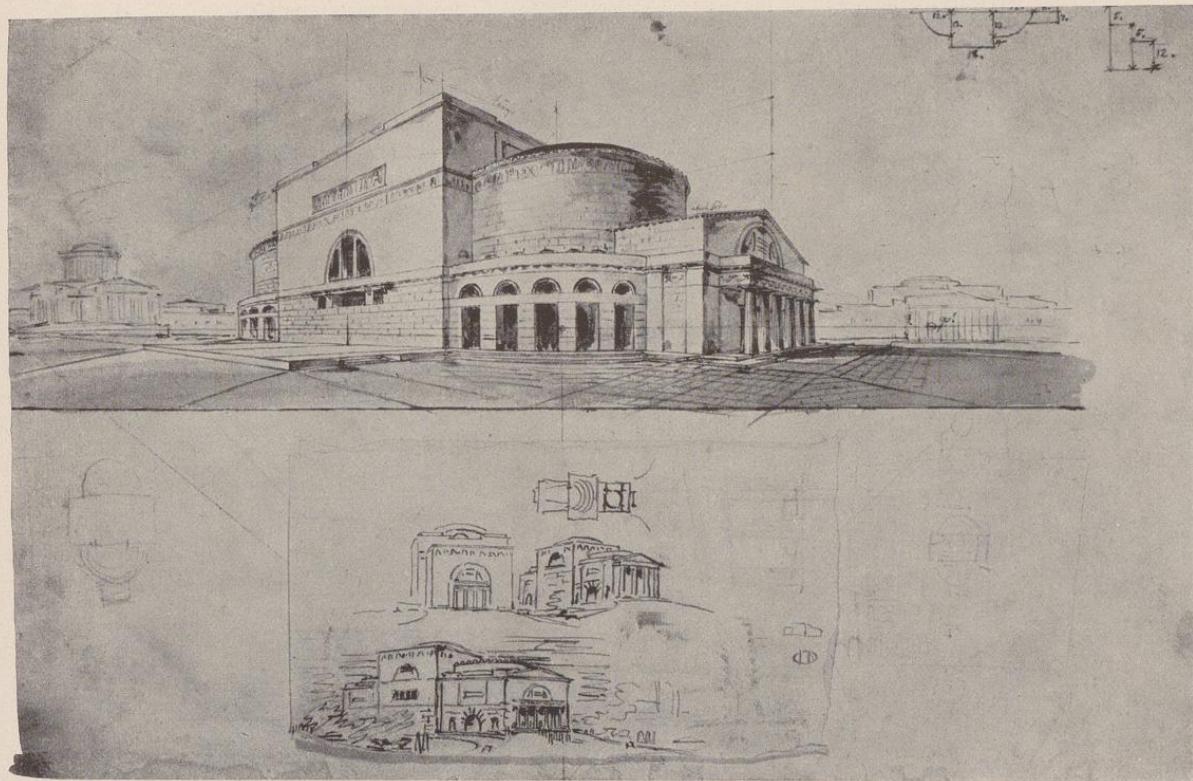
105: Zuschauerraum des Berliner Schauspielhauses

thema der Raumbildung. An die Bühne schließt sich im Schauhaus eine breite übergreifende Tonnenwölbung an; dann überspannt ein Viertelkugelgewölbe den zurückliegenden Teil des Raumes, die stehenden Halbkreise der Tonnendecke und die gelagerten Ringe der Abschlußwand verbindend.“ (Niemeyer.)

Wieviel zufälliger ist die Beziehung zwischen Zuschauerraum und Bühne im Odéon! Hier konzentriert sich alles auf die Kuppel. Die schönen Säulen dagegen, die die Kuppel tragen, werden durch die Ränge zerschnitten. Bei



106: Grundriß zum Berliner Schauspielhaus (Bayreuth, 6. Sept. 1798)



107: Außenansicht des Berliner Schauspielhauses

Gilly ist jeder Teil dienendes Glied, jedes in sich vollendet, und keinem wird etwas andres zugemutet, als es ganz selbst zu sein. So entsteht der festliche und großartige Raumeindruck. Eine ungeheure Kraft steckt in dieser Klarheit der Form. Und dieselbe Kraft und Vielfalt der Raumkomposition tritt auch nach außen in Erscheinung. Schon die Bayreuther Fassung des Grundrisses, die sich noch in der Wandgestaltung des Zuschauerraums von der letzten Fassung unterscheidet, zeigt diese Wucht des Mauerwerkes. Und die Ansicht des Außenbaus auf dem Gendarmenmarkt, zwischen den abgetragenen Kuppeln der beiden Dome vermittelt denselben Eindruck. Die Mitte des Baus bildet der große Block des Bühnenhauses. Daran schließt sich wie eine Apsis das Halbrund des Zuschauerraums an, dem auf der Rückseite des Blocks ein gleiches Halbrund entspricht. Das Vestibül,

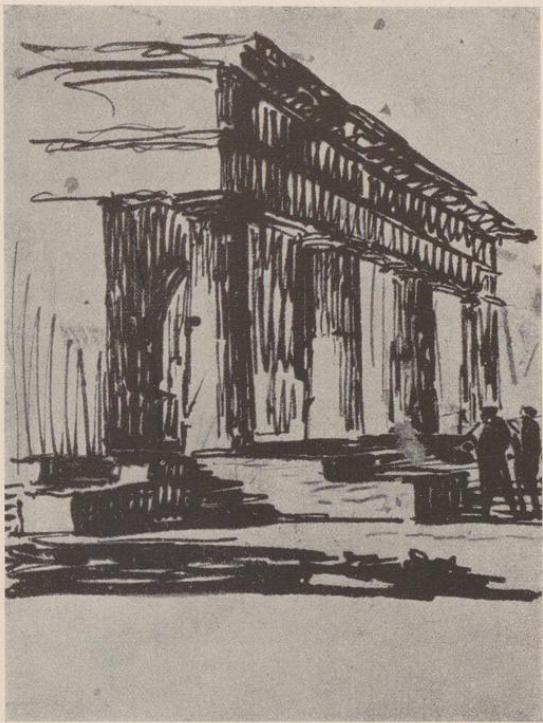


108: Nächtliche Skizze des Gendarmenmarkts in Berlin ◦

das dem vorderen Halbrund vorliegt, nimmt die kubische Form des Mittelblocks wieder auf und gibt dem Eingang durch eine dorische Säulenhalle ein festliches Gepräge. Der ganze Baukörper wird durch eine Horizontale zweimal zusammengefaßt: durch ein breites Band in Höhe des Säulenvorbaus und durch einen Gestaltenfries, der in der Abschlußhöhe der Apsiden läuft. Wie diese Bauglieder ineinandergefügt sind, das ist nicht mehr antiker Geschmack, nicht mehr Palladio oder französische Revolutionsarchitektur — das ist am ehesten die Moderne von heute. Im Verhältnis zu Gillys bisherigen Arbeiten ist dieser Entwurf die erste Tat der „architektonischen Wiedergeburt“.

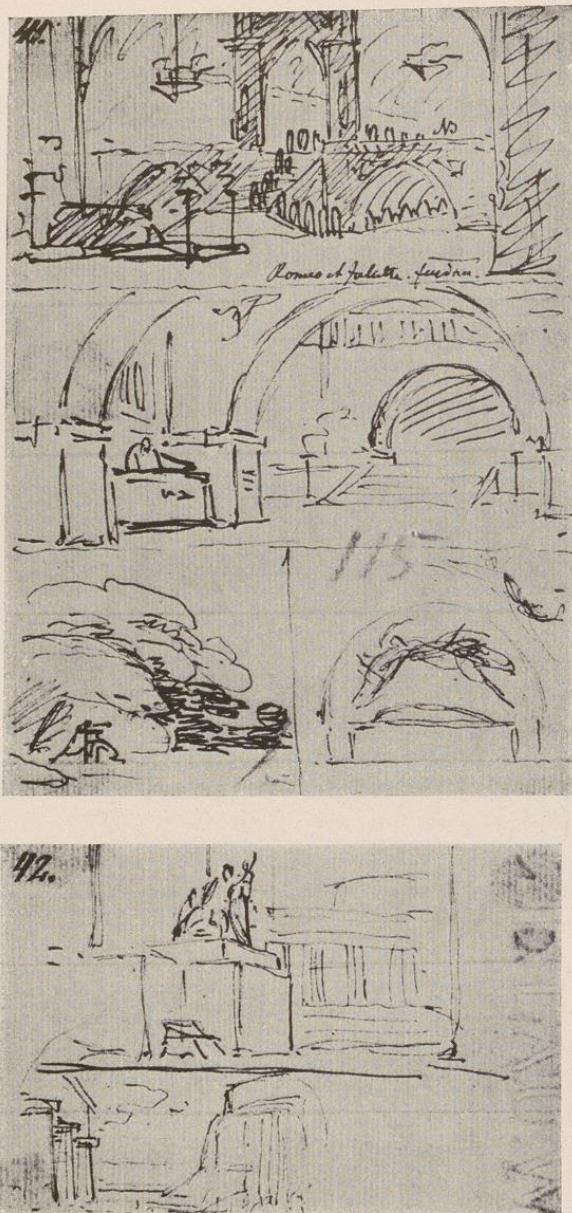
Der Entwurf ist leider Entwurf geblieben. Das Theater wurde von Langhans gebaut, dem ersten Direktor des Oberhofbauamtes. Im April 1800 wurde mit dem Bau des Berliner Schauspielhauses begonnen. Gilly war mit Moser die Bauleitung übertragen. Bis zu seiner Erkrankung hat er diese Aufgabe selbstlos erfüllt und dem Werk seines ehemaligen Lehrers gedient. 1802 wurde das Theater fertiggestellt. Nach dem Brande von 1817 hat Schinkel das Haus nach eigenen Plänen wieder aufgebaut und dem Gendarmenmarkt damit seine endgültige Prägung gegeben.

Auch Gilly hatte den ganzen Platz in seine Architektur miteinbeziehen wollen. Die Plastik dieses Theaters braucht wie das Friedrichsdenkmal seine eigene Umgebung. Schon auf dem Blatt mit der perspektivischen Außendarstellung des Theaters will er offensichtlich die Kuppeln der Gontardschen Kirchen abtragen. Auf demselben Blatt befindet sich noch eine kaum sichtbare Bleistiftskizze — auf dem Original durch ein kleineres Blatt überklebt. Hier werden die Gontardkirchen durch eine geschwungene Kurve verbunden, und das freistehende Theater erfährt dadurch eine städtebauliche Einordnung. An der Stelle, wo die beiden geschwungenen Kurven



109: Portal mit dorischen Säulen ◦

hinter dem Theater zusammenstoßen, erhebt sich, parallel zu der Achse, die die beiden Dome verbindet, noch ein neuer Baukörper. Auf einer aquarellierte Zeichnung hat dann Gilly versucht, eine Vorstellung von der nächtlichen Ansicht des umgestalteten Gendarmenmarktes zu entwerfen. Nur daß jetzt das Theater selbst in den Scheitelpunkt der die Kirchen verbindenden Kurven gerückt ist. Diese Kurven sind als Arkaden oder Kolonnaden gedacht — ein in Berlin durch Gontard geläufiges Motiv — und die Kirchenkuppeln Gontards sind keinem verkürzenden Eingriff mehr unterworfen, sondern schließen geradezu an den Flanken des Platzes wie Fontänen empor. Dafür sind die eigentlichen Kapellen für den Gottesdienst, die für den Betrachter sonst hinter den Domfassaden liegen, nach links und rechts seitlich herausgeschwenkt, um die Kolonnaden mit den Kirchen verbinden zu können und die steile Höhe der Kuppeln durch die Verbreiterung der Grundmassive wieder auszu-



gleichen. Das Theater selbst ist hell beleuchtet im Hintergrunde zu sehen. Von der oben angeführten perspektivischen Außendarstellung weicht aber die Form des Baus wieder ab.

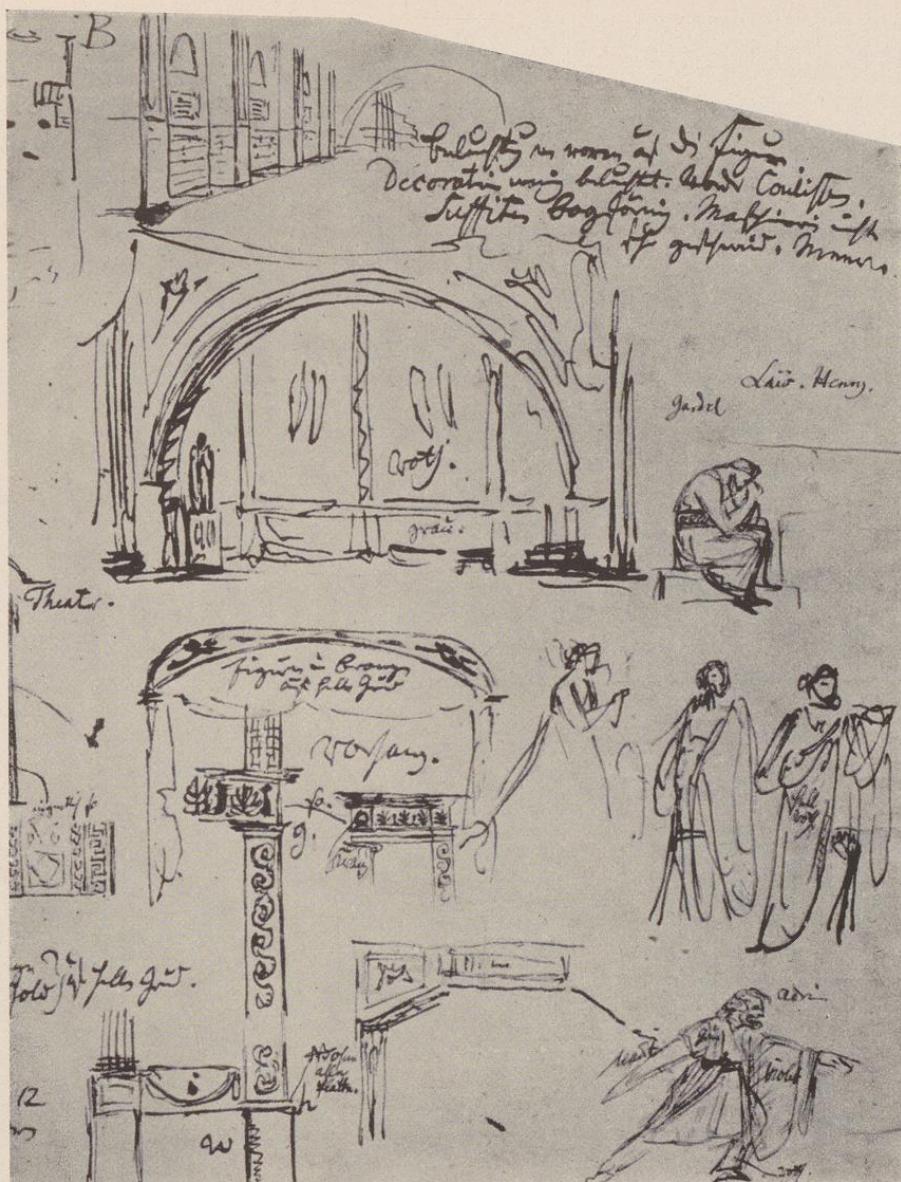
Hier ist der Ort, auch der Bühnenbildner zu gedenken, die sich unter Gillys Skizzen befinden.

Wie er sich um das kleinste Detail eines Wohnraums bekümmert hat, so beschäftigt ihn genau so umfassend auch die Ausstattung von Zuschauerraum und Bühne. In einer andern Zeit hätte Gilly vielleicht so Kirchen erbaut, in der seinige gehört seine Liebe dem Theater.

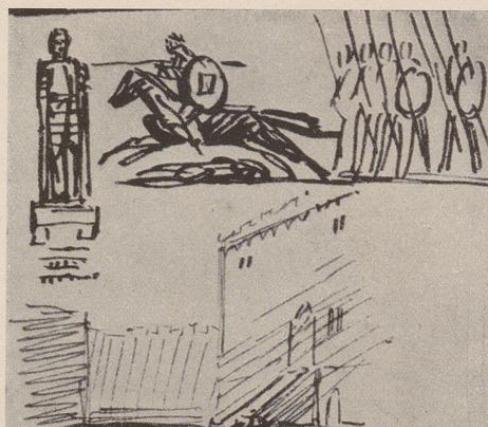
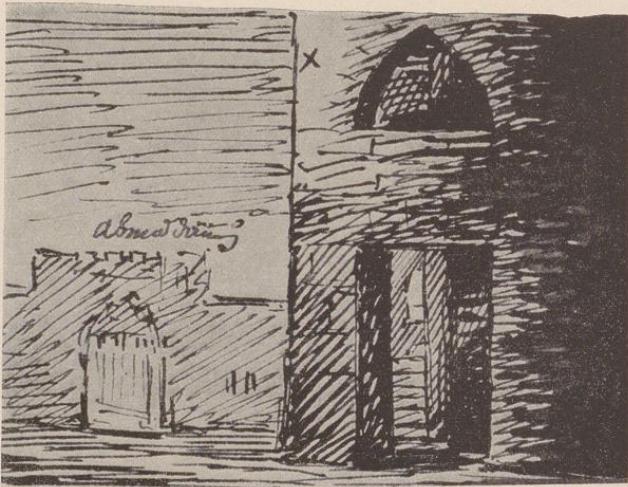
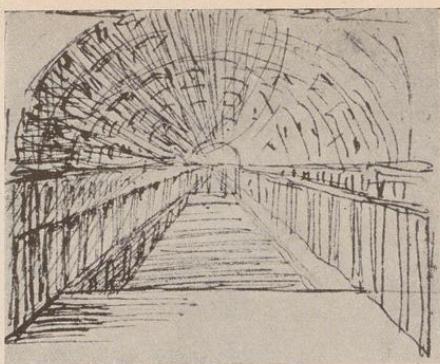
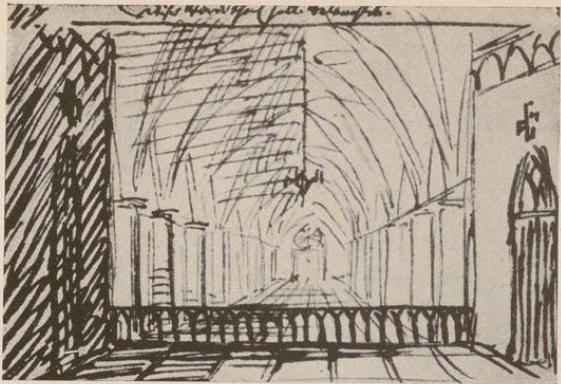
Das Barock hatte eine neue Blüte des Theaters gezeitigt. Hatte besonders das Bühnenbild zu einem der wichtigsten Mittel der theatralischen Wirkung entwickelt. Bei seiner inneren Bewegtheit, bei seiner Sucht nach Betonung und Steigerung löste das Barocktheater die durchstehende Dekoration durch die Bilderfolge ab. Ein Theater aber, das sich in Verwandlungen, Überraschungseffekten und Apotheosen gefiel, stellte an die Bühnenmaschinerie neue Anforderungen. Der Bühnenarchitekt mußte zugleich Ingenieur sein.

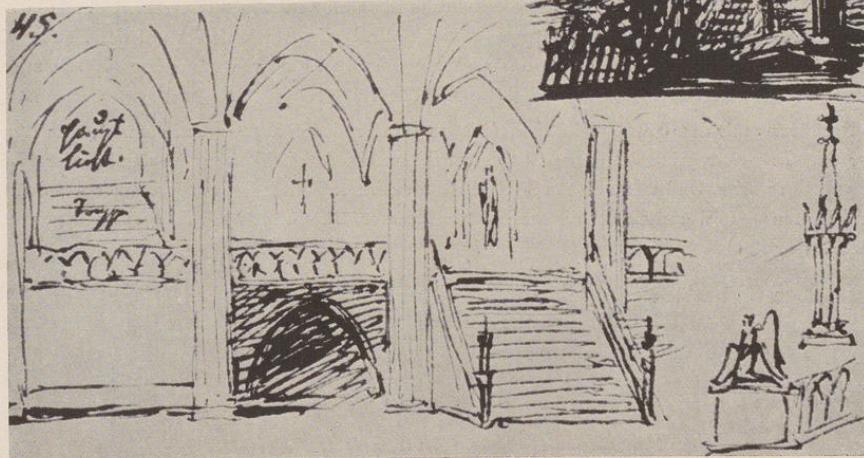
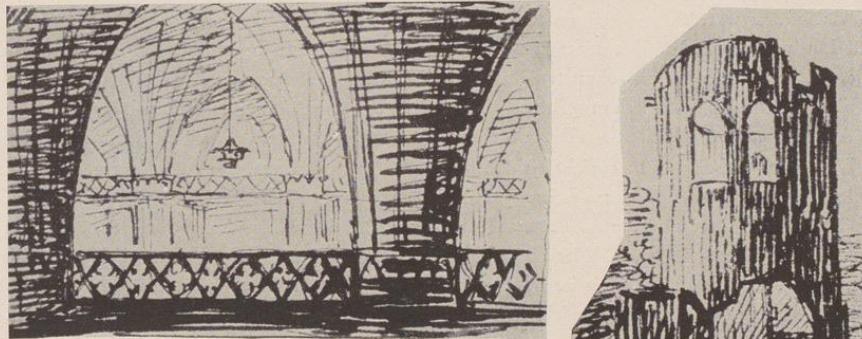
War nun die Theaterdekoration des siebzehnten Jahrhunderts architektonisch bestimmt, so ist die Dekoration des achtzehnten Jahrhunderts illusionistisch. Die Symmetrie, die noch die Architektur der Paläste, Gärten und Feuerwerke, die Regie der Ballette und Kulissen beherrscht, weicht gegen Ende des Barocks der Asymmetrie. Da die Theaterdekoration der damaligen Zeit nicht den geschlossenen Raum aus drei Wänden und einem Plafond

110 und 111: Bühnenbilder, u. a. zu „Romeo und Julia“ ◎



112: Ausschnitte aus einem Blatt vom Besuch der Oper in Paris o





113—118 und 119—121:  
Bühnenbilder und optische Studien ◎

kennt, so bedingt dieser neue Bildausschnitt eine neue perspektivische Konstruktion. Die Zeichnung der verschiedenen hintereinander gestaffelten Ebenen, in die das Bühnenbild zerlegt wird, muß sich für den Betrachter von allen Plätzen aus — vom Parkett sowohl wie vom Rang und den Seitenlogen — wieder zu einem glaubwürdigen Bilde vereinigen. Das Maß dieses Bildes ist der Schauspieler, der vorn an der Rampe steht. Er ist auch ausschlaggebend für die Höhe der Horizontlinie.

Damals erscheint eine Flut von Schriften und Traktaten über Bühnenmalerei und Theaterperspektive. An der Spitze stehen die Italiener. Die Familie Bibiena hat über vier Generationen hindurch mit acht ihrer Mitglieder an dem Ruhm und dem Glanz dieses Kunstzweiges in ganz Europa geschaffen. Als Architekten und Dekorateure für Feste und Trauerfeierlichkeiten entwarfen sie Feuerwerke und Opernausstattungen, malten Scheinarchitekturen, Ölgemälde und Fresken an Decken und Kuppeln in einem rauschenden Barock. Noch der letzte große Vertreter dieses Namens arbeitete in Bayreuth und Braunschweig und war auch vorübergehend für Friedrich den Großen beschäftigt. In Bayreuth hatte schon sein Vater die Innenausstattung des markgräflichen Hoftheaters übernommen, die dann Gilly später in einer Skizze festgehalten hat.

Dieser legte Bibiena war bereits ein Zeitgenosse des Piranesi, mit dem ein neues Element in die Theatermalerei eintritt. Piranesi hat umfassende Studien über die Antike gemacht. Doch würde das allein uns noch nicht berechtigen, von neuen Elementen zu sprechen. Die ergeben sich zum Teil auch aus der großen Persönlichkeit, die mit diesen Studien verbunden war. Triumphbögen und Ruinen von Tempeln und Thermen, Foren und Pyramiden, Sphinge und Lotossäulen sind auch anderwärts gezeichnet worden, wie man auch häufig genug versucht hat, antike Gebäude, ja ganze Anlagen zu rekonstruieren — aber Piranesi unterscheidet sich durch die völlige Freiheit, wie er mit diesen Gebilden malerisch umgeht und ihnen jede Spur des Archäologischen oder Lehrhaften nimmt. Er sieht die Antike als einen lebensnahen Barock, so wie man sagen könnte, daß er den Barock als lebensnahe Antike sieht. Ein neues Lebensgefühl spricht sich in seinen Schöpfungen aus. Bis zum Urgrund der „carceri“, jener „inventioni capriciosi“ steigt dieses Lebensgefühl herab, ja verweilt in ihnen mit einer heroischen Haltung, in der sich kommende Revolutionen andeuten. Denn es geht in dieser Sammlung düsterer, überdimensionaler, fantastischer Gefängnisse mit ihrem Wirrwarr der Überschneidungen und den Schauerlichkeiten ihrer Marterinstrumente nicht um eine bloß romantische oder dekorative Spielerei. Hier bricht mitten im Rokoko eine Dämonie hervor, die ihr Gegenstück in den fünfzig Jahre später entstandenen „capriccios“ von Goya findet. Solche Lebenshaltung angesichts des Fragwürdigen und Unheimlichen muß über den Illusionismus hinausgehen. Raumbildend, nicht raumtäuschend sind daher die Mittel dieses ungestümen Architekten, dem die Zeit die ihm gemäße Aufgabe in der Welt des Raumes versagte. Mit dem Ende des Illusionismus auf der Bühne wird aber der Malerei, der Architektur und der Dekoration wieder gegeben, was sie von Haus her sind. Damit ist der Weg zu den Lösungen Schinkels in der „Zauberflöte“ oder „Alceste“ frei.

Aus der dauernden Berührung mit dem großen Welttheater ist so eine Tradition entstanden, die noch zum Eigentum der Baumeister der Gilly-Zeit gehört. Man ermißt daran die großen Möglichkeiten, die damit jeder schöpferischen Phantasie geboten waren. Und wenn diese Möglichkeiten auch nur häufig in einem Kosmos des Scheins verwirklicht werden konnten — so waren sie doch immerhin ein Kosmos. Sie mußten die Zeitgenossen genau so wie uns Heutige reizen.

Wir besitzen ein hervorragendes Beispiel dafür. Wir möchten sogar vermuten, daß Gilly es bei seiner Belesenheit gekannt haben wird. Dann dürfte es ihn in seiner Richtung geistig bestätigt haben. Goethe hat im Jahre 1797 ein Zwiegespräch zwischen dem Zuschauer und dem Anwalt des Künstlers über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke geschrieben. Es ist im ersten Hefte der Propyläen erschienen und die Art, wie Goethe das Thema mit einer gewissen Popularität anfaßte, deutet darauf hin, daß er es für geboten hielt, in eine allgemeine Diskussion öffentlich einzutreten.

Goethe geht von der Tatsache aus, daß in einem „deutschen Theater ein ovales, gewissermaßen amphitheatralisches Gebäude dargestellt wird, in dessen Logen viele Zuschauer gemalt sind, als wenn sie an dem, was unten vorgeht, teilnehmen“. Goethe rollt hier das Problem der künstlerischen Überhöhung einer Darstellung im Gegensatz zum Naturalismus auf. Das Motiv, von dem er ausgeht, ist nur ein Vorwand dafür. Das Problem interessiert offenbar die Zeit. Und die Zeit wiederum interessiert sich dafür auf dem Theater. Das Theater wird dadurch in den Mittelpunkt einer Erörterung der Stilfrage gestellt, die darüber hinaus für die bildenden Künste und die Architektur nach Lösungen sucht. Eine der wesentlichen Formulierungen Goethes besagt, „daß nur den Ungebildeten ein Kunstwerk als Natur erscheinen könne“. Das gilt für die Oper, für das Schauspiel, für die Dekoration, stößt über die Nachahmung der Natur bei Aristoteles hinaus und legt einen Unterschied zwischen Natur und Kunst grundsätzlich fest. Es ist derselbe Unterschied, der zu der bewußten Rückkehr Gillys und seiner Zeit zu den „abstrakten“ Grundformen der Baukunst, dem Würfel und dem Zylinder etwa, geführt hat. Wichtig ist, daß hier das Theater dazu benutzt wird, um solche grundsätzlichen Entscheidungen zu finden. Das Verhältnis der „Gebildeten“ zum Theater ist also mehr als eine konventionelle, ästhetische Liebhaberei am Schönen oder Erregenden. Das Theater ist Material für eine wissenschaftliche, sagen wir lieber: für eine beinahe wissenschaftliche Beobachtung. Man sucht auch hier das Gesetz.

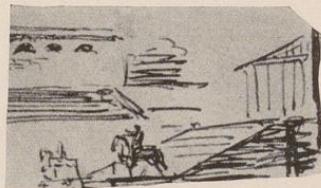
Wir wissen nicht, wie Gilly zu den Vorgängen auf dem Theater an sich gestanden hat. Aber aus der Tatsache, daß eine unverhältnismäßig große Zahl seiner Skizzen sich mit dem Theater befaßt, läßt sich die Vermutung ableiten, daß ihm die Gestaltung des Hauses und Raumes so wichtig war, weil er den Geist, der diesen Raum zu erfüllen hatte, leidenschaftlich ernst nahm. Daß auf einer der Skizzen zum Berliner Schauspielhaus der Name Gluck erscheint, könnte noch durch äußere Zufälle, durch Ratschläge Dritter beeinflußt sein. Aber da gibt es noch jene Pariser Skizzen, die sehr persönlich seine Theatereindrücke festhalten.

Das eine von diesen Blättern stammt von einem Besuch der Oper. Es beschränkt sich nicht auf die Bühnenbilder mit detaillierten Farbenangaben. Es hält auch einige Figurinen fest. Sitzend oder sich bewegend. Gilly zeichnet, was ihn menschlich angerührt hat, die Versunkenheit, den Botenbericht, den Stolz einer großen Haltung. Nach der handschriftlichen Notiz „Laio“ ist man versucht, auf einen Stoff aus dem thebanischen Mythos zu schließen, doch bleibt das, ohne Unterlage, eine Spielerei. Auf einem anderen Blatt findet man Bühnenbilder zu „Romeo und Julia, Feydeau“. Sie verraten dem aufmerksamen Beobachter, der sich nichts entgehen läßt, was sich daheim zum Nutzen verwenden lassen könnte. Die Skizzen dieses Blattes zeigen das Gassenschema der Dekorationen, und die Anmerkung „Beleuchtung nur von vorn auf die Figuren. Dekoration wenig beleuchtet“ verrät nicht nur den selbstverständlichen Takt gegen die Darsteller, sondern auch die bewußte Steigerung der Illusion: das Zusammengehen

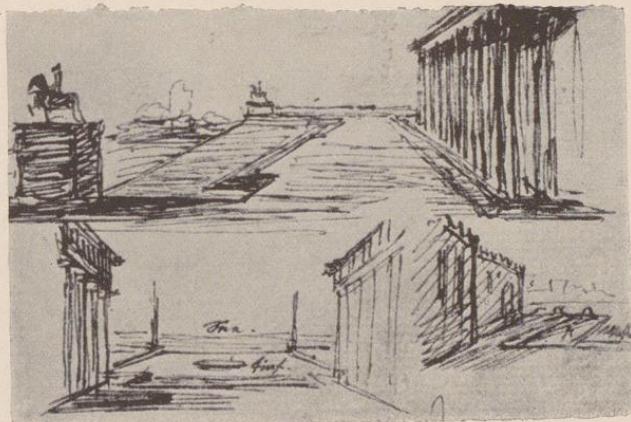
der verschiedenen Kulissen, Soffitten und Bögen mit dem Schlußprospekt ermöglicht erst das einheitliche Bild. Zugleich zeigen die Skizzen zu „Romeo und Julia“ jene asymmetrische Gestaltung des Bildausschnittes, von der wir bereits gesprochen haben. Ihr psychologischer Effekt ist derart, daß sich der Zuschauer den Raum der Szene über das Portal hinaus fortgesetzt denkt. Er fühlt sich somit stärker der Handlung verbunden, als wenn er sich einer Mittelachse gegenüberstünde, die besonders bei einem seitlichen Platz die Perspektive für ihn zu sehr verzerrt.

Diesen Pariser Skizzen steht nun aber noch eine Reihe von anderen Bühnenbildern gegenüber, die zu einem guten Teil ursprünglich auf einem Blatt vereinigt waren. Sie sind erst nachträglich auseinandergeschnitten worden, und es ist nicht mehr zu ermitteln, ob es sich bei ihnen um Wiedergabe von Theaterbesuchen oder eigene Ideen handelt. So wie sie vorliegen, haben sie allerdings eine ausschließlich Gillysche Prägung. Verglichen z. B. mit den Skizzen zu „Romeo und Julia“ sind sie stärker auf eine beherrschende, großzügige Raumidee gestellt. Und die Vielfalt ihrer Grundrisse könnte, abgelöst vom Kulissentheater, jeden modernen Regisseur inspirieren. Möglich, daß die gotischen Entwürfe, die sich unter ihnen befinden, auf eine deutsche Inszenierung zurückgehen. Zumal man auf einem der Blättchen die Bemerkung findet: „Dieser vordere Teil hell erleuchtet.“ Möglicherweise handelt es sich bei diesen Entwürfen schon um Notizen zu seiner Vorlesung über „Optik und Perspektive“. Einem gotischen Gewölbe, von einer Empore aus in Zentralperspektive dargestellt, steht ein Tonnengewölbe in derselben Perspektive gegenüber. Das Problem des Architektdurchblicks wird einmal an einem Blick aus einer Seitenempore in Höhe des Gewölbeansatzes erörtert, ein anderes Mal an einem Durchblick aus jenem Seitenschiff, in dem ein hohes Eisengitter steht. Es könnten alles Beispiele für „Vorstellungen zu beabsichtigten Wirkungen“ sein, wie das eine Kapitel seiner Vorlesungen lautete, zumal gleich daneben sich ein dorischer Tempel auf einem hohen Stufenpostament erhebt und darüber wieder eine Raumdurchdringung mit den einfachsten Pfeilern notiert ist. Der einen Fassung zu dem Eingang durch den großen Torbogen ist sogar ein kleiner „Plan“ beigegeben. Insgesamt fällt an allen Skizzen auf, daß der Lichtführung besondere Aufmerksamkeit geschenkt wird. Ausdrückliche Vermerke und wuchtige Strichlagen bestimmen Vordergrund und Schattenpartie. Die Bewußtheit in den technischen Mitteln der Darstellung und ihre großzügige und unbekümmerte Anwendung verleiht diesen Blättern einen ausgesprochen malerischen Reiz.

Merkwürdig bleibt, daß diese Skizzen — immer vorausgesetzt, daß sie tatsächlich Bühnenbilder darstellen — nur Wiedergaben oder Studien bleiben. Im Gegensatz zu Schinkel und Blechen, der motivisch vereinzelt an Gillys Vorliebe für Bögen und Durchblicke erinnert und demselben heimlichen Barock der Bühne verpflichtet scheint — im Gegensatz zu diesen beiden Künstlern scheint Gilly niemals versucht zu haben, praktisch für die Bühne zu arbeiten. Was um so verwunderlicher ist, als er, wie wir an anderer Stelle sehen werden, in seinen Vorlesungen ausführlich auf die Bühnenmalerei eingegangen ist.



122: Freitreppe (Bühnenbild?) o



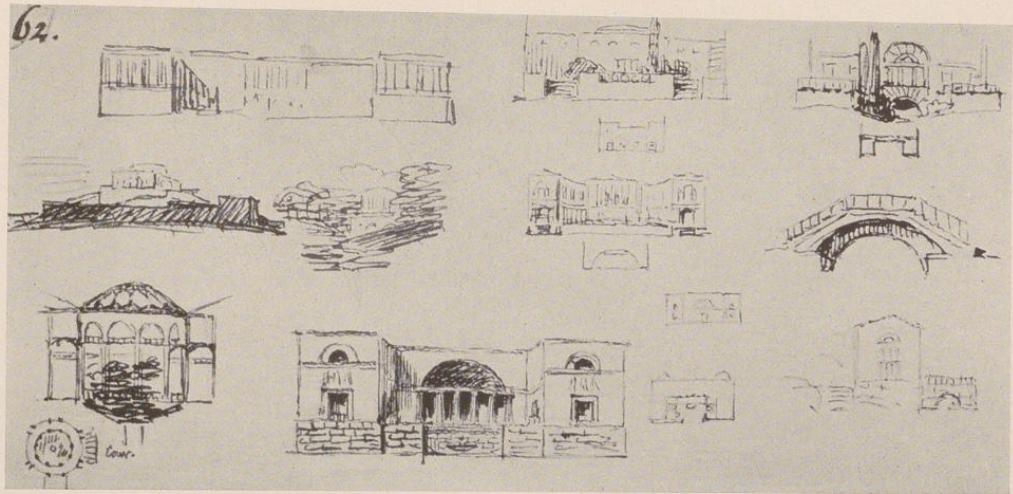
123: Freitreppe (Bühnenprospekte?) ◦

*Plan zu einer großen Stadt*

Wir haben bisher die frühen Arbeiten, die Studienreisen nach Mitteldeutschland, Frankreich und in die Ostmark und die Skizzen und Entwürfe zum Theaterbau geordnet. Doch bleibt noch eine Reihe von Blättern übrig, die sich in keinen dieser Zusammenhänge einordnen lassen und keinem bestimmten Bauunternehmen zuzusprechen sind.

Sie stellen schon eher so etwas wie Improvisationen oder Variationen zu einem gegebenen formalen oder idealen Thema dar. Sie haben zudem ihrer Leichtigkeit, ja Unbekümmertheit wegen einen ungemeinen, ausgesprochen graphischen Reiz und geben eine hohe Vorstellung von dem Reichtum Gillyscher Phantasie und der Kraft seines Vorstellungsvermögens.

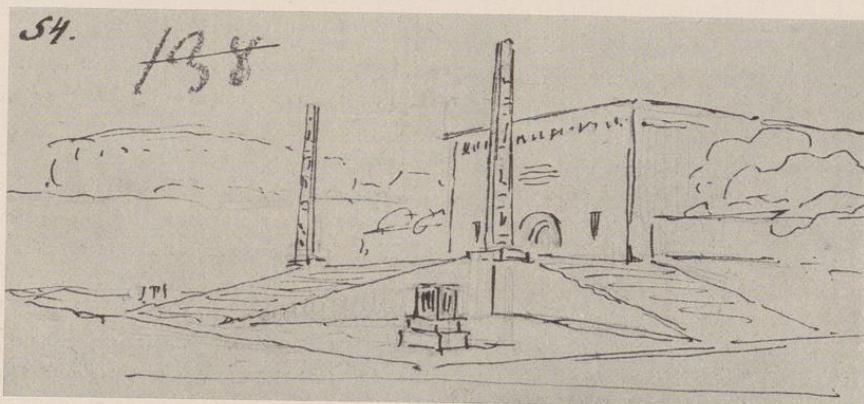
Doch wird es schwer sein, die Entwürfe eindeutig zu kommentieren. Gewiß, man kann sie ästhetisch erklären, dann sind sie „Produkte des stereometrischen Denkens“. Aber das hieße aus Gilly etwas machen, was einem abstrakten Maler gleichkäme. Und das wäre bestenfalls nur eine Fülle von Spielerei oder eine Beschäftigung um der Beschäftigung willen, und daß der Künstler diese Spielerei ernst genommen hätte, machte die Sache nicht besser. Natürlich braucht eine Natur wie Gilly eine gewisse Bewegungsfreiheit, die mehr ihrer eigenen Dynamik gehorcht, als daß sie ununterbrochen nach Zwecken fragte. Es mag auch für Gilly ein Glück bedeutet haben, sich diesem Rausche hinzugeben. Aber Levezow hat schon recht, wenn er in diesem freien und ungebundenen Studium auf dem Papier gleichsam eine Rechenschaft Gillys sieht, um zu erforschen, wie weit seine eigenen Kräfte für eine würdige Darstellung seiner Einfälle reichen. Über alles ästhetische und stereometrische Denken



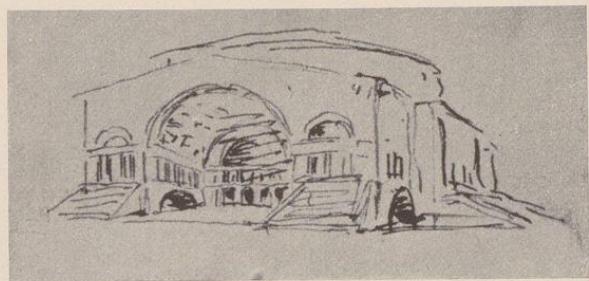
124: Architektonische Studien ◦

hinaus, jenseits der Formeln, „die seit Palladio die idealen Planungen des Klassizismus“ bestimmen, wird Gilly noch von etwas andrem beherrscht.

Wir können das heute vielleicht wieder nachfühlen. Aus dem Erleben einer neuen Gemeinschaft bauen wir Weihestätten, Aufmarschgelände, Kongreßhallen, Gemeinschaftshäuser, Kasernen, Stadien und Sporthallen und

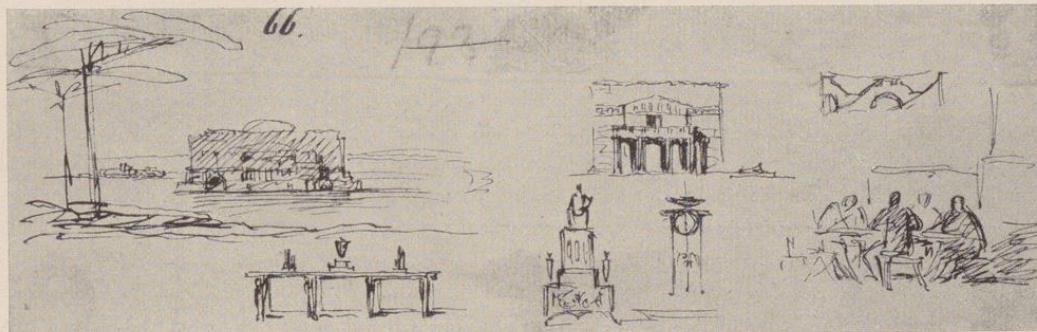


125: Kubisches Gebäude mit drei Treppenaufgängen ◦

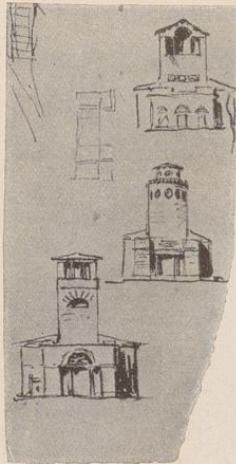


126: Monumentaler Baukörper ◎

wollen sie mit den Menschen eines neuen Zeitalters füllen, damit sie einander befeuernd zusammenhalten. Der Gilly-Zeit ist dieses Erlebnis nicht fremd, und manches „Moderne“ nimmt sie mit der Sehnsucht bereits voraus. Auch den einfachen Köpfen ist damals klar, daß die Welt sich wandelt. Die Privilegien verschwinden, und die Klassen gleichen sich aus. Eine neue Wirtschaft kommt mit neuen Formen der Technik und des Handels herauf und verändert das Denken. Das Land, das noch soeben von Schäfern und Schäferinnen bevölkert schien, in die sich eine müde Gesellschaft flüchtete, wird unwichtig im Vergleich zu der Stadt, wo der Reichtum sich häuft und die Massen sich sammeln und nach Führung und Bändigung verlangen. Diesem neuen Wesen aber eine neue und würdige Form zu geben, sich endlich einmal von Vergangenem zu lösen, auf neuem Boden eine neue Heimat für neue Menschen zu schaffen, wird zu einer Aufgabe, an die zuerst die Architekten der Revolution herangehen.



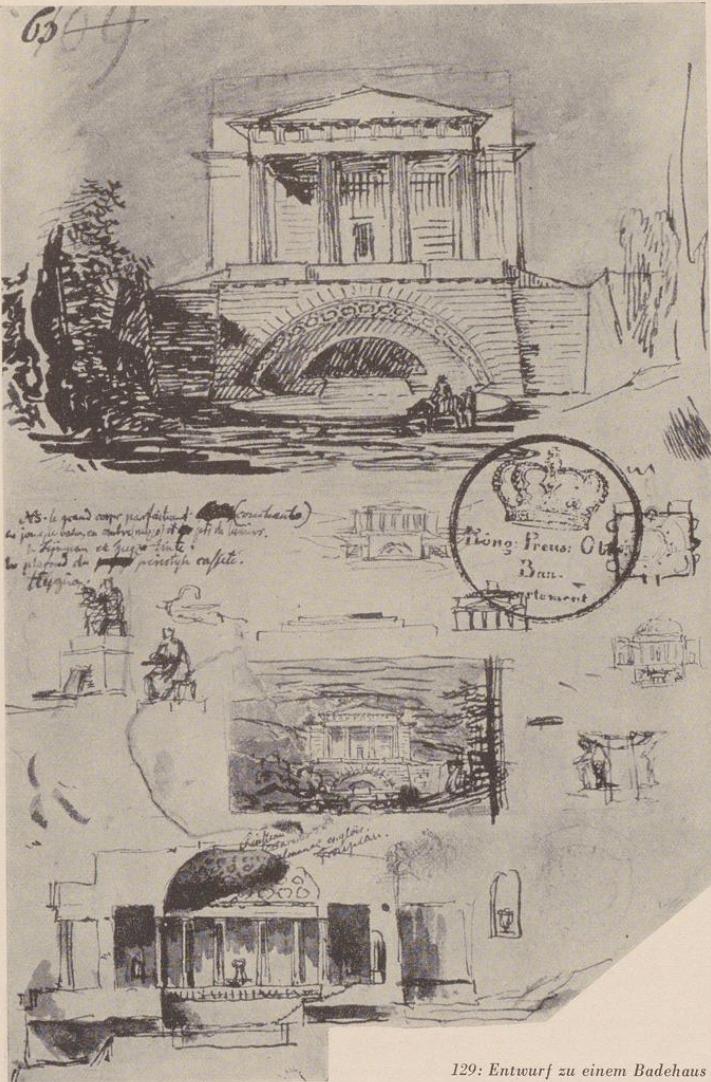
127: Skizzenblatt mit architektonischen Motiven, Möbelstudien und sitzenden Figuren ◎



128: *Gebäudeskizzen mit Türmen* ◦

Aber Gilly wäre nicht Gilly, wenn er nur für den Alltag schaffte. Auch unsre Planungen heute streben über den Alltag hinaus und suchen einen Stil, der ihnen etwas von einem Denkmal gibt. Man will Zeugnis ablegen und Dauer schaffen — das ist jenen und unseren Zeiten gemeinsam. Aber was hilft es, daß die Baumeister bauen, wenn nicht die Menschen so sind, daß sie in diese Bauten gehören? Hinter Planungen und Entwürfen blickt auch bei Gilly das leidenschaftliche Ringen um eine neue Würde des Menschen hindurch.

Zwar, das Zeitalter ist noch immer Rousseau verpflichtet, und ein Badehaus in eine einsame Landschaft zu legen, entspricht einem Hang zur Idylle, der auch ein Hang zur Beglückung ist. Aber was macht eine Natur wie Gilly daraus, und was sind das für Menschen, an die er dachte, als er den Bau entwarf! Das Baden wird zu einer feierlichen Handlung, wenn man über Stufen hinauf durch eine Tempelfront eintreten muß, dessen säulengetragene, kassettierte Kuppel sich im runden Wasserbassin spiegelt. Was sonst nur Erholung und tägliche Waschung ist, wird hier zur Reinigung auch des inneren Menschen. Es nimmt den Körper so ernst, weil die Seele so heilig ist. Schwebt uns Heutigen nicht wieder dasselbe vor, wenn wir Schwimmhallen von einer ähnlichen Pracht erbauen, um hygienische Maßnahmen am Körper zu einer festlichen Reinigung unseres ganzen Menschen werden zu lassen? Sofern solche Skizzen „antiker Form“ sich nähern, geben sie sich höchst malerisch. Die kalte, gipsige Antike des Schulbegriffs hat nichts mit dieser Klassik zu tun. Gilly hat nicht umsonst Vergil und Ovid gelesen und von den Ausgrabungen in Pompeji gehört. Nur daß er die Verniedlichung des bukolischen Alters nicht teilt und nach strengerem Ausdruck sucht. Ahnt ihm eine ganz andre Antike als die, die von Weimar gepriesen wird? Ist es



129: Entwurf zu einem Badehaus ◦



130: Treppenanlagen mit rundem Kernbau im Hintergrund o

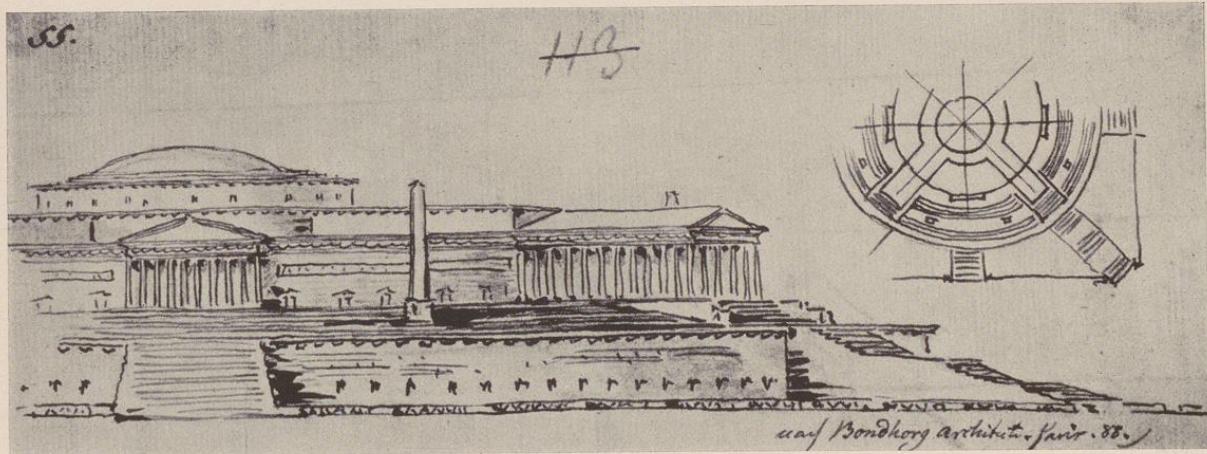
ein Zufall, daß im „Hyperion“ oder in der „Penthesilea“ dieselbe Farbigkeit steckt, die auch solch einem Blatte von Gilly einen arkadischen Zauber verleiht?

Es geht dieser Jugend um ein neues Geschlecht. Was besagt ihr das, wenn man ihr nachweisen wollte, daß sie die Farbigkeit aus dem Barock übernahm. Sie darf ehrlich entgegnen, daß ihre Freude an farbiger Tönung voraussetzungslos sei. Denn Farben und Formen bedeuten ihr etwas andres als ihren Vätern. Die Zeit der Tempel ist nicht wiederholbar, und die Dichter werden die heimliche Trauer um die verlorenen Götter Griechenlands nicht los. Aber das Neue ist stärker und muß sich im nüchternen Tag behaupten. Man will nicht mehr bei den Alten ausruhen, man möchte selbst etwas leisten. So ist die Klassik von Gilly keine Plünderung von Gräbern, sondern ein Bekenntnis zu neuem Leben und neuer Freiheit.

Solche Freiheit will nicht nur der Erde gehören und der Landschaft verpflichtet sein. Sie möchte auch dem Bau der Städte die Ordnung geben und einen Grundstein zu hellen Wohnungen legen. Das ist in Preußen nicht einmal fremd, weil Preußen selbst wie nach einem Plan entstanden ist. Und so beschäftigt Gilly der Plan dieser Stadt „an sich“, ohne daß er dabei an eine bestimmte Stadt gedacht zu haben braucht.

Das Potsdam Friedrich Wilhelms I. und französische Pläne mögen in diesen Planungen nachwirken. Ledoux hat zu seiner Idealstadt Chaux geschrieben: „Im jungen Jahr, im Frühling meiner Tage sehe ich sie bauen für die Unsterblichkeit. Dem arbeitsfrohen Volke gründe ich eine Stadt.“ Und Hölderlin hat im „Archipelagus“ das Werden einer solchen Stadt geschildert:

„Aber der Muttererde und dem Gott der Wogen zu Ehren  
 Blühet die Stadt jetzt auf, ein herrlich Gebild, dem Gestirn gleich  
 Sicher gegründet, des Genius Werk, denn Fesseln der Liebe  
 Schafft er gerne sich so, so hält in großen Gestalten,  
 Die er sich selber erbaut, der immergehe sich bleibend.  
 Sieh! und dem Schaffenden dienet der Wald, ihm reicht mit den andern  
 Bergen nahe zur Hand der Pentele Marmor und Erze;  
 Aber lebend, wie er, und froh und herrlich entquillt es  
 Seinen Händen, und leicht, wie der Sonne, gedeiht das Geschäft ihm.  
 Brunnen steigen empor und über die Hügel in reinen  
 Bahnen gelenkt, ereilt der Quell das glänzende Becken;  
 Und umher an ihnen erglänzt, gleich festlichen Helden  
 Am gemeinsamen Kelch, die Reihe der Wohnungen, hoch ragt  
 Der Prytanen Gemach, es stehen Gymnasien offen,  
 Göttertempel entstehn, ein heilig kühner Gedanke,  
 Steigt, Unsterblichen nah, das Olympion auf in den Äther  
 Aus dem seligen Hain; noch manche der himmlischen Hallen!“

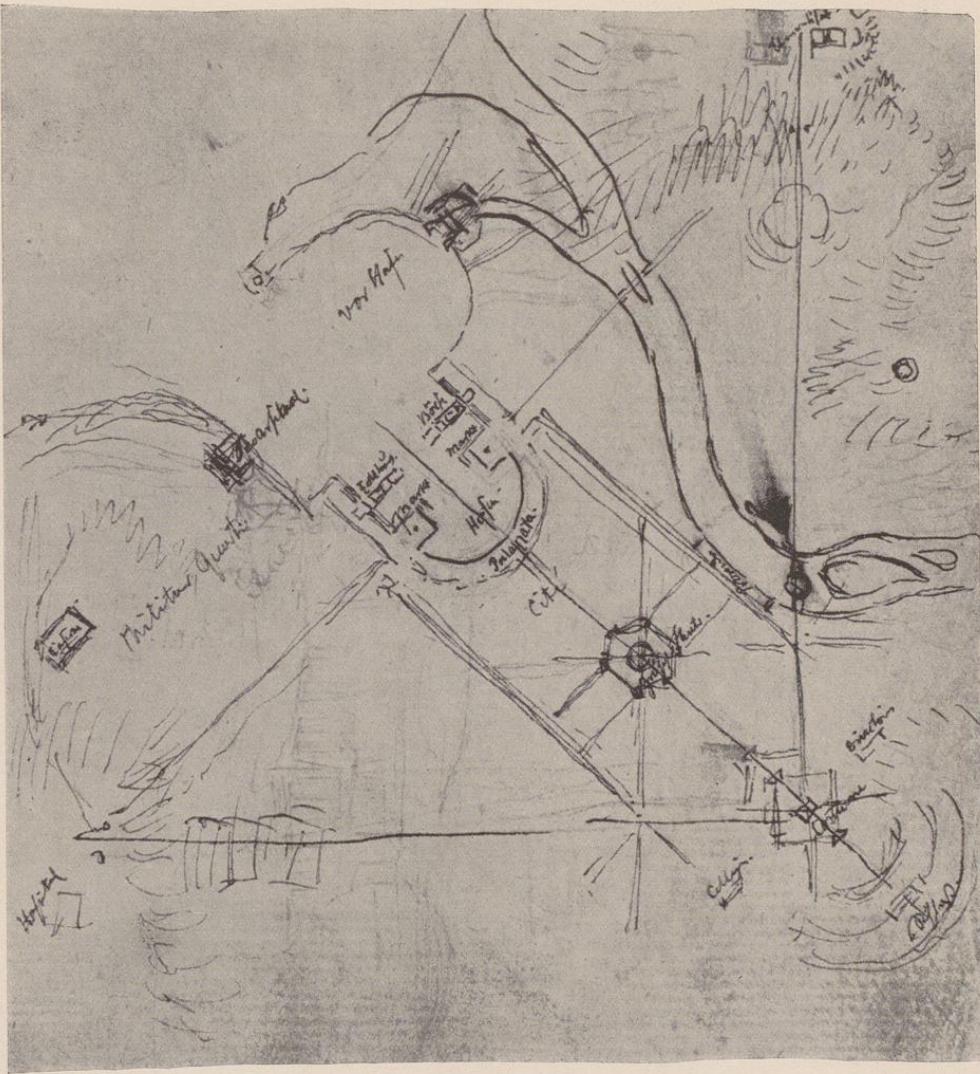


131: Französische Monumentalplanung nach Bondhorg ◦

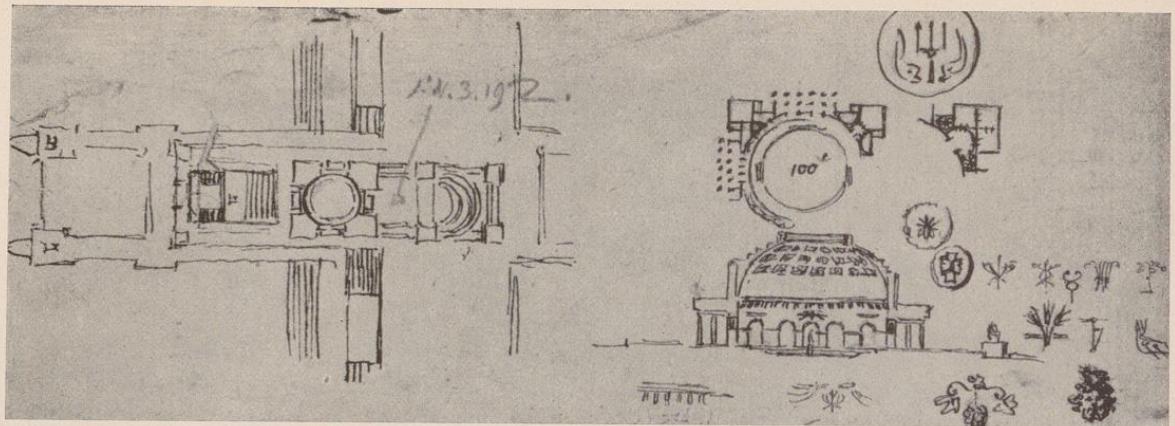
Wie nahe stehen diese Verse, die 1800 geschrieben sind, den Hoffnungen dieser ganzen Zeit, wie nahe stehen sie Friedrich Gilly. Er hat Skizzen zu einer Stadt am Meer hinterlassen, als ob er ein neues Vineta dachte. Haben ihn Erinnerungen an Cherbourg und Le Havre bestimmt? Wahrscheinlich wird er sich eine Übungsaufgabe gestellt haben, wie er das in seinen letzten Jahren auch andern Gleichstrebenden gegenüber getan hat. (Abb. 133.) Die Stadt liegt an der Mündung eines Flusses und an einer tief zurückspringenden Bucht. Aufgabe ist, die natürlichen Lebensbedingungen der Bevölkerung den Gegebenheiten der Landschaft anzupassen. Man sieht sich der Stadt vom Meere. So wird das unbebaute Ufer zur breiten Schwelle, und nur der zurückliegende Vorhafen der Bucht wird in die menschliche Planung eingeschlossen und bildet die Grenze zur freien Natur. Daß der Feind sich versehe, was er sich zu erwarten hat, liegt der Flussmündung gegenüber ein Gelände, das „Militärquartier“, und umschließt die beherrschende „Kaserne“ und ist mit dem Hafen durch das „Arsenal“ am Strande verbunden. So gegen jeden Angriff gesichert kann sich das tätige Leben entfalten und den architektonischen Raum nach seinen Ansprüchen gliedern. Senkrecht zum Vorhafen wird der „Hafen“ hufeisenförmig in das Land geschnitten. Dort spielt sich Handel und Arbeit auf den beiden Märkten ab, die quadratisch in den Hafen hineinragen. „Zollhaus“ und „Börse“ gehören dazu und sind ihnen auf langgestreckten Molen vorgelagert. Die Mittelachse dieses symmetrischen Hafenbeckens aber bildet die Hauptachse der Stadt. Sie schneidet den Scheitel der „Plazata“ und führt durch die „Cité“ über den sechseckigen Platz, in dessen Mitte sich das „griechische Theater“ erhebt, und über die „Commune“ zum Schloß, dessen geschwungene Rampen den Halbkreis der Plazata wieder aufnehmen. Außerhalb aber an den Höhen liegen das „Hospital“ und die „Universität“. Das ist wie ein Wellenschlagen vom Meer in das Land hinein und ein stolzes Gefühl von Freiheit triumphiert im Raum.



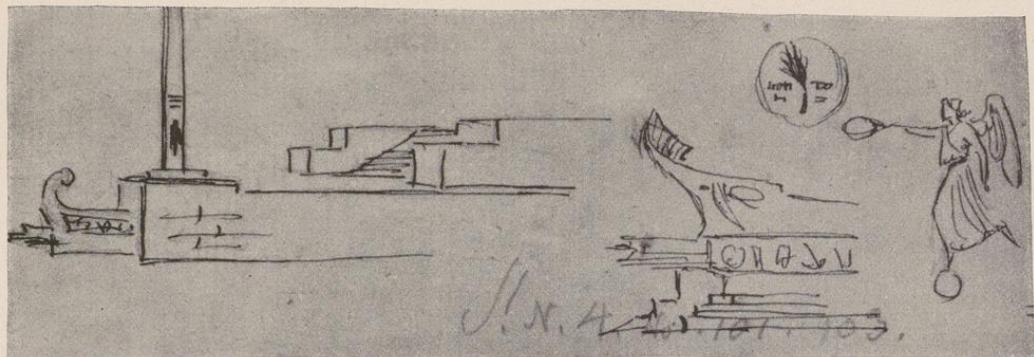
132: Ansicht der Mole und Skizzen zur Börse ◦



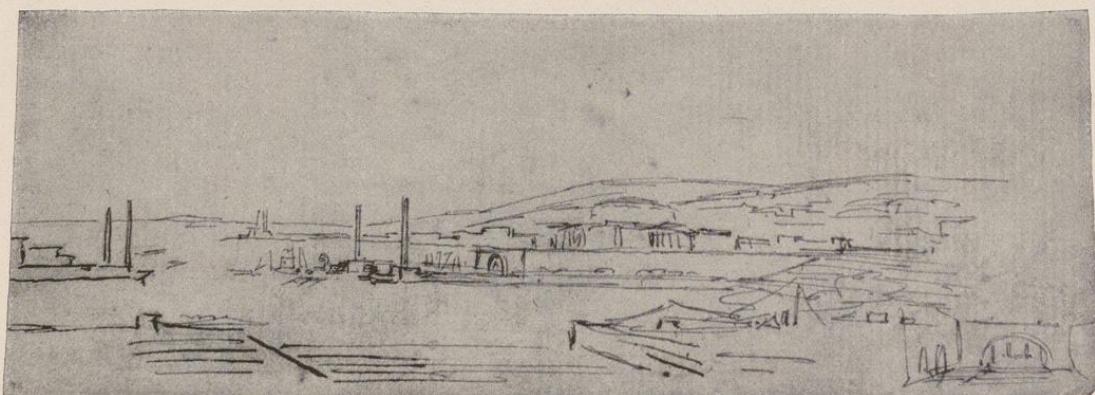
**133: Grundriß zur Stadtanlage am Meer** ◦



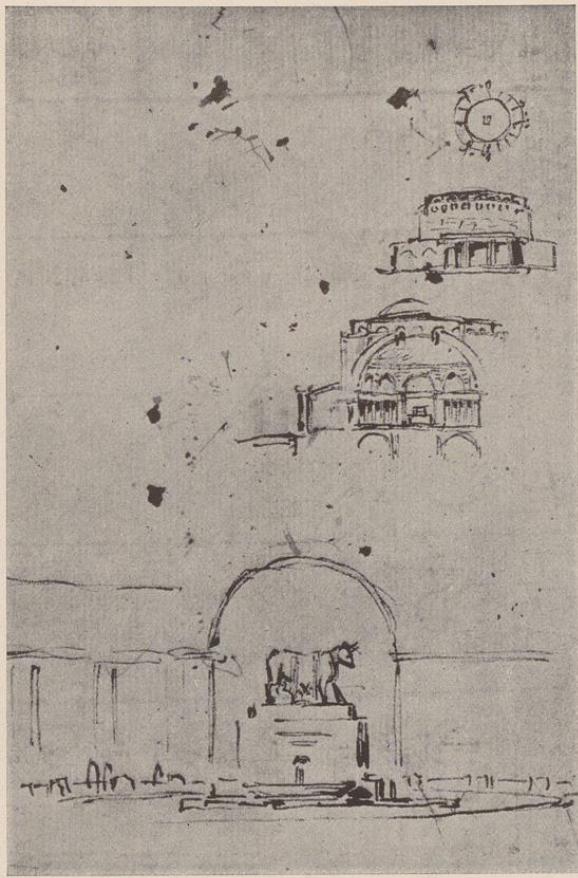
134: Grundriß der Mole und Börse ◦



135: Rostrageschmückte Molenköpfe ◦

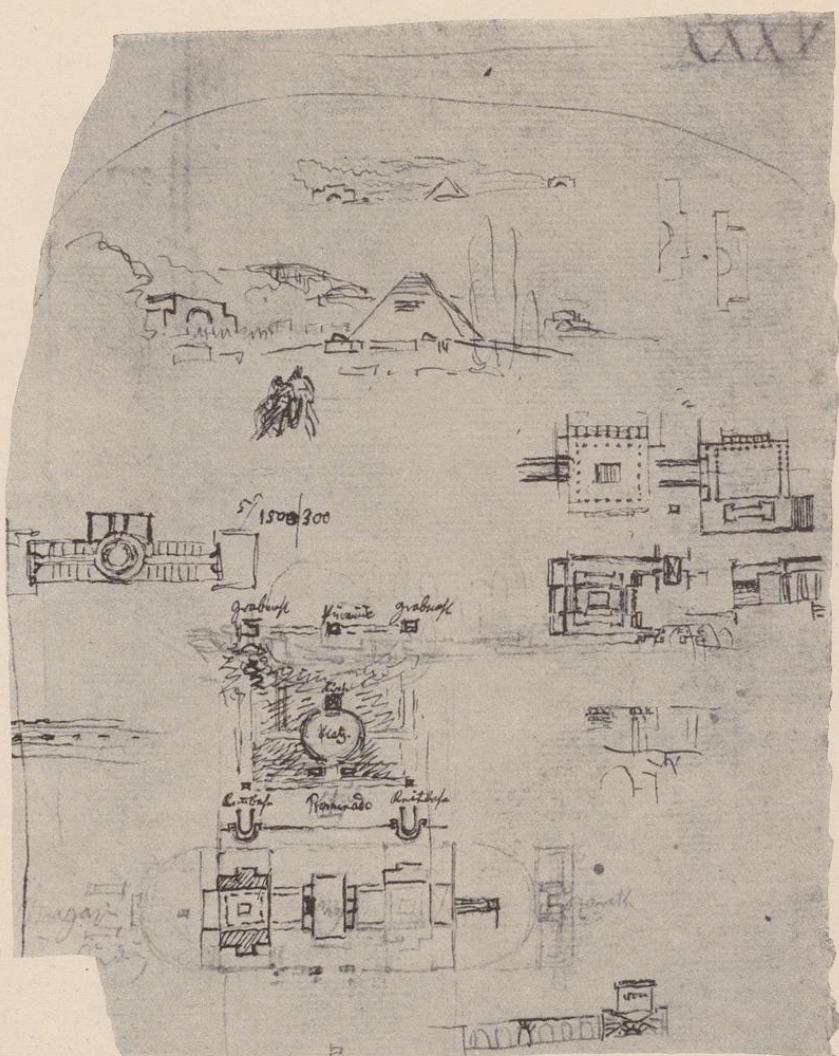


136: Ansicht der Stadt ◦



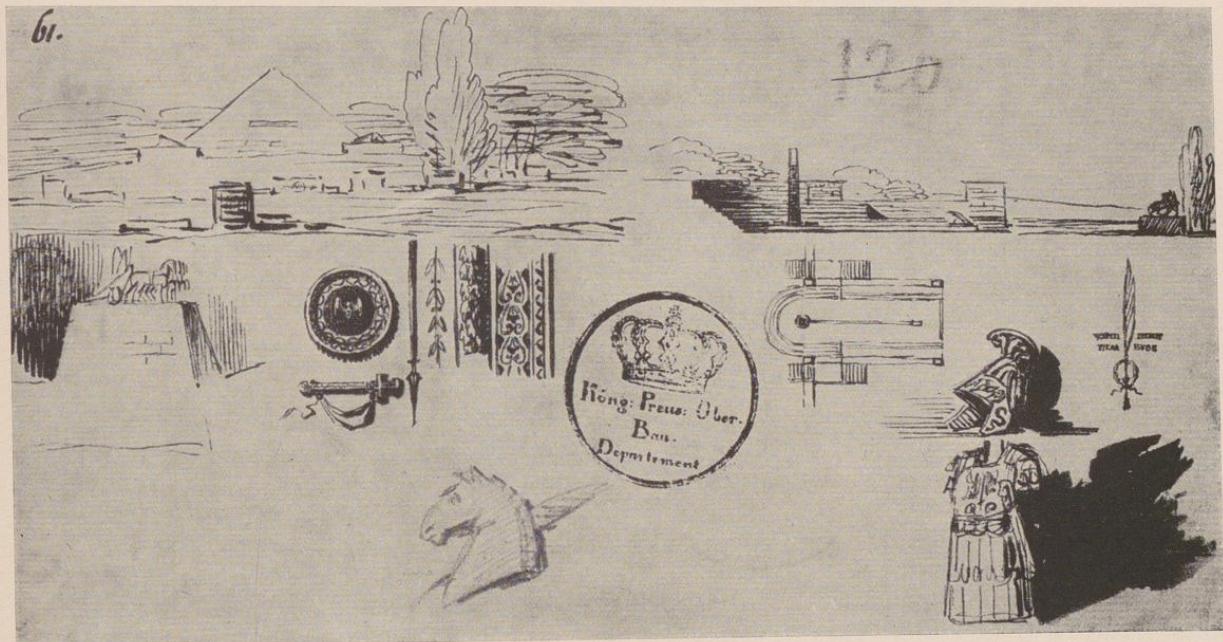
137: *Schnitte zur Börse*  
(Rückseite des Wiener Skizzenblattes) ◦

Das Blatt Abb. 134 gibt einen Grundriß zur Mole und der dazugehörigen Börse, Blatt Abb. 135 die Ansicht vom rostrageschmückten Molenkopf und Blatt Abb. 136 eine Gesamtschau der Molen von einem der Märkte aus. Die erstgenannte Börsenstudie kennen wir schon von der Rückseite des Wiener Skizzenblattes. Auf diesem Blatt taucht der Stier, den wir schon auf den Marsfeldskizzen sahen, wieder auf. Aber wenn es auch feststeht, daß Gilly sich seinerzeit in Paris eine große französische Planung abgezeichnet hat, so spricht doch die Kargheit und Monumentalität dieser Blätter dafür, daß Gilly hier frei von besonderen französischen Einflüssen nur nach seinem eigenen Ermessen gearbeitet hat.

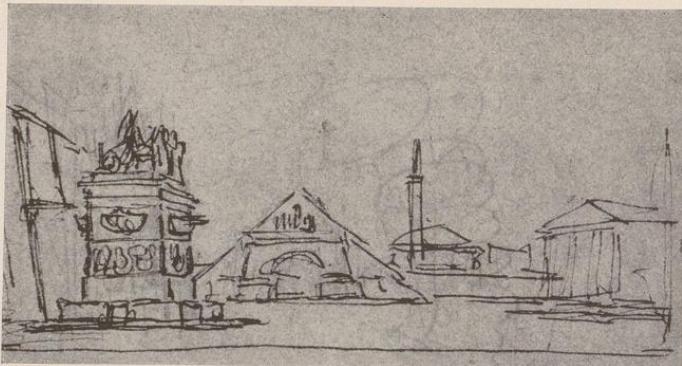


138: Grundriß zu einer Stadtanlage ◎

Abb. 138 zeigt eine andre Stadtplanung. Das Thema ist nicht mehr die Stadt am Meer. Aber die Art der Anlage mit ihrer rechtwinkligen Ausrichtung und besonders mit dem Quadrat: „Grabmal—Pyramide—Grabmal“ und „Reitbahn—Promenade—Reitbahn“ atmet verwandten Schwung. Nur ist hier alles härter, man möchte „römischer“ oder soldatischer sagen. Wir finden ein „Magazingebäude“ und ein „Lazarett“ vorgesehen und schließen auf eine Stadt, in der das Militär wie in Potsdam überwiegt und der gesamten Architektur seinen Charakter aufdrückt. Zu diesem Grundriß gehört dann das Blatt Abb. 139 mit den Ansichtsskizzen der verschiedenen Bauelemente: Pyramide, Reitbahn, Grabmal und Schmuckdarstellungen verschiedener militärischer Embleme, die in ihrer Art ungemein nobel sind. „Négligez pas les détails, ils ont leur grandeur“ — dieser Satz Friedrichs des Großen an seine Offiziere gilt auch für die Baumeister. Auch der kleine Entwurf (Abb. 140) für einen Platz soll in diesem Zusammenhang erwähnt werden, weil er sich mit denselben Elementen auseinandersezt. Das sind weitausgreifende Pläne. Der sie entwarf, sieht neue Mittelpunkte des Handels wachsen und ein Zeit-alter heroischer Kriege heraufsteigen. In solchen Visionen steckt mehr als Spiel, und vielleicht tragen gerade



139: Details zu einer Stadtanlage (Reitbahn) ◦



140: Entwurf für einen Platz ◦

diese Blätter zu der Sicherung der Erkenntnis bei, wie ernst und wirklichkeitsnah Friedrich Gilly seine Gegenwart beobachtet hat. Und wenn er nicht müde wird, solche Gedanken zu Papier auf seine Weise zu bringen, so lesen wir den flammenden Wunsch heraus, dem Kommenden „vorzubauen“.

#### *Ausklang*

Die Laufbahn Friedrich Gillys hat ihren Scheitel erreicht. Das Leben hat ihn bisher verwöhnt, jetzt setzt es seinem Wirken ein Ende.

1799 wird der Siebenundzwanzigjährige zum Professor ernannt, eine Auszeichnung, die in Preußen nur wenige so genossen haben. Im April 1799 entschließt er sich, einen Hausstand zu gründen und heiratet Marie Ulrike Haindlin. Aber das Söhnchen, das ihm aus dieser Ehe geboren wird, stirbt bereits im folgenden März. Ehren und Pflichten reifen dem Rastlosen zu, der sich am eigenen Feuer verzehrt. Längst ist er der Lehre des Vaters entwachsen und scheint dessen herzlichsten Wunsch zu erfüllen, der größere Nachfahr zu werden. Sein Wissen hat sich universal erweitert, seine Entwürfe haben die höchsten Erwartungen gespannt, sein Genius fühlt sich und will sich beweisen: Gilly tritt mit eigenen Bauten vor das Urteil der Mitwelt. Die Lehrjahre sind beendet, und die Meisterjahre brechen an.

Wenn er auch das Berliner Schauspielhaus nicht bauen durfte, so hat man doch nicht vergessen, welche reichen Kenntnisse er gesammelt hat. Das Oberbaudepartement beauftragt ihn mit dem Bau des Königsberger Theaters. Er hat noch im Dezember 1798, kurz nach seiner Heimkehr, mit den Plänen begonnen.

Aber Ämter und Pflichten halten ihn in Berlin und hindern ihn, den Bau zu überwachen. Die Abwesenheit des Schöpfers kommt fremder Willkür gelegen, die in Gilly nur einen jungen Mann aus Berlin sieht und sich selbst

für erfahrener hält. So kommt es fast zu einem Skandal. Der Vater Gilly, dem alle Neubauten in den preußischen Provinzen unterstellt sind, muß eingreifen. Wenn das Königsberger Theater weiter so verhunzt werde, so werde er sich genötigt sehen, die Urheberschaft seines Sohnes abzulehnen und die Öffentlichkeit davon zu unterrichten. Erst nach Gillys Tod wird man auf den Originalentwurf für Königsberg zurückgreifen und danach das Theater in Posen erbauen.

Auch überträgt man jetzt Gilly zusammen mit Moser den Immediathau des Hauses Behrensstraße 68, das 1800 nach der Fertigstellung vom Grafen Lottum bezogen wird. Die Innenräume sind von Moser, die Fassade dagegen von Gilly. Riedel hat in der „Sammlung architektonischer innerer und äußerer Verzierungen“ in einem kolorierten Stich den Anstrich des Hauses überliefert. Das schmale Fundament war danach dunkel gehalten, das Kellergeschoß bräunlich-rötlich getönt, das Erdgeschoß hellbraun, das Obergeschoß, durch ein rötlich marmoriertes Band vom Erdgeschoß getrennt, gelbgrün. Welche Gedämpftheit der Farbe, welche Erdhaftigkeit! Der Charakter des Landhauses reicht noch bis Berlin hinein und bringt die Farben der Landschaft mit. Wie nahe ist das den überlieferten Bräuchen, wieviel herzhafter als der weiße Klassizismus des Nordens, der mit der weißen Antike zusammengeht, die eine Erfindung der Neuzeit war. Zu der Harmonie der Farben treten die Ausge-



141: Haus Behrensstraße 68

wogenheiten der Proportionen dieser Fassade. Ihr Schmuck ist ebenso sparsam wie anmutig: rechts und links unter dem Dachgesims die mäandrisch sich aufrollenden Ranken des Akanthus, in der Mitte unterbrochen durch die beiden wie Pfeiler vortretenden Risalite mit ihren Rosetten und Festons, das große Mittelfenster aber durch die flache Rundbogennische mit ihren Palmetten betont. Das Haus wurde leider 1906 abgebrochen. Aber noch in der bildlichen Wiedergabe zeugt es für die Wirklichkeit eines architektonischen Vermögens, das von praktischer Arbeit geschult und bis in das letzte Detail von Noblesse beseelt war.

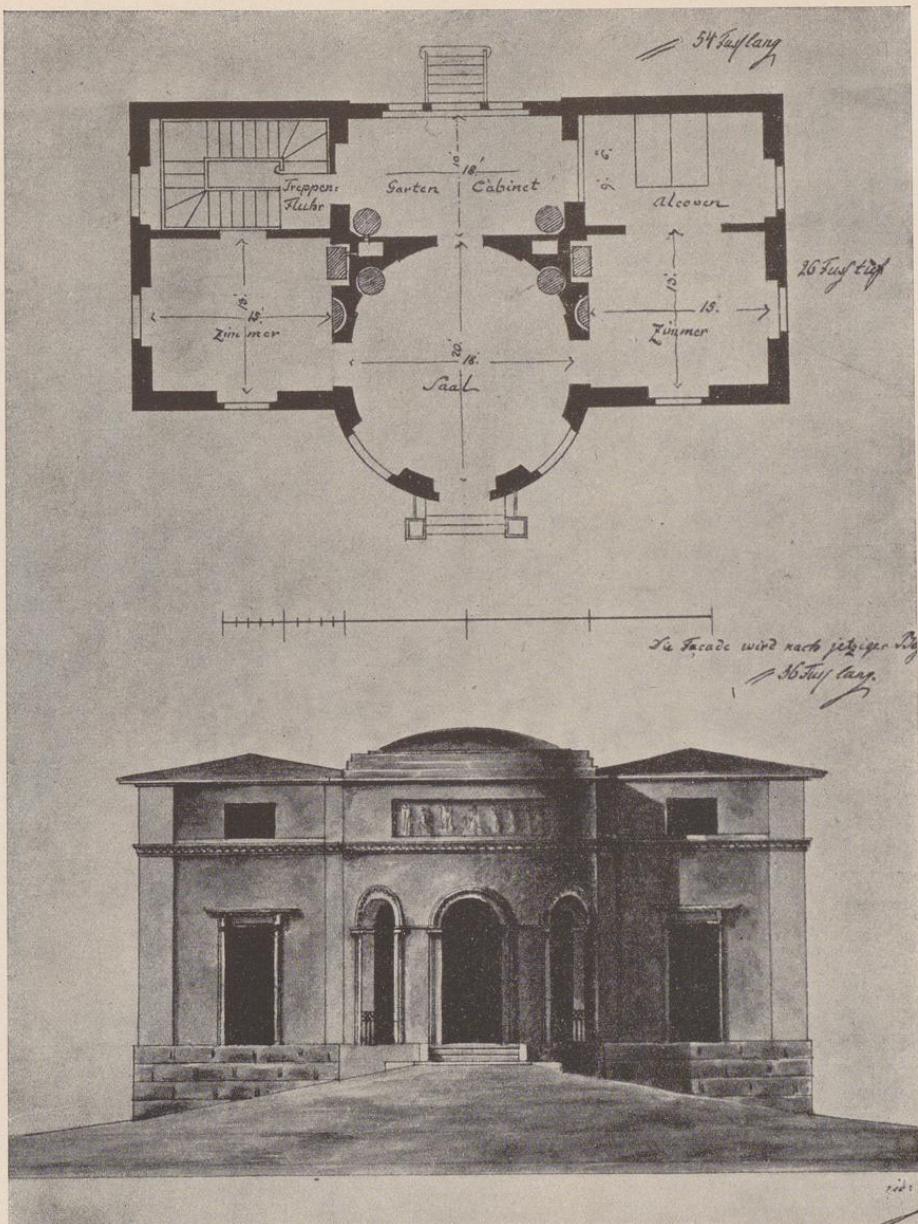
Auch das Möltersche Haus, das Gilly am Tiergarten baute, ist längst ein Opfer der Spitzhacke geworden. Wir kennen noch Fassade und Grundriß durch den Stich von Wachsmann, den er nach Schinkels Zeichnung verfertigt hat, und besitzen noch eine Ansicht von Rückfront und Grundriß auf einem Blatte von Gilly, das dem Märkischen Museum gehört. Man erkennt ohne weiteres in der Villa Möller das Vorbild, nach dem sich Gilly gerichtet hat: das Schloß Bagatelle. Er hat nicht nur die Grundrißidee: den ovalen Gartensaal mit dem vorgelagerten Kabinett, die von je zwei hintereinandergeschalteten Räumen flankiert sind, übernommen, er hat auch die Zahl und Form der Fenster belassen. Aber das Ganze wirkt straffer und geschlossener, der Rokokoanklang von Bagatelle ist überwunden und der Baukörper ist sozusagen preußischer geworden. Man kann hier von keiner bloßen Entlehnung mehr sprechen. Was Gilly hier gibt, ist innerlich verarbeitet, ist so aus dem eigenen Wesen wiedergeboren, daß es einmalig und persönlich bleibt.

Auch die Häuser Jägerstraße 14 und Breite Straße 30 hat Gilly gebaut. Das Haus in der Jägerstraße ist eine frühe Arbeit von ihm gewesen. Wann er das Haus in der Breiten Straße gebaut hat, entzieht sich unserer genauen Kenntnis. Dagegen wissen wir genau, wann er mit den Plänen zur Meierei im Park Bellevue begonnen hat: das erste Blatt im Album der Entwürfe zur Meierei trägt das Datum 1799. Entwürfe und Ausführung decken sich freilich nicht. Der Tod kam über Gilly zu früh. Nach den Akten wurde mit dem Bau der Meierei erst im Frühjahr 1801 begonnen, und es wäre gut möglich, daß ihre Gotisierung auf Rabe zurückgeht, den wir als Mitarbeiter David Gillys kennen und der auch die Gotik der Petrus Kirche gebaut hat. Wäre das der Fall, so wäre auch die Gedächtnistafel an der Meierei: „inventé et dessiné par Gilly fils“ mehr ein Akt der Pietät als ein Beweis für die Urheberschaft Gillys an ihrer endgültigen Form.

Noch ein anderes Werk Gillys ist Wirklichkeit geworden und uns bis heute erhalten. Als Heinrich Gentz, sein Freund und Schwager, die neue königliche Münze entwarf, deren Grundstein im November 1798 gelegt wurde, zeichnet Friedrich Gilly einen Fries, der das Gebäude wie ein Band an den drei freien Seiten auf dem Werderschen Markt umzieht.

„Die Disposition war so, daß man es angemessen fand, davon nicht abzuweichen“, schreibt Schadow, der dann die Teile an der Eingangsfront und jene an der hinteren Seite in Stein gehauen hat, während die lange Seite von anderen Bildhauern gearbeitet wurde, von denen Bußler nach Schadows Meinung das Beste leistete.

Das Relief drückt die Bestimmung des Hauses aus, in dem das Mineralienkabinett, die Münze, sowie die Hörsäle der Bauakademie untergebracht waren. Nach der Beschreibung des Architekten, die von der sehr viel später geschriebenen des Bildhauers abweicht, stellt das Relief folgendes dar: Gaea kommt mit ihrem mit Panthern bespannten Wagen, um den Menschen die in der Erde verborgenen Schätze zu zeigen. Prometheus lehrt den er-



142: Villa Möller im Tiergarten

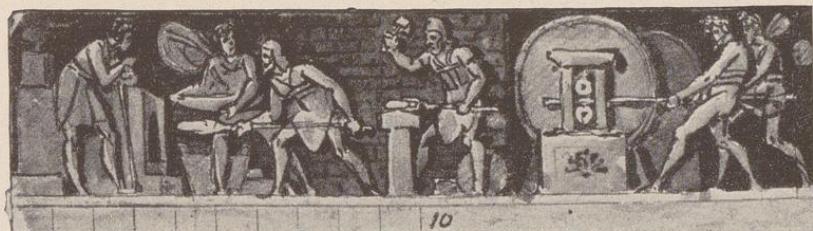


143: Modell der Münze von Heinrich Geng

staunten Menschen das vom Himmel entwendete Feuer zum Schmelzen der Metalle anzuwenden. Für das rechts der Tür befindliche Relief fehlt die Gillysche Skizze. Sie zeigt das systematische Ordnen und wissenschaftliche Auswerten dieses Vorgangs: Ein Lehrer umgeben von einigen Schülern vor einem Symbol der Natur. [Diana von Ephesus?]



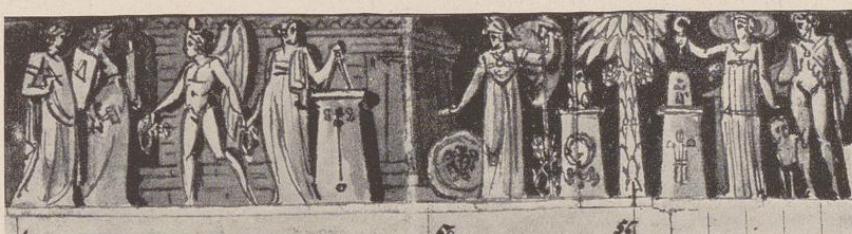
144: Münzfries ◎



10



20



40

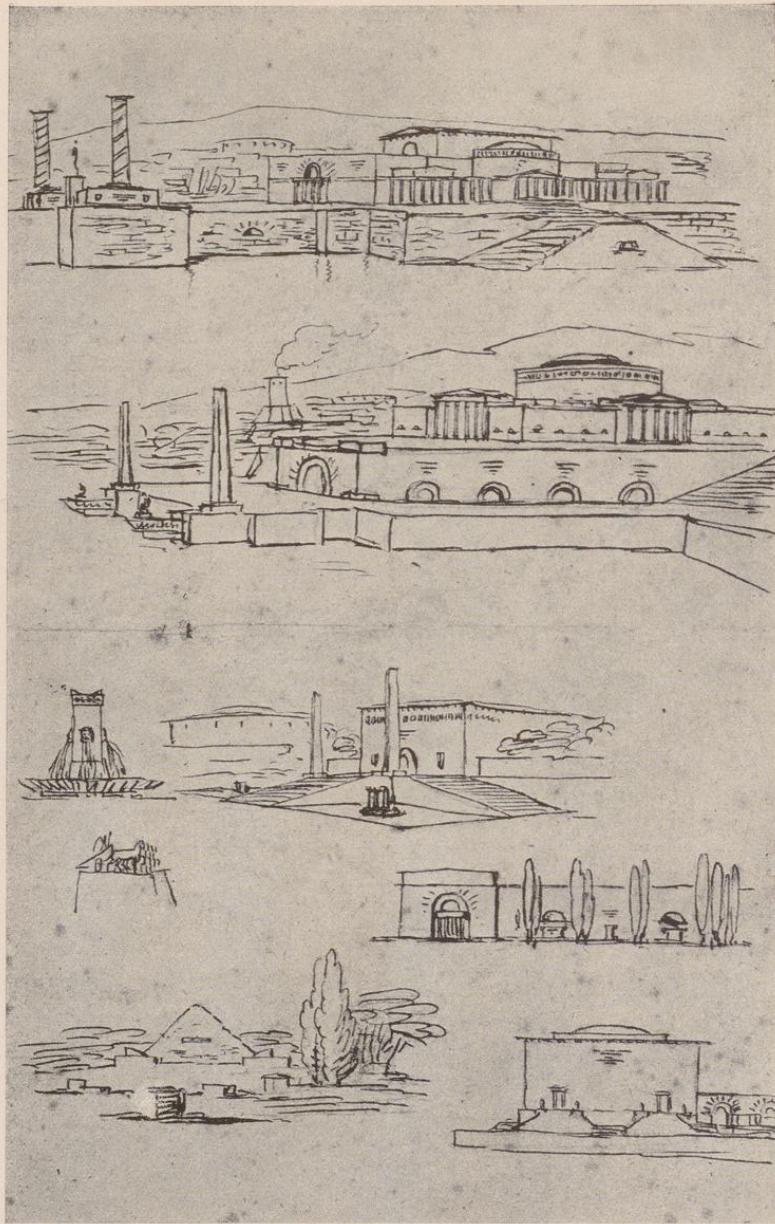
50



10

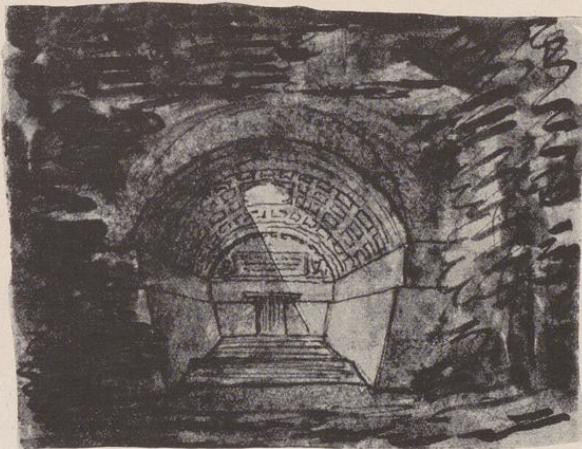
20

145—148: Münzfries ◎



149: Friedrich Schinkel, Nachzeichnungen von Gillys Entwürfen

An der langen Seite folgt die Verarbeitung der Metalle: das Schmelzen, Schmieden, Strecken durch Wasserräder, Prägen und Zusammentragen auf dem Altar des Überflusses. Merkur erscheint dem neben dem Altar stehenden Plutus. Weiterschreitend kommt der Tempel der Künste, davor die Figuren der Malerei, Bildhauerei, dem ein Genius Kränze entgegenbringt, nachdem er einen der Baukunst überreicht hat. Eine Aufforderung an die Künste im Verein mit der Baukunst zu wirken! Minerva steht als Schützerin des Tempels bei einem kleinen Altar, der von einer Palme beschattet wird. Diese Palme bildet mit der einen Hälfte den Abschluß der langen Seite und mit der anderen Hälfte den Anfang der Rückfront. Ceres erscheint, die Beschützerin der Hütten und Fluren. Ein Landbewohner in „einfacher Kleidung der Natur“ ist mit einem Schafbock aus einer Hütte herausgetreten und wendet sich an die Göttin. Neptun stürzt tobend mit den Winden gegen das Land. Herkules aber wälzt mit einem Gefährten Felsmassen gegen das einbrechende Wasser und baut einen Damm gegen die Flut. Die Zusammenarbeit mit Gentz, die hier in einem so schönen Beispiel zu uns spricht, steht nicht allein. Wie der Vater Gilly, eine von Grund auf pädagogische Natur, schon in Pommern die Eleven in Unterrichtsstunden zusammenfaßte und später schon in Berlin noch vor Gründung einer Bauakademie sich mit drei anderen Bau-



Gewölbe vom ersten Entwurf. Durchgangsraum. Das sind die Türen. Rechte Türe, in welcher Börs. Endlich wird einiges Baldachinbaldachin, sich in Galerien formen, in die halb abgesetzte Riegelbalken, darunter sind sie zu liegen, bei dem Börs. Sand. Zeigt es gleichzeitig, ob es möglich ist, oben zu können. Auf Börs (Endlich auf dem Börsenmarkt ist es)

150 und 151: Entwurf eines Gewölbes mit zugehörigen Notizen o

Gilly die Ausbildung im architektonischen Zeichnen übernahm —, so ist auch der Sohn bestrebt, das, was er auf seinen Reisen erfahren hat, weiterzugeben. In einem regen Austausch steht er mit seinen Freunden und den jungen Leuten vom Oberhofbauamt.

Er wird immer mehr zum Mittelpunkt eines Kreises, dem er unerschöpfliche Anregungen gibt. Die herzliche Freundschaft mit Heinrich Gentz kennen wir. Mit Simon hat er bei der Stadtvogtei zusammen gearbeitet. Rabe und Moser gehören auch hierher. Von den Jüngeren, die in Berlin studieren, schließen sich ihm an: Langhans der Sohn, Engel, der später in Helsingfors gebaut hat, Haller v. Hallerstein, Leo v. Klenze und Friedrich Schinkel, der auf der Ausstellung der Akademie Gillys Entwurf zum Friedrich-Denkmal sah, daraufhin die Schule verließ, um bei ihm das Baufach zu lernen. Er konnte aber damals nur in die Lehre des Vaters eintreten, weil Friedrich Gilly auf seiner großen Reise außer Landes war. Die vielen Nachzeichnungen Schinkels von Gillys Skizzen dürften aus dieser Zeit stammen. Dieser Kreis bildet mit sieben Mitgliedern die Privatgesellschaft junger Architekten. Sie hat es sich zur Aufgabe gesetzt, wöchentlich einmal zusammenzukommen, um aus dem Stegreif Skizzen zu bestimmten kleineren Objekten zu entwerfen und größere zur häuslichen Ausarbeit zu verteilen, diese wurden dann durchgesprochen und einer freundschaftlichen Kritik unterzogen. Als Gegengewicht gegen die alltäglichen Geschäftsarbeiten kam es hier nicht so sehr auf peinliche Ausführung an, sondern mehr auf „Arbeiten genialischer Art“ und auf die Ermunterung durch den gemeinschaftlichen Wettbewerb. Überdies wurden Vorträge gehalten über neue Bauunternehmungen im eigenen und im fremden Land, Lebensbilder berühmter Baumeister sowie historische Betrachtungen über das Werden der Baukunst. Auf der Rückseite eines Skizzennblattes von Gilly ist uns ein Brieffragment von Rabe erhalten, worin dieser ankündigt, daß er über die Entstehung der verschiedenen Bauarten unter Zugrundelegung der „Reise nach Ostindien“ von Wilhelm Hodges lesen würde — eines Werkes, das einst auch Humboldt zum Reisen bestimmte. Die Aufgaben selber drehen sich um Bauvorhaben in Berlin, die an einen königlichen Architekten vergeben sind. Die jungen Architekten trachten nicht nach Konkurrenz, sondern nach Erprobung der eigenen Kräfte und Belehrung durch den Vergleich. Das Interesse der Arbeiten dieses Kreises muß bis zum König vorgedrungen sein. Die Entwürfe zum Börsengebäude, die einmal durchgearbeitet waren, verlangte der König vom Vater Gilly, ohne daß es bekannt würde, zu sehen. Als sich der Vater diese Entwürfe besorgt hat, schickt er sie mit einigen anderen Arbeiten an den Kabinettsrat. Der beiliegende Brief gibt einen tiefen Einblick in sein Verhältnis zum Sohn, in das er die Freunde des Sohnes in herzlicher Kameradschaft einschließt: „Befohlenermaßen überreiche ich Hochwohlgeboren in beikommender Mappe die Entwürfe der jungen Architekten zu einem Börsengebäude; da sie es als eine bloße Übungsaufgabe betrachtet haben, so sind sie fast alle etwas zu weitläufig geworden, und da sie auch in ihrer Gesellschaft die Übereinkunft getroffen, nur auf die Sache und Erfahrung selbst zu sehen, und also ihrer Entwürfe sich nur en brouillon mitzuteilen, um bei einer feinen und mühsamen Auszeichnung nicht ihre Dienstgeschäfte zu versäumen, so werden Ew. Hochwohlgeboren es bei des Königs Majestät zu entschuldigen geruhen, daß diese Zeichnungen nicht vollständig ausgearbeitet sind.“

Wenn ich aber zugleich mein Urteil über diese Bauarbeiten abgeben soll, so muß ich gestehen, daß ich dadurch in Verlegenheit gesetzt bin, weil mein Sohn mit Anteil an der Sache hat, und ich bin überzeugt, daß Ew. Hochwohl-

geboren schon selbst zu bemerken geruhen werden, daß alle ein lösliches Bestreben zeigen, sich in ihrer Kunst zu vervollkommen, und daß es Hochdenenselben nicht entgehen wird, wieviel einer schon vor dem anderen voraus hat.

Darf ich Ew. Hochwohlgeboren untertänigst bitten, diese jungen Leute bei dieser Gelegenheit der Huld und Gnade Sr. Kgl. Majestät zu empfehlen, so wird mich die Erfüllung dieser Bitte sehr glücklich machen.“ (13. Mai 1799.)

Die Stiftung der Bauakademie am 21. April 1799 durch Friedrich Wilhelm III. nimmt dann alle Vorarbeiten und Bemühungen um die Schulung der jungen Baumeister auf. Friedrich Gillys alter Lehrer Becherer, der bislang eine Architekturklasse in der Akademie leitete, wird Direktor. Gillys Vater, der alte Baurat Riedel und Eytelwein gehören dem Lehrkörper an. Sie lesen über die Konstruktion der Gebäude; Schleusen, Hafen-Brücken und Wegebau; Strombau- und Deichbaukunst. Aber auch die Jungen haben ihre Lehraufträge bekommen. Gentz wird über „Stadtbaukunst“ lesen. Simon über „Bauphysik“ und Friedrich Gilly über „Optik und Perspektive“ und der weimarische Hofrat Hirt, der zu Goethe Beziehungen hat, „Kritische Geschichte der Baukunst“. Friedrich Gilly leitet außerdem die gesamte Zeichenausbildung an dem neugeschaffenen Institut. Der bislang vergebliche Wunsch, Theorie und Praxis zu vereinigen, soll Wirklichkeit werden. Die Bauakademie besteht, unter Aufsicht eines Kuratoriums, aus dem Chef der Kunstabakademie und verschiedenen Mitgliedern des Oberbau-departements.

In vier Wochenstunden hat Gilly seine Vorlesung im Wintersemester gehalten. „Als Grundlage einer theoretisch-artistischen Anweisung zur Zeichenkunst, besonders für den Architekten“ lautet der Untertitel seiner Vorlesung. Der 1. Teil behandelt die „linearische Zeichenkunst nach Theorie und Ausübung“. Der 2. Teil die „Lehre vom Licht und Schatten, Beleuchtung und Schattierung der Zeichnung“. Der 3. Teil die „Lehre von den Farben“. Nach einem geschicklichen Überblick über die perspektivische Zeichenkunst begann die Vorlesung mit der Projektionslehre. Die Nutzanwendung folgt in dem Absatz „Perspektivkunst in Wahl und Behandlung der Ansicht“. Sowohl um „gewisser Deutlichkeit“ willen als auch in „Rücksicht auf den malerischen Effekt“ für „architektonische Einzelheiten, Verbindungen, Maschinen; äußere Anlage der Gebäude; Verbindung derselben mit Gartenanlagen und Landschaft; innere Anordnung der Gebäude nach verschiedenen Ansichten“. Dieser Abschnitt endet mit einer Betrachtung über die „Theatermalerei, sofern sie den Architekten betrifft“. Hieran schließen sich die „Beobachtungen über scheinbare und wirkliche Gestalt bei den Architekturwerken, der Massen und ihrer Teile, der Verzierungen, Statuen, Basreliefs usw.“ an. Die Lehre vom Licht beginnt mit Auseinandersetzungen über das Licht, über verschiedene Lichtquellen, geht über die Konstruktion der Schatten, Schlagschatten bei einer und mehreren Lichtquellen, über die Stärke der Beleuchtung an sich, über die verschiedenen Grade der Dunkelheit in der Schattierung, Einwirkungen des reflektierten Lichtes zur Luftperspektive. In der Nutzanwendung dieses Abschnittes spricht er über „Besondere Effekte zu beabsichtigten Wirkungen der Vorstellung“ und „Ausführung dieser Wirkungen bei Zeichnung in einem gleichen Ton“. Der Abschnitt über Farben geht von der Erscheinung, den Eigenschaften und Wirkungen der Farben aus, betrachtet die reinen Farben, die gebrochenen Farben, die Farbentonleiter, die Schatten, das Problem der „Schattenfarbe“ und der „farbigen Schat-

ten durch Lichtbrechung“, die Perspektive der Farben und die Luftfärbung. In der Anwendung dann wieder „Charakteristik und kunstgemäße Wahl der Farben“. Die Harmonie der Farben, „Effekt und Haltung farbiger Vorstellungen verglichen mit Zeichnung in einem gleichen Ton“.

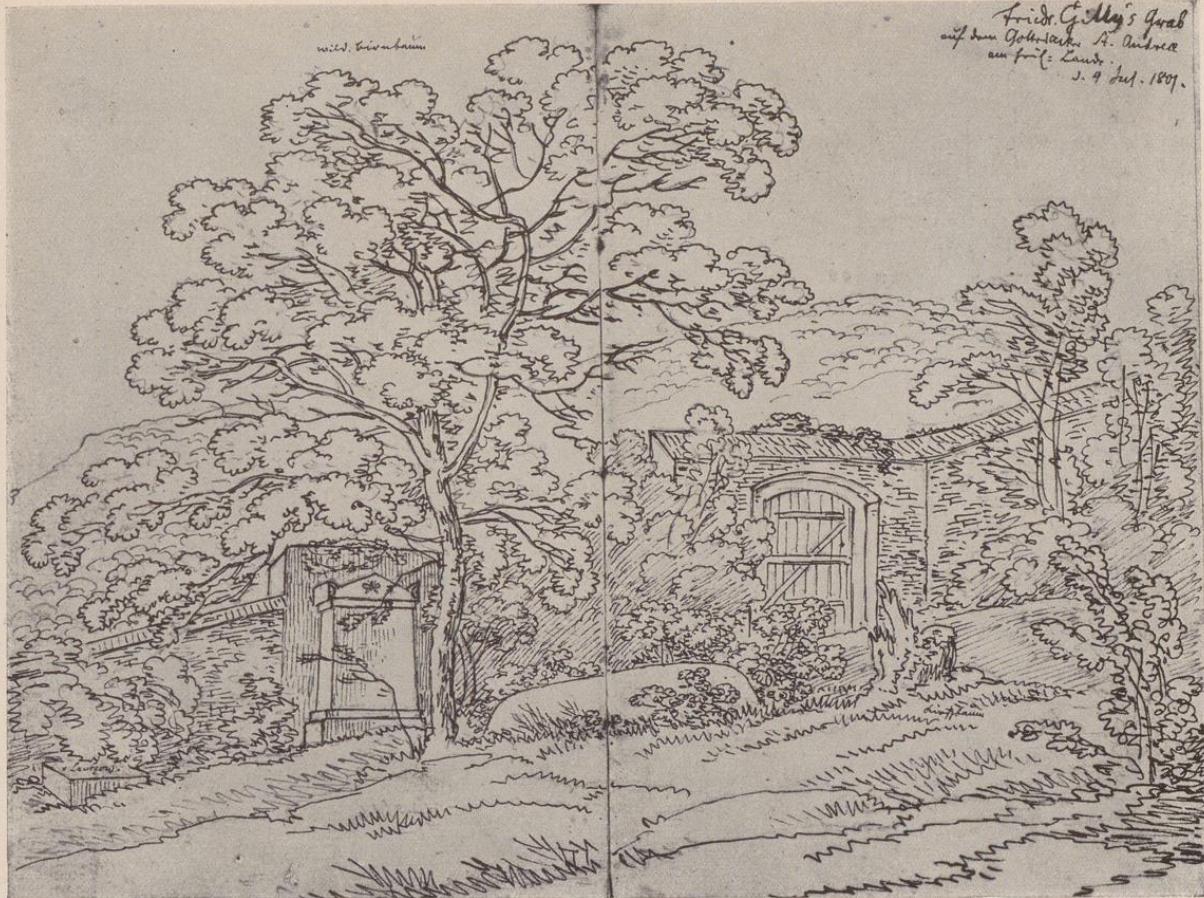
Für diese Vorlesung hat Gilly sehr viel Literatur durchgearbeitet. In seiner Bibliothek standen Werke aus den verschiedensten Zeiten und in den mannigfältigsten Sprachen über Perspektive, Optik und Theorie der Malerei. Das Wesentliche an dieser Vorlesung ist, daß sie nicht bei den rein mathematischen Konstruktionen stehenbleibt, deren Lösungen noch heute manchem Akademiejünger sauer werden, sondern daß er diese Theorie gleich hinausführt in das Gebiet der größeren Anschauung. Wir glauben seinem Biographen gern, wenn er berichtet „von der strengen Sorgfalt, womit er sich auf seine Vorträge vorbereitete“, und „von der Fertigkeit, womit er auf der Stelle alle die den Vortrag erläuternden, oft verwickelten graphischen Beispiele entwarf. Manche seiner Entwürfe, die wir unter den Bühnenbildern betrachteten, könnten Vorbereitungen zu seiner Vorlesung sein. Seine Beschäftigung mit diesem Problem läßt sich aus gelegentlichen Notizen auf den Skizzen nachweisen. So schreibt er gleichsam als Stichwort auf den Entwurf eines Gewölbes Abb. 150, 151: „Vielleicht auf dunklem Papier gearbeitet mit Lichtern.“ Solche Beobachtungen seiner eigenen Arbeiten werden den Vortrag belebt, und der nicht nachlassenden Zahl seiner Hörer während des ganzen Wintersemesters über manche abstrakte Schwierigkeit hinweggeholfen haben.

So wie sein Vater auf seinem Gebiet ein Lehrbuch herausgab, wollte auch er ein Lehrbuch der ganzen Perspektive ausarbeiten, nachdem er seine Vorlesung ein zweites Mal gehalten. Sein Tod aber verhindert das Erscheinen des gewiß subtilen und praktischen Werkes, das wir uns aus den Grundzügen seines Vorlesungsprogramms vergegenwärtigen können.

Noch einmal winkt ihm in dieser letzten Zeit ein großer Auftrag. Er soll die große Brücke über die Spree zwischen Zeughaus und Lustgarten bauen, denn die alte hölzerne, die Hundebrücke, soll aus dem Stadtbild verschwinden. Levezow berichtet, daß der Entwurf zur Hundebrücke Gillys letzter Entwurf war. Dann hat ihn der Tod vor der Ausführung überrascht.

Von seiner Reise hatte er einen hartnäckigen Husten mitgebracht, der sich trotz ärztlicher Hilfe in ein Lungenleiden verwandelte. Die allgemeine Abnahme der Kräfte und dauernde Fieberanfälle zwingen ihn im Juni 1800, einen längeren Urlaub einzureichen. Er reist nach Sachsen und von dort nach Karlsbad. Von einer Brunnenkur erhoffen die Ärzte Heilung. Aber am 3. August morgens früh um 3 Uhr stirbt Friedrich Gilly. Seine Mutter und seine Gattin waren bei ihm. Auf dem Friedhof der St.-Andreas-Kapelle ist er beigesetzt. Heinrich Gentz hat den Grabstein entworfen, und Friedrich Gentz den Wortlaut der Grabschrift.

Hier ruht  
vom Vaterland und zahlreichen Freunden getrennt  
ein Liebling des Himmels und der Menschen,  
ein Künstler der edelsten Art —  
in welchem die Fülle des Genies



152: Friedrich Schinkel: Friedrich Gillys Grab

mit der Reinigkeit des echten Geschmacks  
und der inneren Harmonie  
einer schönen gebildeten Seele —  
die Kunst mit dem Leben sich innig verschlang.

Die,  
denen sein Tod die Zierde ihres Lebens entriß,  
haben ihm hier in trostloser Ferne  
dieses Denkmal ewiger Schmerzen  
und ewiger Liebe geweiht.



Ein Jahr später hat Friedrich Schinkel das Grabmal an der Mauer unter dem wilden Birnbaum gezeichnet und die Inschrift aufnotiert. (Später hat man die Mauer bei Vergrößerung des Friedhofs abgetragen, so daß das Grab heute frei in der Mitte des Friedhofs liegt.) Das Oberbaudepartement stiftete für seinen Sitzungssaal ein lebensgroßes Porträt Friedrich Gillys, das Weitsch gemalt hatte. In der Akademie wurde Schadows Marmorbüste von Friedrich Gilly aufgestellt. „Eine Huldigung seiner Schüler“, wie der alte Schadow in seinem Erinnerungsbuch schreibt, „unter denen der berühmteste Schinkel zu nennen ist“, und den er an anderer Stelle als „eine Naturwiederholung dieses seines Meisters“ betrachtet. Schinkel selber aber schreibt fünf Jahre fast nach dem Tod seines Lehrers an den Vater Gilly:

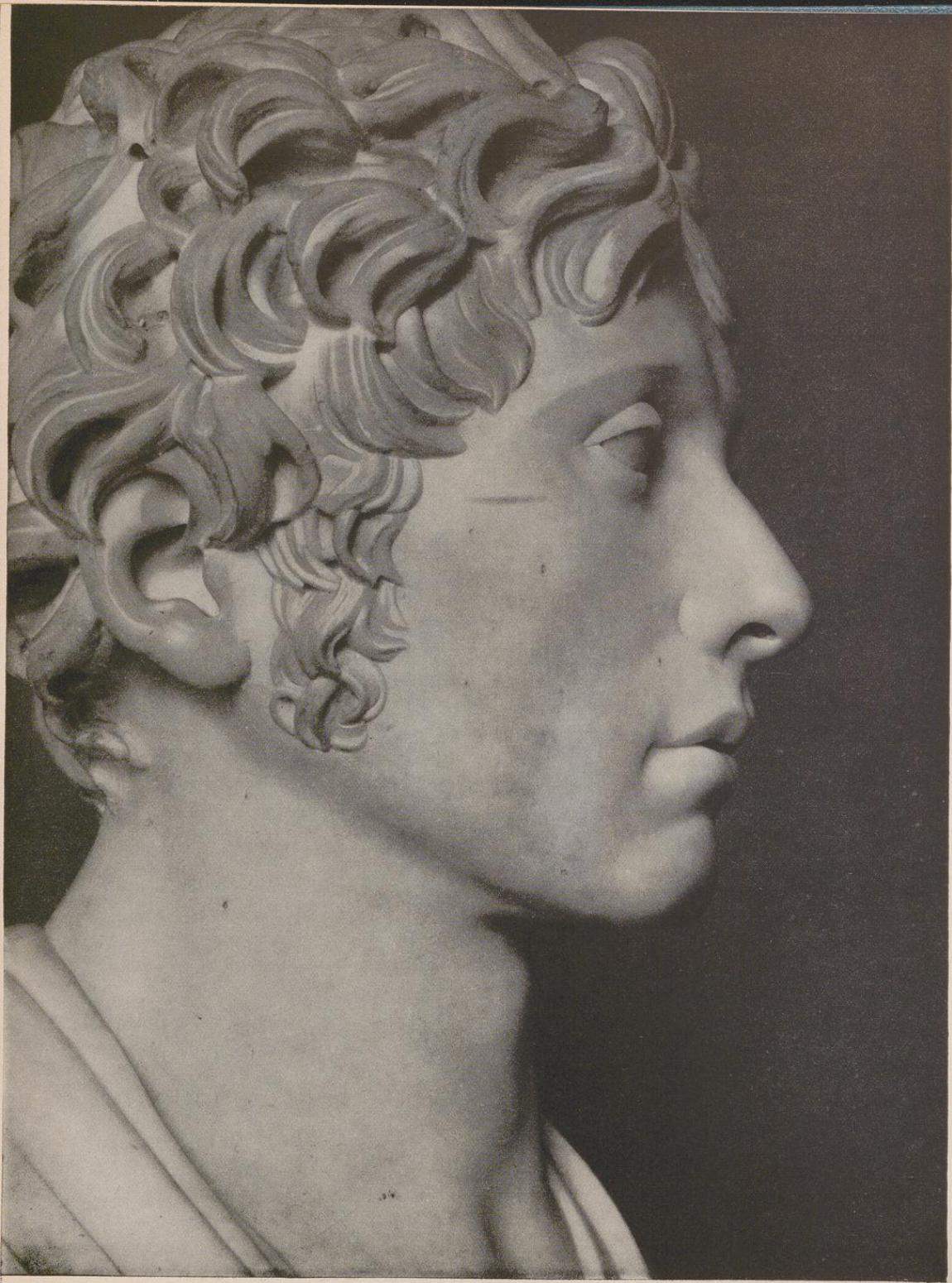
„... Ich wünsche nicht und zweifle so gern an der Möglichkeit, daß ich die Meinung erregt habe, als hätte ich vergessen, was mir der Selige war; vergessen, daß, wenn das Geringste in mir aufkeimt und einen Fortgang findet, ich diese Vorteile allein dem lehrreichen Umgang mit ihm zuzuschreiben habe; daß für jedes Glück, das mir bis jetzt in meiner Laufbahn begegnete, und das in Zukunft meiner vielleicht noch wartet, nur von ihm her der erste Samen fiel; daß unauslöschliches Dankgefühl immer in meinem Herzen leben, mich an den Schöpfer dessen, was ich bin, erinnern wird. Ja selbst das Verhältnis, in welchem ich zu ihm stand, da ich nicht allein in jenem teuern Umgang täglich die nützlichste Belehrung empfing, sondern mir auch schmeichelnd kann, sogar als Freund behandelt worden zu sein — dies Verhältnis kann nicht anders als ... die ganze Größe meines Schmerzes um einen so unerträglichen Verlust außer Zweifel zu setzen. ... Ich würde, wenn nicht gewissermaßen die Aufforderung dazu jetzt vorhanden gewesen wäre, selbst diese Worte vermieden haben, um Empfindungen zu versichern, die ich gern im Innersten verschließe, wo sie tiefer und rührender das Herz ergreifen.“

Das Verhängnis, das so rasch dieses Leben beendete, hat sich auch an das Werk von Gilly geheftet.

Wohl hat der König die Hundebrücke 1804 von Gent nach Gillys Entwürfen bauen lassen, so daß Gent dem Toten damit ein Denkmal der Freundschaft setzte. Aber schon wenige Jahre später wurde sie von Schinkel umgebaut. Seine anderen Berliner Arbeiten sind fast sämtlich aus dem Stadtbild verschwunden. Nur Pläne und Skizzen sind in reicher Zahl auf uns gekommen. So bleibt die Monumentalität, die wir mit dem Namen Gilly verbinden, für uns nur faßbar in der Idee. Aber dürfen wir deswegen folgern, daß sich Gilly in bewußtem Verzicht an Entwürfen habe genügen lassen, weil sein plastischer, raummeisternder Wille die plastische Kraft übertragen habe, als ob in der stolzen Bescheidung des Nichtwillens der melancholische Unterton des Nichtmehrkönnens mitschwänge?

Wir widersprechen, wenn wir das annehmen, gesicherten Tatsachen und vergessen für eine einleuchtende Konstruktion die Wirklichkeit dieses stürmischen Lebens. Wenn ein junger Baumeister achtundzwanzig Jahre gelebt hat, von denen zwei Jahre einer großen Reise gewidmet waren — wenn er auf einen Lehrstuhl berufen wurde, seinen laufenden Arbeiten auf dem Oberbaudepartement nachkommen mußte und noch als kranker Mann als Bauführer beim Langhansschen Theaterbau mitwirkte — wenn eben dieser junge Baumeister eine Reihe von Häusern beziehungsweise von Fassaden errichtete — so sollte man vorsichtig werden, auf Erschöpfung zu schließen. Schon der universale Charakter dieses Mannes sollte davon abraten, zu glauben, er habe sich

154: Friedrich Gilly,  
nach der Büste von  
Schadow



nur mit Papier beschäftigt. Wir wissen, daß er lange gelernt hat. Und hätten wir ein Bild von Schinkel, wenn er im gleichen Alter gestorben wäre?

Man könnte Gilly eher vorwerfen, daß er es mit seinem Studium zu gründlich genommen habe und daß er bei so großer Begabung zu bescheiden gewesen sei. Aber niemand, der dieses Leben in seiner leidenschaftlichen Lernbegier überschaut, wird bestreiten, daß Gilly auf seinen Beruf wie noch kein Meister nach ihm vorbereitet gewesen ist. Er hat sich weder die Beherrschung des Handwerks noch die Gediegenheit der Bildung geschenkt. Wie er selber diesen Beruf auffaßte, hat er in einem Aufsat<sup>z</sup> „Über die Notwendigkeit, die verschiedenen Teile der Baukunst in wissenschaftlicher und praktischer Hinsicht möglichst zu vereinigen“ wie einen Rechenschaftsbericht niedergeschrieben.

Seine praktischen Kenntnisse umfaßten alle Gebiete, vom Landmessen, Schleusen- und Deichbau bis zum Maurergewerk, Landhaus- und Städtebau, die Innenarchitektur bis in die kleinsten Details mitgerechnet.

Sein theoretisches Wissen lernt man am schnellsten aus dem Katalog seiner hinterlassenen Bücher kennen. Er enthält 705 Bände, größtenteils Prachtausgaben zeitgenössischer Architekturwerke. Unter den Büchern befinden sich neben Stuart und Revett „The antiquities of Athen 1762“ auch Le Roy „Les ruines des plus beaux monuments de la Grèce“. Die Kupferstichwerke von Piranesi und fast sämtliche Werke von Palladio sind ebenso vorhanden wie die Schriften Winkelmanns, Lessings „Laokoon“ und „Hamburgische Dramaturgie“, Kants „Kritik der Urteilskraft“. Die zahlreichen Werke über Perspektive und Malerei sind schon genannt. Daneben ist Wackenroders „Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders“ für seine Einstellung zur zeitgenössischen Literatur bezeichnend. Dann aber überraschen Homer, in der Übersetzung von Voß, und Cicero, Livius, Sallust, Plinius, Vergil, Ovid, Tacitus in der Ursprache. Seine Kupferstichsammlung zählte 1450 Blätter — darunter vier Holzschnitte von Dürer, eine Handzeichnung von Rembrandt und der große Stich von Chodowiecki „Friedrich der Große bei der Parade“.

In dieser Fülle aufzugehen und doch niemals die tägige Berührung mit dem Leben zu verlieren — dazu sind achtundzwanzig Jahre eigentlich eine sehr geringe Zeit. Die Vermutung liegt nahe, daß sich die Urteile, die Gilly nur für einen Mann der Entwürfe halten, auf den Eindruck gründen, den Schadows Büste der Nachwelt vermittelt hat.

Denn in dieser Büste überwiegt ein poetischer Zug den praktischen Willen, so daß man das Schadowsche Abbild mit dem tätigen Leben Gillys nur schwer übereinstimmen kann. Zum Glück haben sich über dieser Arbeit zwei bislang verschollene zeitgenössische Porträts von David und Friedrich Gilly wiedergefunden. Das Bild des Sohnes, das Weitsch gemalt hat, bestätigt unsre Vermutung, daß es noch einen ganz anderen Gilly gegeben hat.

Das Bild von Weitsch zeigt uns den Jüngling, der von Paris zurückgekehrt ist, mit einer unerhörten Lebendigkeit. So als sei etwas von dem Feuer des Dargestellten auch über den Maler gekommen, so temperamentvoll und frisch ist das Bild gemalt. An der Ohrpartie steht noch die reine Untermalung, die Lichter auf Stirn, Lidern, Nase und Mund wirken fast improvisiert, so daß der Eindruck von etwas Augenblicklichem entsteht. Die Haltung und Wendung des Kopfes, der besondere Schnitt des Gesichtes, den die Halsbinde noch unterstreicht, haben etwas

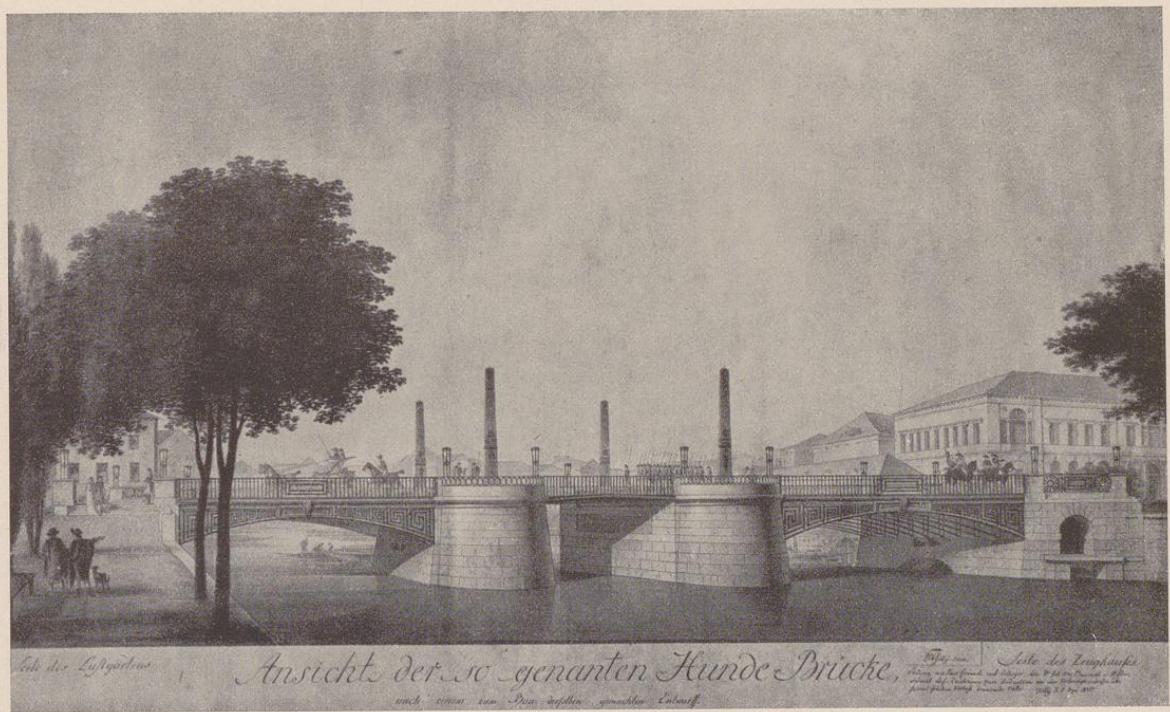
Stürmisches, ja Fliegendes. Diesem Antlitg glauben wir das Nüchterne ebenso wie das Besessene, das Tätige nicht weniger als das Grübelnde und Umfassende.

Wenn man das Gemälde und die Plastik einmal nicht von ihrem Kunstwert her betrachtet, sondern bei ihnen eine Aussage über Gilly selber sucht, so spricht das Gemälde sinnenhafter an. Die Harmonie des fast mädchenhaften Mundes mit dem weichen Kinn, die energisch und leidenschaftlich geformte Nase und die beinahe eigensinnige Stirn, dazu die großen, offenen, forschenden Augen zeigen einen Menschen, der großer Steigerungen fähig ist, einen Menschen, der führen will und andre bestimmt, einen Mann, der nicht nur im Reiche der Ideen, sondern ebenso stark unter Menschen zu Hause ist. Ein fast revolutionärer Atem umweht den Kopf, man könnte an einen jüngeren, edleren Danton denken. An den Künstler denkt man beinahe zuletzt, eher schon an einen politischen Menschen voller Aktivismus und Stolz.

Bei der Plastik ist die Harmonie des Antlitzes in eine Abgeklärtheit verwandelt. Eine schwebende Spannung liegt über den Zügen, eine Flamme, die in sich selbst verbrennt, leuchtet hervor. Dieser Mensch hat sein Werk hinter sich gebracht und tritt persönlich dahinter zurück. Alles Sinnliche ist entmaterialisiert. Der Geist entscheidet in diesem Bild des Genies. Aber stellt Schadow auf diese Weise schon etwas wie einen Typus auf, so gibt Weitsch ein Bild der Person.

Die Schadowsche Büste wird immer daneben ihren Schimmer behalten. Sie treibt diesen Genius wie eine Flamme aus dem Gestein und entrückt ihn wie einen Heroen unsren Bereichen. Die Zeitgenossen haben ihn so gesehen, und wer sich in die leise Trauer vertieft, die über diesen Zügen wie eine Verklärung liegt, dem mögen wohl Hölderlins Verse aus dem „Empedokles“ einfallen, die für diese Marmorbüste geschrieben sein könnten:

Fragt diesen Jüngling! schämet des euch nicht!  
Aus frischem Geiste kommt das Weiseste,  
Wenn ihr um Großes ihn im Ernste fraget.  
Aus junger Quelle nahm die Priesterin,  
Die alte Pythia, die Göttersprüche,  
Und Jünglinge sind selber eure Götter. —



152: Entwurf zur Hundebrücke

*Drei Aufsätze von Friedrich Gilly:*

*Beschreibung des Landhauses Bagatelle bei Paris*

Die Anlage des Gebäudes, dessen nähere Beschreibung ich hier liefere, ist überhaupt eine der schönsten ihrer Art, und das Ganze gehört unbestreitig zu den besten Werken der neueren französischen Baukunst. Es kann sowohl in der Anordnung selbst, wie auch in Rücksicht auf den Geschmack, zu einem sehr vortrefflichen Muster in beiderlei Hinsicht dienen, und dabei ist übrigens noch durch Nettigkeit und Sorgfalt der Ausführung in jeder Art der höchste Grad von Vollkommenheit erreicht, der um so mehr Bewunderung verdient und ein Zeuge von

der Geschicklichkeit der dazu gebrauchten Künstler ist, da dieses Werk mit einer fast unglaublichen Geschwindigkeit entworfen und vollendet worden.

Die Tab. V beigefügte Abbildung ist allerdings durch die Enge des Raums sehr eingeschränkt, und so mögen auch die kleinen Mängel des Kupferstichs, worin die Zeichnung hier übertragen worden, mit einiger Nachsicht beurteilt werden. Ich hoffe indessen, daß dieses Blatt ebenso wie folgender kleiner Aufsat̄ von den Freunden der Baukunst nicht ganz unwillkommen aufgenommen werden wird, besonders da über diese Anlage, so sehr ihr Name auch bekannt und der Ruf ihrer Schönheit durch Erzählungen einiger Reisenden ausgebreitet ist, noch wenig ausführliche Nachrichten gegeben worden sind. Auch kenne ich von genaueren Abbildungen nur die Blätter, welche der Herr Architekt *Vancleempotte* zu Paris als kolorierte Kupfer herausgegeben hat, worin zwar das Ganze ziemlich deutlich, aber besonders das Äußere des Gebäudes in nicht sehr vorteilhaften Ansichten vorgestellt ist.

Die Schnelligkeit und die Art, womit dieser Bau unternommen und vollendet ward, ist gewissermaßen ein architektonisches Wunder zu nennen. — Der Graf von *Artois*, Bruder des Königs *Ludwig XVI.*, besaß hier, nahe bei Paris, an der herrlichen Waldung des *Bois de Boulogne*, unweit der *Seine*, eine kleine Anlage, die nur zuweilen zum Aufenthalt bei der Jagd diente. Die Königin hatte besonders diesen reizenden Ort lieb gewonnen und oft einen bequemen Wohnsitz dahin gewünscht. — Dieser Wunsch bewog daher den Prinzen, die Anlage des Gartens und der *Villa* zu bewerkstelligen. Er nannte sie *Bagatelle*; wohl nur mehr, um dadurch den Charakter, als das Verhältnis des Unternehmens auszudrücken. Die Idee und der Entschluß hierzu waren eins. In wenig Tagen hatte der talentvolle *Bellanger*, damals erster Architekt des Prinzen, den Plan des Ganzen vollendet, und augenblicklich wurde zur Ausführung geschritten. Wenn nicht noch Augenzeugen vorhanden wären, so würde man zweifeln, daß es möglich war, diesen Bau und selbst die Anlage des größten Teils des Gartens in nicht mehr als sechs Wochen zustande zu bringen<sup>1</sup>. Ungeachtet dieser kurzen Zeit wurde dennoch der Wunsch des Prinzen vollkommen befriedigt. Man hatte das Unternehmen der Königin besonders geheim gehalten, und so überraschte sie bei ihrer Rückkehr der zauberische Anblick dieser fast unbegreiflichen Schöpfung.

Herr *Bellanger* hatte sogleich alle Arbeiter, alle Künstler in Beschlag genommen; alle Hände wurden zu gleicher Zeit beschäftigt.

Während man noch mit der Aufführung des Fundaments beschäftigt war, wurden zugleich alle Mauern aus geschnittenen Quadern fast schon bis zum Aufsetzen vollendet. Bald arbeitete man am Fuß und am Gesims zugleich, und Tag und Nacht bei Fackellicht war das Gebäude mit Arbeitern angefüllt. Schon mit dem ersten Grundsteine wurden die kleinsten Teile des inneren Ausbaues, die Böden von Marmor, Säulen und Kamme, die Glieder von Stuck, die Bronzen, Spiegel, Krystalle usw., zugleich geschäftig in Arbeit genommen; die Täfelungen der Zimmer in entfernten Werkstätten zugerichtet, und die Maler verzierten schon die künstlichen Gewänder, als die Mauern, die damit bekleidet werden sollten, noch nicht einmal aufgeführt waren. Alle Kräfte waren

<sup>1</sup> Herr Professor *Huth* hat im Magazin f. d. B. K. I. B. 2. Th. p. 253 auch eine Nachricht hiervon angeführt, mit dem Zusat̄, daß das ehemalige Opernhaus in Paris binnen 75 Tagen ausgeführt sei. Man hat noch einige, obgleich allerdings sehr seltene Beispiele von so schnellen Arbeiten.



156: Bagatelle ◎

in Bewegung, und — was freilich das notwendigste war — keine Kosten wurden gespart, um Fleiß und Geschicklichkeit hierbei tätig zu erhalten. So wurde dies Werk vollendet, das jetzt gleichwohl mit aller Festigkeit dasteht und dem überall der Stempel der mühsam und geschickt vollführenden Kunst aufgedrückt ist. Das Werk zeigt keine Spur von der wunderbaren Schnelligkeit seiner Entstehung, die sich nur als Erzählung fortpflanzen und vielleicht als Sage verlieren wird. — Nirgends ist die Eile sichtbar; überall ist Solidität des Stoffs mit der der Arbeit bis zur geringsten Ausführung gepaart, und durchweg herrscht sorgfältige Wahl, vom Geschmacke geleitet. Es ist eine eigene Vorstellung, die sich uns bei einer solchen Unternehmung aufdringt, wenn man mit dieser ungewöhnlichen Anstrengung alles in gegenseitiger Tätigkeit denkt, wie jeder seine Arbeit für sich als ein eigenes Ganzes betrachtet, vollendet und dem großen Ganzen zuträgt, ohne vom Zusammenhange des Einzelnen etwas zu fassen, der allein dem ordnenden Sinne des Erfinders schon in jeder Kleinigkeit bis zur Vollendung vorschwebt. Was auch mancher vielleicht wohl, nicht selten sehr zur Unzeit (worüber ich mich jetzt hier insbesondere nicht weiter auslassen mag) als eitele und eigensinnige Verschwendung an einem solchen Werke bemerken mag; so bleibt es an sich ein schönes und erfreuliches Denkmal des

Kunstfleßes; um so erfreulicher, als es sich, von Trümmern umringt, noch so unzerstört in seiner Schönheit erhalten hat.

Die Straße von Neuilly, welche von den Tuillieren an, durch die herrlichen Champs Elysées, in gerader Linie zur Barrière hinaus und zur Allée von Bagatelle (die sonst beständig und noch jetzt oft am Abend prächtig erleuchtet wurde) führt, gibt noch immer dahin den besuchtesten brillanten Spaziergang. Auf einem Wege von einer kleinen halben Meile kommt man hier nach Bagatelle, das an dem fruchtbaren Wiesentale der nahen Seine auf einer Seite, auf der anderen, von dem jetzt großenteils fast bis zur Erde niedergehauenen Bois de Boulogne begrenzt, zwischen dem halb zerstörten Schlosse Madrid und den Ruinen der sonst so prächtigen Abbaye de Longchamps liegt.

Dieser Weg leitet zuerst zur Wohnung des Schweizers, die nach englischer Bauart, im malerischen Stile, von einem Halbkreise von Bäumen eingeschlossen, am Eingange des Gartens aufgeführt ist. Zur rechten Seite öffnet sich der Garten und erstreckt sich bis zum Schlosse; wenn man anders dieses bescheidene Gebäude so nennen will. Der Garten ist nach dem neueren Geschmack angelegt, den auch die Franzosen unter dem Namen des englischen Geschmacks ergriffen haben, um sich von der einförmig peinlichen Regelmäßigkeit ihrer alten Garten-Anlagen zu befreien. Inwiefern diese Umschaffung ihnen gegückt ist, was sie dabei gewonnen oder verloren haben, das wäre hier ganz ausführlich zu beantworten zu weitläufig. — Die Größe mit einem gewissen Charakter von Fülle und Alter in den früheren Anlagen vieler Gärten in Frankreich gepaart, gibt unter dieser Ordnung und in der Verbindung besonders mit architektonischen Gegenständen, unstreitig etwas sehr Imponierendes zu dem Verhältnisse und dem Eindrucke des Ganzen, das schwerlich durch etwas anderes so ersetzt werden möchte. — Ohne mich zum Verteidiger der eingekerkerten und beschnittenen Gärten (worüber man wohl oft unnötig viel von einer und der andern Seite gestritten hat) aufwerfen zu wollen, kann ich den oft sehr lebhaft empfundenen und eben so sehr bei anderen bemerkten Eindruck von erhabener Wirkung in vielen solchen Anlagen nicht verbergen und ebensowenig leugnen, daß ich ihn gerade so, besonders bei neueren Garten-Einfassungen von ausgezeichneten Gebäuden, der kleinlich gemißbrauchten, sogenannten englischen Umzäunungen nicht zu gedenken, oft vermisste. Es gibt unstreitig auch eine kunstmäßig geschickte Behandlung in diesen Anordnungen, und es ist übertrieben, hiervon so unbedingt zu sagen:

*la symétrie est née sans doute de la paresse et de la vanité<sup>2</sup>.*

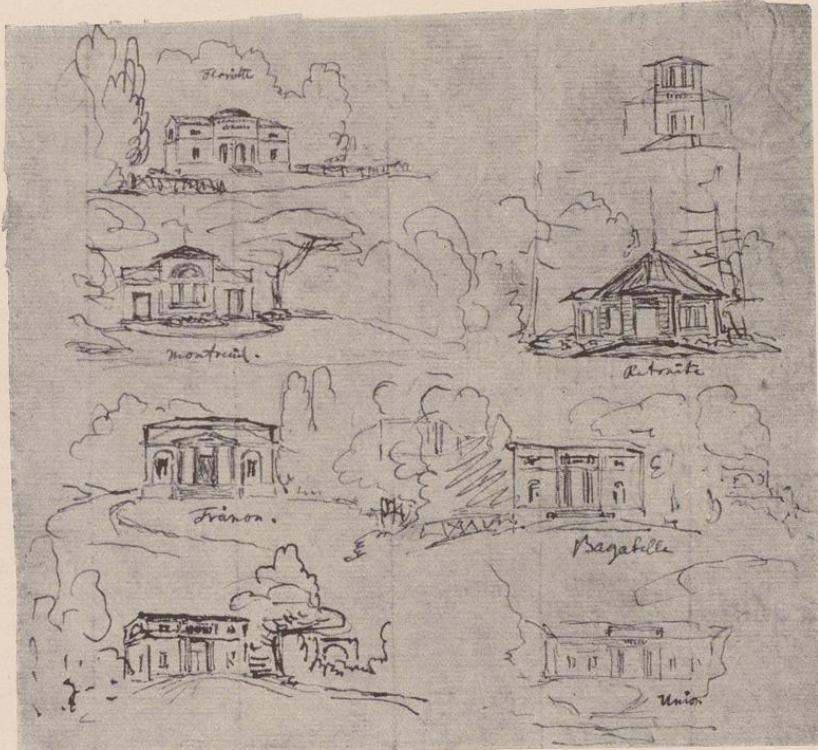
Es gibt eine Art, die Natur auch bei dieser Ordnung in ihrer Größe und reizenden Freiheit zu schonen. Man darf nur an Marly, St. Cloud, Chantilly erinnern<sup>3</sup>, deren herrliche Anlagen man in ihrem wirklich majestätischen Eindruck keines spöttischen *ennui majestueux*<sup>4</sup> beschuldigen kann.

So viel Mißbräuche auch hieraus entstanden sind, so hat die französische Gartenkunst vielleicht bis jetzt

<sup>2</sup> De la composition des paysages ect. par Gerardin. 8. Geneve 1777, S. 4.

<sup>3</sup> Man sehe: Les Jardins, poème par de Lille. Chant. I.

<sup>4</sup> Ebendaselbst S. 5 (Herr Gerardin ist Besitzer und Anleger des Gartens von Ermenonville).



157: Ansichten von französischen Landhäusern ◎

mehr auf einem andern Wege verloren als gewonnen. So vorteilhaft sich auch einige vortrefflich gelungene Garten-Anlagen im malerischen Stile (z. B. *Rincey*, *Ermenonville*<sup>5</sup> usw.) auszeichnen, so ist der Geschmack dafür im allgemeinen doch immer noch weit unter dem Ideale geblieben. Er hat mit dem dortigen neuern Geschmack in landschaftlicher Kunst überhaupt Schritt gehalten und sich in dem Übergange zur malerischen Freiheit und vermeintlichen Ungebundenheit mehr kleinlich als groß gezeigt. Es ist ohne Zweifel wahr, daß die heutigen französischen Künstler im Fortschritte des Geschmacks, auch diesem Teile desselben eine ganz

<sup>5</sup> Letztere ist besonders durch die mit Kupfer versehene Beschreibung: *Promenade ou Itinéraire des Jardins d'Ermenonville*. Paris, 8, 1788, schon allgemein bekannt.

andere Richtung geben können und werden, aber bis dahin hat man den Ausdruck *pittoresque* — in Rück-  
sicht auf diese landschaftliche Behandlung — eben so sehr gemißbraucht, als mißverstanden, so oft die Kunstdichter auch dagegen sprachen. — Sehr wahr sagt Herr *Gerardin* in dieser Hinsicht:

*cet ennui de la symétrie a fait tout d'un coup sauter d'une extrémité à l'autre. Si la symétrie a trop longtemps abusé de l'ordre mal entendu pour tout enfermer, l'irregularité a bientôt abusé du désordre, pour égarer la vue dans le vague et la confusion<sup>6</sup>.*

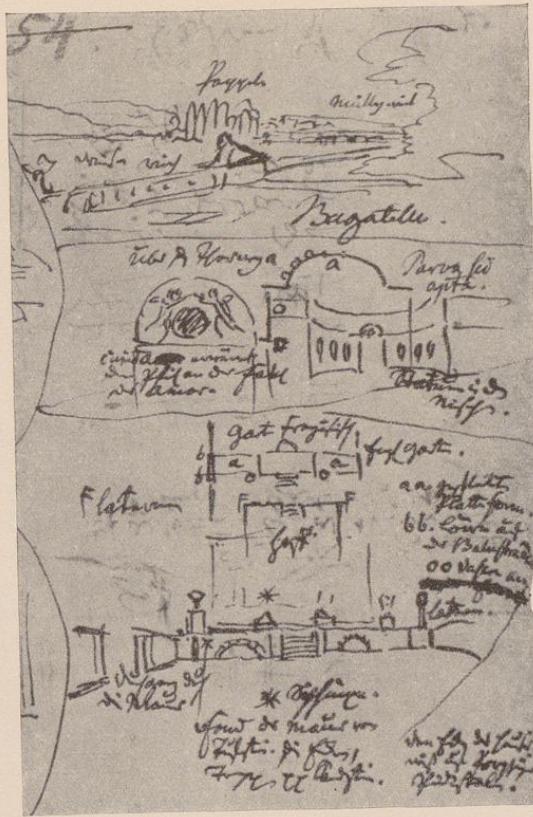
Ein, dieser Nation von vielen Seiten wohl eigentümlicher Hang zum Gesuchten und Gekünstelten hat hierzu vielleicht am meisten verführt, und die französischen Gärten größtenteils zu kleinen künstlichen Garten-Modellen umgeschaffen. Derselbe Hang herrscht auch jetzt noch zu oft selbst in Deutschland, und häufig folgt man bildernd auch hier bloß den Laden-Büchern, die nur eine Stoppel-Ernte der englischen Gartenkunst darbieten. Gleichwohl sind vielleicht die Deutschen vorzüglich fähig, selbst den großen Sinn, der dem Engländer für malerische Natur angeboren ist, zu fassen und in eigener Kunst wirken zu lassen. Ein ernstes und reines Studium großer Wirkungen<sup>7</sup> führt allein hier zur Vollkommenheit, die das nur verbessernd ersetzt, was man bei Aufopferung der strengen Regel verlor. — Die Beschreibung eines neuen französischen Gartens, nach dem gewöhnlich herrschenden Geschmacke, kann nur von künstlichen Erdhaufen, genannt Hügel, von *Bosketts*, Tempeln und Hütten aller Art, von kleinen Brücken und zusammengedrängten Spielereien reden, die oft sehr kindisch und höchst ermüdend sind. Selten findet man einen ruhigen Sitz. Überall ist die Natur nur geputzt, und die erkünstelt in Mauerwerk eingefassten, dennoch aber sich schlängelnden Bächen, erinnern oft an *de Lille's* schöne Verse:

— — — *Au lieu de la verdure  
qui renferme le fleuve dans sa molle ceinture  
l'eau dans des quais de pierre accuse sa prison:  
le marbre fastueux outrage le gazon.*

So findet man den übrigen einladenden Garten von *Mousseau*, die *Folies de Chartres* bei *Paris*, das sonst so reizende kleine *Trianon*; ja selbst den Garten von *Bagatelle* kann man besonders in seinen einzelnen Verzierungen nicht ganz von diesem spielenden kleinlichen Geschmacke freisprechen, dessen Eindruck so sehr mit dem übrigen kontrastiert, und allein durch die Schönheit der Natur, durch die an sich so reizenden Waldungen,

<sup>6</sup> De la composition des paysages ect.

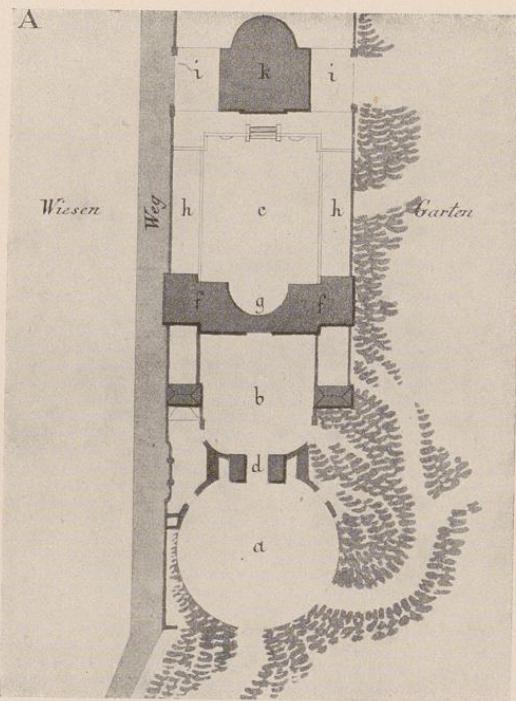
<sup>7</sup> Mit wahrem Vergnügen hört man über dieses Studium einen neuen englischen Schriftsteller urteilen, dessen Werk kürzlich unter dem Titel: Über den guten Geschmack bei ländlichen Kunst- und Garten-Anlagen (Leipzig, 8, 1798) übersetzt ist.



158: Ausschnitt aus einem Skizzenblatt mit Notizen zu „Bagatelle“ ◦

durch die hohen prachtvollen Baumgruppen, die das Gebäude selbst, als Gegensatz zu den freien Aussichten in die Ferne umschließen, wieder gemildert und vielleicht ausgelöscht wird. —

Von der Wohnung des Schweizer-Wächters führt zur linken Seite ein größerer Hauptweg durch malerisch umpfanzte Obst- und Küchengärten, zu der Villa selbst, deren verschiedene Abteilungen mit dem eigentlichen Wohngebäude zu einem Ganzen umschlossen sind. — Dieses Ganze, dessen Haupt-Plan (A) hier auf dem Kupfer Tab. V vorgestellt ist, wird auf einer Seite, nach der Seine zu, durch den Weg von Long-Champ nach Neuilly begrenzt; die andere Seite schließt der Garten ein. — Der Fahrweg verliert sich hier am Ende der Waldung in einem kreisförmigen Vorplatz (a), worin sich die Garden am Eingangs-Pavillon (d) aufhielten.



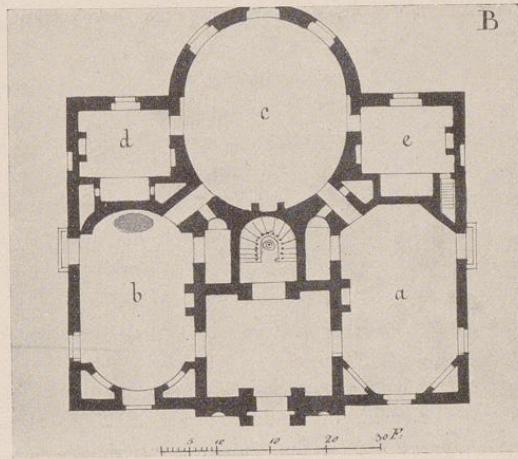
159: Hauptplan von „Bagatelle“ (Tab. V Kupfer A) ◦

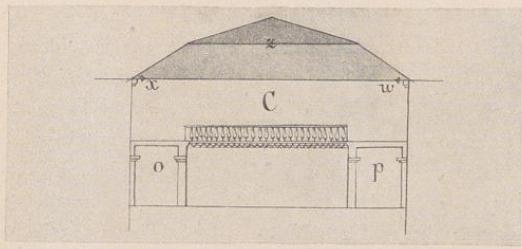
Der Vorhof (b) (*la basse-cour*) ist mit Mauern umgeben. In den Seitenhöfen und kleinen Nebengebäuden sind Ställe und Wirtschaftsanlagen enthalten; und hiermit steht ein größeres Gebäude (f) in Verbindung, worin die Küchen und Wohnungen der Aufseher und Hausbedienten angelegt sind. Überall ist hier mit größter Nettigkeit der Anlage, Ordnung und Bequemlichkeit und eine dem Zweck angemessene Einfachheit des Stils, die höchst musterhaft ist, verbunden. Das Gebäude der Offizianten trennt diese Partie von der herrschaftlichen Wohnung. Ein halbzirkelförmiger Eingang (g) führt auf den großen Platz (c) (*la cour royale*), dem die Hauptseite des Schlosses nach der hier abgebildeten Ansicht entgegengestellt ist. Die Seitenabteilungen (h) dieses Platzes sind mit Brüstungs-Mauern in der Höhe der Terrasse des Gebäudes umgeben und dienen zu besonderen Spaziergängen. Eine sehr gute Wirkung tun diese niedrigen Umschließungs-Mauern zugleich als Abteilungen des Ganzen, zur nötigen Verbindung der Architektur und der Umpflanzungen, die sich in malerischen Überhängen daran anschließen. Die breite steinerne Treppe, zu deren Seiten sich eine Wasserleitung

in zwei große Becken ergießt, führt auf die Höhe der Terrasse, worauf das Hauptgebäude (k) steht. Die Türe desselben, zwischen zwei Nischen mit Statuen, ist durch hervortretende Säulen eingeschlossen, die mit der Abteilung des Ganzen eine sehr angenehme Wirkung geben. Die Außenseite, deren einzelne Teile mit größter Sorgfalt und Genauigkeit ausgeführt sind, hat die natürliche Farbe des Quadersteins, woraus das Gebäude aufgeführt ist. Der bleichgelbe, durch die Witterung gemilderte Ton dieses Steins, bewirkt hier, wie bei dem größten Teil der Pariser Gebäude, ein ungemein gefälliges Ansehen. Fenster und Türen sind von braunem, unangestrichenen Holze, wodurch die Abteilungen der ersten in der Entfernung weniger auffallen und das spiegelnde Glas einen besonderen Glanz erhält. Die Füllungen der Türe sind mit offenem durchbrochenem Gitterwerk von matter Bronze versehen und beleuchten mit dem oberen halbrunden Fenster den Vorflur. Durch zwei Säulen, denen zwei andere, am Eingang zur Treppe, gegenüber stehen, tritt man in den gewölbt-

bedeckten Flur, dessen einfach gequaderte Wände mit Basreliefs in Stuck und mit vier, zur Seite aufgestellten Piedestals von Porphy verziert sind. Zur rechten Seite ist das Gesellschafts-Zimmer (a) angelegt, dessen Hauptseite mit einem Ausgange nach dem Garten zu liegt. Die Wände, welche ein längliches Achteck bilden, sind in einfachen, schön verzierten Täfelungen, gleich der Decke, abgeteilt, und das Ganze des Ameublements, in einem mehr zierlichen als prächtigen Geschmack, steht in vortrefflicher Übereinstimmung miteinander. Zur linken Seite, diesem Zimmer gegenüber, liegt der Speisesaal (b) nach der Seine zu. Ein Ausgang führt hier auf die Terrasse, von deren zwischen zwei Piedestalen aufgeföhrten Balustrade man die herrlichste Aussicht genießt. Jenseits des Stroms liegt geradeüber eine fruchtbare durch Wein- und Obstgärten angebaute Bergkette und die Höhe von *Calvaire*. Zur Linken sieht man *Longchamp* und mehrere Ortschaften. Die Wiesenfläche ist mit Herden bedeckt und in einiger Entfernung erblickt man zwischen Bäumen einen turmförmigen Aufbau, worin eine Feuermaschine angelegt ist, die den Garten und die Gebäude von *Bagatelle* mit Wasser versorgte. Zur Rechten sieht man *Neuilly* an der Seine herauf liegen, und hinter einer malerischen Insel (*l'isle des peupliers*) erblickt man die große Brücke von *Neuilly*, das Meisterstück des berühmten *Perronet*. — Keine freundlichere Lage konnte diesem Zimmer gegeben werden, und die höchst einfache Verzierung desselben trägt unendlich dazu bei, den Genuss in seiner ganzen Fülle zu erhalten. Eine weiße Täfelung mit leicht vergoldeten Verzierungen im einfachsten Geschmack erhoben, die man dort fast überall in den neueren Zimmern der Königlichen Schlösser findet, und die gewöhnlich den höchsten Luxus ausmacht, bekleidet auch die Wände dieses Saals, und in demselben Geschmacke sind die weißen Marmorkamine und die übrigen Möbel. Die Decke ist ebenso einfach; der Fußboden von Marmor. Die schmalen Seiten des Saals sind abgerundet und in einer dieser Rundungen ist ein schön gestaltetes Becken aufgestellt. — Der große Gesellschafts-Saal (c) steht mit diesem Zimmer in Verbindung. Er ist länglich rund und tritt in runder Form nach dem Garten hinaus, der hier in regelmäßigen Partien als Übergang zu den wilden Holzungen angelegt ist. Der Saal trägt eine kuppelförmige Decke in einem geschmackvollen Arabesken-Stile verziert, gleich den Wänden, deren Füllungen mit Malereien und Spiegeln abwechseln. Zur Linken stößt an diesen Saal ein kleines höchst einladendes Kabinett, auf dessen Wandfeldern malerisch-architektonische Vorstellungen von der Hand des genievollen *Robert* angebracht sind. Ein ähnliches Kabinett (e) durch Malereien von *Callet* verziert, und mit außerordentlicher Eleganz zum Bade-Zimmer eingerichtet, liegt auf

160: Grundriß von „*Bagatelle*“ (Tab. V Kupfer B) ◎



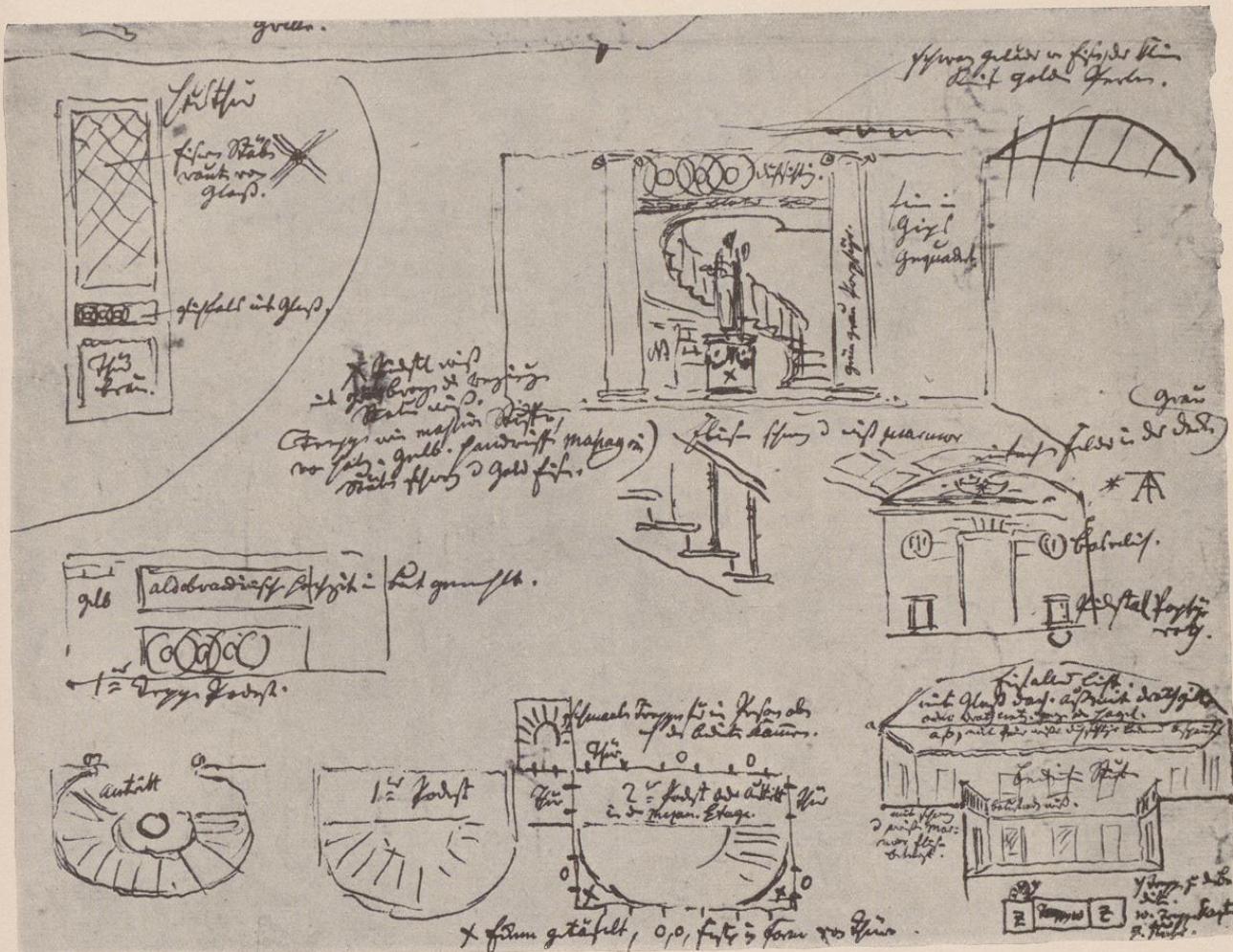


161: Bagatelle: Profil (Tab. V Kupfer C) ◦

Treppe, und zwar im Mittelpunkt ihrer Windung, steht eine schön gearbeitete weibliche Figur, die eine kristallne Leuchte trägt, auf einem Postamente. Die Stufen sind von braunem polierten Eichenholz mit außerordentlichem Fleiße gearbeitet und ohne Seiten-Wangen, nach Art der massiven, frei angelegten Treppen, deren Stufen sich gegeneinander selbst tragen, sehr geschickt verbunden. Diese Verbindungsart, die in Frankreich und England sehr häufig gebraucht ist, und auch schon in Deutschland (z. B. in *Dessau*) nachgeahmt worden, hat in Rücksicht des Raums sehr viele Vorteile und gibt ein ungemein leichtes, nettes Ansehen. Die tragenden Stäbe des Geländers stehen, jeder einzeln, auf diesen Stufen. Die Stäbe sind von Metall, stahlfarben, mit vergoldeten Reifen und Verzierungen; der Handgriff aber von Mahagoni-Holz. Die Wände des Treppen-Raums von lichtgelben Quadern sind durch Felder mit farbigen Malereien nach der Antike geziert. Der Austritt der Treppe stößt (nach dem Profil C) auf einen Gang o, p, der zu den obern Zimmern führt, und darüber geht, mit einem Geländer versehen, die Kommunikation zum Dache und zu einigen Bedienten-Zimmern fort. Von oben ist diese ganze Partie durch ein Glasdach (Z) erleuchtet. Das einfallende Licht wird durch eine horizontal darunter ausgespannte, weiße Leinwand (x, w) sehr angenehm gemildert und verteilt. Man bedient sich dieser Einrichtung in Frankreich überall, so wie man in England die Scheiben der Fensterdächer inwendig oft mit einer dünnen, weißen Farbe überzieht, um einen gleichen Effekt zu erreichen, und um dadurch noch die feinen Drahtgitter, die von außen gegen Hagelschlag und sonstige Beschädigungen über die Scheiben gezogen sind, weniger sichtbar zu machen.

In der Ober-Etage tritt man zuerst in ein kleines Vorzimmer, welches zu den hier befindlichen Wohnzimmern führt. Das Schlafzimmer ist in der Form eines Zelts angeordnet. Seidene, weiß und blau gestreifte Teppiche bedecken die Wände, zeltförmig aufgehängt und an ringsumher aufgestellten Lanzen befestigt. Ebenso ist die Nische gestaltet, worin das Bett als ein langer Sitz angebracht ist, welches zusammen mit den als Verzierung an den Wänden herum aufgehängten Waffen einen sehr malerischen Effekt gibt. Die übrigen Zimmer sind einfach, aber höchst elegant, mit gemalten Füllungen geschmückt; worunter sich besonders die mit außerordentlichem Geschmack in Zeichnung und Erfindung ausgeführten Arabesken-Malereien eines Kabinetts auszeichnen, worin *Amor* und *Psyche* in verschiedenen modernen Verkleidungen vorkommen. Dieser Geschmack

der anderen Seite des Saals, und steht durch eine kleine Treppe mit den obren Wohn- und Schlafzimmern in Verbindung. Die Ecken und Nischen dieses Kabinetts sind übrigens sowohl hier, als in der obren Etage mit größter Geschicklichkeit und höchst bequem angeordnet. Vorzüglich geschickt ist die Anlage des Treppen-Raumes und ganz dem Maßstabe der obren Zimmer zum gewöhnlichen Gebrauch angepaßt. Die Treppe geht in zwei Windungen hinauf, die durch ein gerades Podest geteilt sind. Unten an der



162: Skizzenblatt mit Notizen zu „Bagatelle“ (Ausschnitt) ◎

mit feiner Wahl durch das Ganze verteilt und überall mit gleicher Vortrefflichkeit der Arbeit gepaart, bietet dem Auge in jedem Standpunkte neue Reize dar und mischt den höchsten Grad von Anmut in den Charakter dieses Gebäudes, den der Besitzer durch die Überschrift:

PARVA SED APTA DOMUS

hat ausdrücken wollen. Herr *Bellanger* hat den Ruhm, den er so sehr verdient, hier mit vollem Rechte begründet<sup>8</sup>. Er ist einer von den wenigen Künstlern, welche der französischen Baukunst eine ganz neue Richtung gegeben haben, wodurch sie sich ohnfehlbar einst zu einer sehr hohen Vollkommenheit und über den herrschenden frivolen Geschmack der Zeit, den die dortigen Künstler so rühmlich und standhaft zu bekämpfen suchen<sup>9</sup>, erheben wird. Ihre bisher mit vielem Glücke gewagten Versuche, sind unstreitig schon sehr wichtig und entscheidend, aber dennoch im Auslande, selbst in Deutschland, entweder verkannt oder noch zu wenig bekannt geworden.

Wir haben bis jetzt außer den sparsam zerstreuten Bemerkungen deutscher Beobachter, wenig Ausführliches darüber, als die Nachrichten, welche neuerlich ein Reisender besonders über französische Baukunst und Baukünstler gegeben hat<sup>10</sup>. An einer richtigen und durch Geschmack geleiteten Auswahl der besten neuern französischen Architektur-Werke, wie Herr *Vogel* sie in dem angeführten Werke zu veranstalten wünschte, fehlt es übrigens auch noch ganz, und die jetzt etwa vorhandenen Sammlungen sind wie selbst frühere von entschiedenem Werte, z. B. wie die ungemein reichhaltigen Bearbeitungen der bei der ehemaligen Pariser Akademie der Architektur veranstalteten Preisaufgaben<sup>11</sup>, nur wenig ins Ausland gekommen.

Das königliche *Bagatelle*, vormals der abgeschiedene, ruhige Zufluchtsort vor den rauschenden Zerstreuungen des Hofes, stand übrigens jedem, durch leicht zu erhaltende Einlaßzettel, offen. Als National-Eigentum ist es einem Restaurateur zu öffentlichen Gelagen vermietet, und dem Taumel des flüchtigen Genusses preisgegeben, ein Sammelplatz der eleganten Pariser Welt geworden<sup>12</sup>.

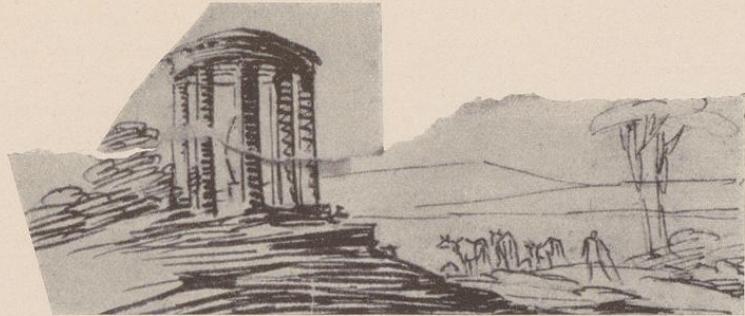
<sup>8</sup> Noch sind wenig gute Abbildungen von Herrn *Bellangers* Arbeiten, außer dem, was davon in dem durch Herrn Architekt *Vogel* zu Paris bei *Firmin-Didot* herausgegebenen *Musée de la nouvelle architecture française* aufgenommen worden, vorhanden.

<sup>9</sup> Man sehe die in dieser Rücksicht sehr merkwürdige und mit echter Kunstsprache abgefaßte Vorrede des von einem der ersten Architekten in Paris neuerlich herausgegebenen Werks: *Palais et maisons de Rome* (Fol. 1798/99) und dessen im *Magasin encyclopédique ect.* usw. enthaltene Ankündigung.

<sup>10</sup> Ein Aufsatg von Herrn *Wolzogen* im *Journal des Luxus*, 1798.

<sup>11</sup> Sie sind in geätzten und ausgetuschten Umrissen in einem Folioband herausgegeben und werden von Herrn *Vancléempotte* noch weiter fortgesetzt; worüber ich Kunstfreunden erforderlich nähere Auskunft geben kann.

<sup>12</sup> Man sehe die Schilderungen im Journal: *London und Paris*.



163: Ländliches Idyll ◦

*Beschreibung des Landsitzes Rincey unweit Paris*

— *des Champs apprenez l'art de parer les champs.*  
De Lille.

Die Anlage von Rincey, einem in der Nähe von Paris gelegenen Landsitze, gibt ein schönes Seitenstück zu Bagatelle. Eine gleiche Einfachheit und Wohlgefälligkeit ist diesen beiden fürstlichen Besitzungen vor so vielen anderen eigen und läßt ihre verschiedenen Ansichten vergleichend zusammenstellen. Die hohe Pracht der Schlösser, der ausgedehnten Gärten, die in reichen Anlagen von diesem Range nicht selten zu herrschen pflegt, ist gerade in diesen beiden mit besonderer Geschicklichkeit vermieden. Kein übermäßiger Prunk kündigt sich hier an, und der Aufwand unterdrückt nirgend die freie Anmut, die jedermann so leicht und gefällig anzieht. Bei aller fürstlichen Größe zeigen sich diese Anlagen sogleich als eigentliche Ruhesitze, und der Geist des Privatlebens, vom überflüssigen Glanze des Hofes entfernt, zeichnet sich überall hervorstechend aus. So verweilt man mit reinem Wohlgefallen bei dem Anblicke dieser Lustörter; man überschaut, von keiner zwecklosen Künstelei gestört, die wohlbedachten Anordnungen, die als Muster auf jedes ähnliche Verhältnis übertragen werden können, und mit Recht zählt man diese Muster zu den vortrefflichsten ihrer Art. Bei diesen gleichen Eigenschaften zeigt sich aber ein verschiedener Charakter in dem Plane beider Anlagen, wodurch ihre Zusammenstellung als Gegenstücke um so interessanter wird und eine eigene Vergleichung der Gesichtspunkte entsteht, worauf ihre Anordnungen berechnet wurden.

Bagatelle gibt das Bild eines höchst reizenden Landhauses, das durch die zierlichste Ausschmückung verschönert, Kunst und Natur um sich her auf die glücklichste Art verbindet. Von der anmutigsten Gegend, von einladenden Gärten und Boskets umgeben, herrscht darin eine feierliche Stille, die jeden ursprünglichen Reiz erhöht; und so findet man hier das freundlichste Asyl der Ruhe und ihrer edleren Genüsse, wodurch das Ganze eindrucksvoll charakterisiert ist.

Das tätige Landleben, welches dagegen der ursprüngliche Zweck der Besitzung von Rincey war, gab dort den Hauptgesichtspunkt, wonach seine neuere Anordnung bestimmt und jener Zweck, besonders sorgfältig in allen seinen Erfordernissen vervollkommenet, selbst mit in den Verschönerungsplan des Ganzen gezogen wurde. — Der reich ausgezierte Wohnsitz ist hier von freien Umpflanzungen umgeben, die mehr das Werk der Natur als der Kunst zu sein scheinen. Die Gartenkunst erscheint ohne allen Schmuck; ihre einfachen Anlagen sind mit ländlichen Situationen überall verbunden. Feld und Wald gehören zum Garten, und ein malerischer Zusammenhang vereinigt sie zu einem Ganzen. So überschaut man in diesem Garten die mannigfaltigste und freieste Abwechslung, und zugleich die fleißigste Kultur. Die Äcker in demselben und umher sind durch die Geschäftigkeit der Landwirtschaft belebt; die Wiesen sieht man voll von Herden, die Waldungen und Wildparks sind in Schonungen geschlossen; in den Höfen und Wirtschaftsgebäuden ist alles beschäftigt, und überall ist in diesem an Abwechslung und Schönheit so reichen Bilde Tätigkeit und Nutzen mit Genuß und Zierlichkeit verschwistert. — Dies ist der Charakter des schönen Landsitzes zu Rincey, in dessen Mitte sich die fürstliche Wohnung erhebt, die aber bei allem Reichtume ihrer Anordnung in dem Ganzen nicht auffallend hervorsticht oder durch ihr Äußeres zu sehr blendet; sondern vielleicht im Gegenteil die Wirkung der umgebenden Landschaft erhebt. Das Gebiet dieses Landgutes hat eine sehr ansehnliche Ausdehnung. Die angenehme, abwechselnd bergige Lage, die Nähe des großen Waldes von Bondy, worin die Abtei Livry, die Ortschaften Livry, Clichy usw. liegen, die Jagd in diesem Forst, die berühmt war, und so manche erwünschte Annehmlichkeit dieser von einer fast unübersehbaren Menge von Dörfern und Flecken umgebenen Gegend, vermehrten dabei noch besonders den Wert dieses Ortes. Vorzüglich wichtig war aber wohl die geringe Entfernung von Paris, wodurch der Genuß einen verdoppelten Wert erhielt. Rincey hatte daher immer reiche Besitzer, und so wurde es selbst einem derselben, dem Marquis von Livry zugunsten, (im Jahr 1700) als ein eigenes Gebiet zum Marquisat erhoben. Schon damals war das Schloß in dem schönsten Teile dieses Bezirks zum Jagdsammelplatze, der selbst vom Könige und seinem Gefolge häufig besucht wurde, aufgeführt, mit Gärten und Parks umgeben, und als eine der merkwürdigsten Anlagen allgemein bewundert. — Die wahre Verschönerung dieses Ortes entwickelte sich aber erst und mit schnellen Schritten, als die Herzöge von Orléans Besitzer davon wurden. Man fing auf dem besseren Wege des Geschmacks vorzüglich damit an, den überflüssigen Aufwand zu vermeiden, das Gekünstelte der vorigen Anordnungen völlig zu verbannen, die anmutige Gegend ganz in ihrer ländlichen Bestimmung zu zeigen und nur mit einfacher Kunst zu behandeln. Vorzüglich war dies das Werk des letzten Eigentümers von Rincey. Die Ausführung entsprach darin aufs vollkommenste jener wohlüberlegten Umschaffung, die ein aufmunterndes Vorbild für manche ähnliche Besitzung sein könnte und sollte; denn gerade die beiden wichtigsten Schwierigkeiten bei solchen Umschaffungen — das verständige Einreißen und das behutsamere Wiederaufbauen, sind hier im ganzen Plane sowohl als in den einzelnen Teilen vortrefflich berechnet und überwunden worden. Die glücklichste und schönste Situation, ein höchst malerisch abwechselndes Terrain von Berghöhen, Tälern und Ebenen bot sich aber auch der Ausführung dieser Anlage dar, und alle Begünstigungen standen der Garten- und Landschaftsverschönerung zu Gebote. Die freien, ländlich einfachen Ansichten dieses Gebietes durch alle Arten des landwirtschaftlichen Verkehrs zu beleben, dadurch auch die Kultur selbst hier immer

mehr zu verbessern, war eine sehr glückliche Unternehmung, sowohl für die Einträglichkeit der ganzen Besitzung, als für so viele artige Einrichtungen, die dadurch natürlich veranlaßt wurden. Die Lage war aller Art von Viehzucht günstig; die Fruchtbarkeit des Bodens beförderte und belohnte die Pflege des Landbaus, die von der einfachsten Gattung bis zur künstlichsten Garten- und Obstzucht getrieben wurde. Das alles mußte den Besitzer doppelt aufmuntern, die Ökonomie und all ihre Anordnungen hier mit der Verschönerung zugleich als einen Lieblingsgegenstand zu betrachten und beide zu verbinden. Es war ihm daher auch zu verzeihen, daß dabei wohl hin und wieder die Grenzen der eigentlichen Wirtschaftlichkeit überschritten und manche Gegenstände mit einer eben nicht notwendigen Zierlichkeit behandelt wurden. Man muß bedenken, daß ein reicher Eigentümer hier einen Teil seiner übrigens hinlänglich einträglichen Besitzung zu seinem Vergnügen erwählte und mit einem Aufwande bestellte. Er verpflanzte selbst das Fremde neben das Einheimische, wie in einem Treib- und Pfliegehause von Gewächsen verschiedener Länder, und verschaffte dem Besuchenden den abwechselndsten Anblick ländlicher Tätigkeit in verschiedener Art und Sitte.

Die musterhafte Landwirtschaft und Gärtnerie der Engländer war vorzüglich das Ideal für diese Einrichtungen, selbst in den kleinsten Gegenständen. Eigene Arbeiter und Wärter hatte man zu den verschiedenen Anlagen hieher gezogen, die eine sonderbare Kolonie bildeten. Ein Teil der Wirtschaft, und besonders die Pferdezucht wurde von Engländern besorgt; die Wartung der Herden, der Molkereien usw. war in verschiedenen Abteilungen Holländern und Schweizern übergeben; so wurde die Spanische Schafzucht mit größter Sorgfalt getrieben, und das bunte Gemisch der ausgewählten Herden, in der Gegend umher zerstreut, samt den verschiedensten Menagerien in den Meierhöfen, gab einen überraschenden Anblick. — Alle nötigen Einrichtungen hierzu, die Ställe und Wirtschaftsgebäude waren passend angelegt und dem Landüblichen zur Vergleichung an die Seite gestellt. Auch die Wohnungen jener Kolonisten zeichneten sich charakteristisch aus, und so waren diese kleinen Gehöfte, als abwechselnde und malerische Partien angebaut, mit in die Landschaft gezogen. — Wie vortrefflich war die Aufgabe für den Künstler, der diese mannigfaltigen Gruppen und Anbauungen ordnen, sie ausschmücken und zusammenhängend in Ein Gartengemälde bringen sollte. Es gelang ihm auch hier bis zu einer sehr hohen Vollkommenheit, und kein schöneres Lob konnte seinem Werke zuteil werden als das, was *De Lille* ihm verlieh<sup>1</sup>, daß die Grazien, indem sie ihre Lieblingsörter erwählten und verschönerten, mit eigener Hand auch den Plan von Rincey entwarfen. Hier scheint dieser Dichter auch das Vorbild gefunden zu haben, wonach er die Ländlichkeit und ihre einfachen Zierden so reizend darstellt. Hier ist jene verständige Vereinigung des Nützlichen und Schönen überall so wohl getroffen, die er in seinen Schilderungen lehrt:

*Ne cherchez pas non plus on oisif ornement,  
Et sous l'utilité déguisez l'agrément.  
La ferme, le trésor, le plaisir de son maître,  
Réclamera d'abord sa parure champêtre.  
Que l'orgeilleux château ne la dedaigne pas;*

<sup>1</sup> Les Jardins. Chant. I.

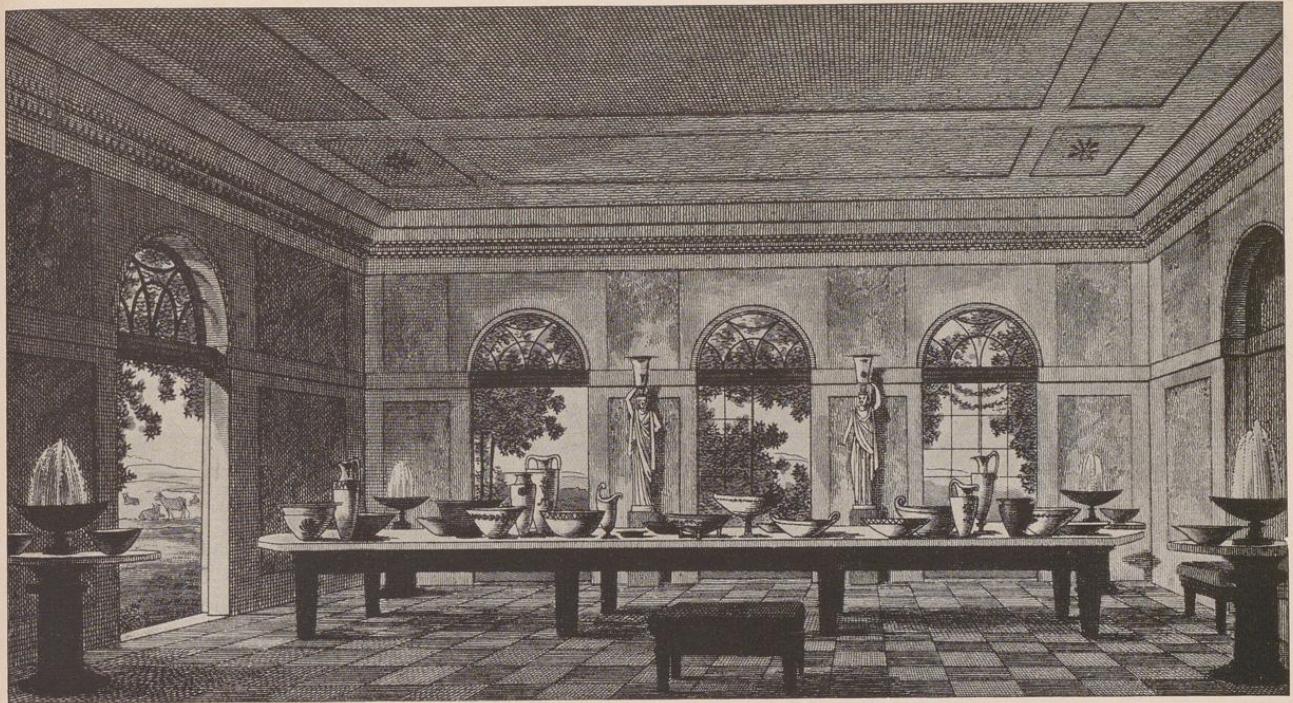
*Il lui doit sa richesse, et ses simples appas  
L'emportent sur son luxe — — —<sup>2</sup>*

So wurde der prächtigere Wohnsitz in dieser anmutigen Landschaft von den ländlichen Gehöften umgeben, die in geschickter Anordnung nur den Charakter der Wohlhabenheit und anständiger Zierlichkeit zeigen, womit jede Ansicht dieser glücklichen Gegend bezeichnet ist. — Während sich indes im Innern jenes Wohnsitzes für den Besitzer alle Genüsse vereinigten, die dem Reichtume zu Gebote stehen, wurden die mannigfältigsten Veranstaltungen zum Vergnügen und Annehmlichkeiten jeder Art rund um diesen schönen Schauplatz versammelt. So war Rincy. —

Öde und still ist dort alles gegen sonst. Nur wenige Fremde und Freunde des Landlebens wallfahrten jetzt dahin. Noch besteht das Ganze in den Hauptteilen seiner Einrichtung; noch ist die Ordnung zum Nutzen der Wirtschaft im Gange, und noch erhalten sich selbst die bloß verschönernden Partien dieser Anlage. Ihre Dauer wird von der Vorsorge des jetzigen Käufers und seiner Nachfolger abhängen. Sie werden hoffentlich imstande sein, dem Verfall vorzubauen, der bis dahin noch durch treue Diener möglichst abgehalten wurde. Verständige Vorstellungen schützten diese Anlagen vor allen Anfällen der Zerstörung, und so wird die Achtung, die man wenigstens seiner Schönheit schuldig ist, vielleicht auch ferner die Sorgfalt für seine Erhaltung leiten. — Ein alter Aufseher, ein geborener Engländer, versah noch jetzt sein Amt in Rincy. Die Liebe für diesen Ort, dessen neuere Umschaffung er ganz hatte entstehen sehen, wohin er selbst manches aus seinem Vaterlande verpflanzte, hielt ihn hier fest und gab ihm ein besonderes Interesse für die Fremden, denen er sich mit biederer Bereitwilligkeit zum Führer anbot.

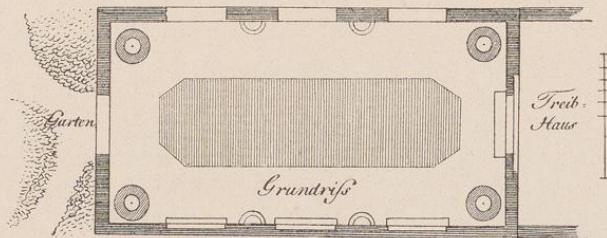
Der Weg von Paris nach Rincy beträgt nicht mehr als zwei Lieues und führt durch die beiden freundlichen Dörfer Pantin und Bondy. Bei letzterem kommt man von der großen gepflasterten Hauptstraße in die schöne Avenue von Rincy. Eine sechsfache Pappelallee begrenzt diesen Weg, dessen Länge in gerader Linie ohngefähr 500 Ruten beträgt. Die mittlere schließt den breiten Fahrweg ein, der, in der Mitte erhöht, gleich den englischen Landstraßen mit Grandsand ausgeschlagen ist; eine fünf Fuß hohe Hecke von Dornen und Buchen schützt die Baumstämme und Gräben, die daneben aufgeworfen sind, vor Beschädigung. Die beiden äußeren Pappelreihen, welche enger zusammenstehen, bilden auf jeder Seite einen festgeschlagenen und schattigen Weg für Fußgänger, so daß also die Straße eigentlich dreifach ist. Zur besonderen Bequemlichkeit bei nassem Wetter diente eine Reihe breiter Pflastersteine in der Mitte des Fußweges, obgleich übrigens auch hier durch Erhöhung und Gräben sorgfältig für den Abfluß des Wassers gesorgt war. Der Eingang zu diesen herrlichen Doppelalleen ist mit zwei kleinen Pavillons, worin die Wegaufseher wohnten, verziert und durch leichte eiserne Barrieren geschlossen. Am entgegengesetzten Ende zeigt sich das Gittertor von Rincy und daneben das Wachhäuschen des Portiers. Hier findet man beim Eintritt einen freien grünen Platz, der teils mit Landgebäuden verschiedener Art eingeschlossen, teils mit Pflanzungen eingefaßt ist, deren offene Durchsichten abwechselnde Blicke in die Gegend gewähren. Von diesen Ansichten umgeben, wird der Ankommende un-

<sup>2</sup> Ch. 4.



164: Meierei von Rincy ◦

schlüssig, ob er gleich hier verweilen oder dem weiter fortgeföhrtten Wege folgen soll. Zunächst am Eingange liegt aber zur rechten Seite ein kleines Gehöft, das die Aufmerksamkeit bald an sich zieht. Es ist eine Meierei, die gegen den Garten, an einem vorbeifließenden Wasser, das zugleich zur Tränke dient, aufgeführt ist. Die Gebäude derselben schließen einen viereckigen Hof von drei Seiten ein, dessen Vorderseite aber eine Mauer mit Gitterwerk und Türen durchbrochen, begrenzt. Das Äußere dieser Gebäude gefällt durch einfache Solidität. Die Mauern sind glatt beworfen und mit hervorstehenden Ziegeln eingefaßt. Die Ställe im Innern sind ganz nach holländischer Art angelegt. Man betrachtet mit Vergnügen hier die Ordnung und Reinlichkeit, welche überall herrscht, und die sich vorzüglich in den Milchkammern, Küchen und übrigen Wirtschaftsverhältnissen auszeichnet, wo mit Nettigkeit auch für das kleinste Gerät gesorgt und die etwanige Zierde dabei doch immer zweckmäßig und dem Nützlichen unbeschadet angewandt ist. — Nachdem was diese Einrichtungen zeigen, wird auch selbst der strengere Ökonom nicht schelten, wenn er nun in einen Saal geführt wird, der besonders zur Aufbewahrung der Milch dient, und vielleicht einer der elegantesten in seiner Art ist. Die innere Ansicht



165: Grundriß zur Meierei von Rincey ◦

Größe merkwürdig ist<sup>3</sup>. Die Unterstüzung derselben ist ganz ungekünstelt, und bildet zusammen mit dieser kostbaren Tafel ein schönes Gestell für die Milchgefäß, die auf der marmornen Spiegelfläche aneinander gereiht sind. Die abwechselnden Formen dieser Geschirre und Schalen von blauem und weißem Glase, von Porzellan mit leichten Malereien geziert, jene am durchsichtigen Rande mit verschiedenen geschliffenen Verzierungen eingefäßt, geben den angenehmsten und unterhaltendsten Anblick. Man beschäftigt sich lange mit Betrachtung der schönen Gestalten, ohne weiter auf die Kostbarkeit der Materie oder der Arbeit zu sehen; man erfreut sich der Einfachheit, wodurch sie besonders gefallen und womit selbst die geringsten Gegenstände, Geräte, Geschirre usw. geziert und wirklich veredelt werden können. Beispiele der Art erwecken aber den immer noch zu wenig erfüllten Wunsch desto lebhafter, daß eine solche Anwendung reiner gefälliger Formen, die auch ohne Aufwand zu erreichen ist, ja demselben oft selbst entgegenstreben soll, bei aller Gelegenheit möglichst befördert werden möchte. In den vier Ecken des Saals sind mit gleicher Zierlichkeit Gestelle angebracht, auf deren runden Platten ebenfalls Milchschalen stehen. In der Mitte dieser Platten erheben sich breitgestaltete Becken, worin beständig frisches Wasser emporsprudelt, das durch den Fluß heraufgeleitet wird. Alles dies gibt dem Ganzen ein so freundliches, behagliches Ansehen, daß man lange dabei verweilt und gern wieder dahin zurückkehrt. Was kann man sich auch Einladenderes denken, als auf dem Spazierwege eines schönen Gartens einen solchen Ort der Ruhe und Erquickung zu finden. Die angenehmste Wärme wird hier im Winter durch ein Orangeriehaus bewirkt, das mit der schmalen Seite des Saals zusammengrenzt. An einer eisernen Platte in der Scheidewand sind die Röhren zu dieser Heizung angelegt, die auch unter dem Fußboden fortgehen. Jenes anstoßende Treibhaus macht überhaupt diesen Aufenthalt noch besonders angenehm, und im Sommer schmücken die außen umher gestellten Orangenbäume die freien Aussichten, welche man von dem Saale aus genießt. — Drei bogenförmige Glastüren sind an der langen Wand angebracht, und ein gleicher Ausgang ist noch zur Seite. Diesen Türen stehen ähnliche Nischen gegenüber, worin sich Polstersitze befinden, und an den Wandpfeilern sind schön gestaltete weibliche Figuren aufgestellt, die Lampen zur Erleuchtung tragen. — Nur um den Anblick der

dieselben stellt das beigelegte Kupferblatt vor. Das Zimmer ist gegen 56 Fuß lang und ohngefähr 18 Fuß breit. Die hohen Wände sind ohne Verzierung in Tafeln abgeteilt und mit hellgelbem Gipsmarmor bekleidet. Die Decke ist ganz schlüssig mit einem einfach verzierten Gesimse eingefaßt; der Fußboden mit Marmorfliesen belegt. In der Mitte steht ein langer Tisch, von weißen Marmorplatten zusammengesetzt, deren

<sup>3</sup> Diese schönen Tafeln sollen jetzt in das Museum nach Paris gebracht worden sein.

herrlichen Gegend mehr zu genießen, verläßt man endlich dieses liebliche Zimmer und wird von neueren Schönheiten fortgezogen. Man übersieht einen großen Teil des Gartens, von Wiesen umgeben und verschiedentlich von fließendem Wasser durchschnitten. Das grüne Tal mit seinen Büschen, Wegen und Brücken gibt eine freie heitere Landschaft, worin man sich gern verliert. Hier findet man das ganz Ländliche wieder. — Nicht weit entfernt liegt eine fruchtbare Wiese, die für eine kleine Herde von Schweizerkühen eingezäunt ist. Es zeigt sich hier ein ungekünsteltes Gebäude, worin die nötige Stallung und die Hirtenwohnung enthalten ist. Das Ganze ist nur von Schürholz und Flechtwerk zusammengesetzt; das Dach mit Brettern und Schindeln gedeckt, und ebenso anspruchslos, aber reinlich, ist das Innere. Die Titelvignette gibt das Bild dieses kleinen Gebäudes als eine artige Nachahmung der ländlichen Schweizerbauart. — In der entfernteren stillen Gegend eines Gartens macht diese ganz natürliche Anlage mit ihrer malerischen Umgebung einen überraschenden und gefälligen Anblick, und eine solche Hütte ist mehr wert, als alles modische Drehselwerk von Tempeln und bunten Häuserchen.



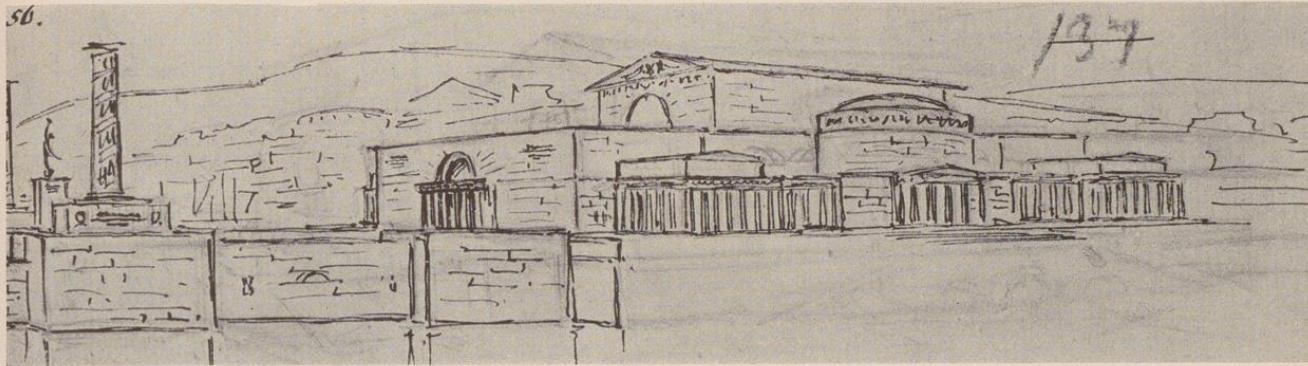
166: Bleistiftzeichnung zur Vignette der Schweizerhütte in Rincy ◦

*Einige Gedanken über die Notwendigkeit, die verschiedenen Teile der Baukunst, in wissenschaftlicher und praktischer Hinsicht, möglichst zu vereinigen*

In einer Zeitschrift, deren Zweck es bisher gewesen ist und auch in Zukunft sein wird, teils die wichtigeren Resultate der Untersuchungen und Erfahrungen in dem ganzen Gebiete der Baukunst, teils die neuesten und interessantesten historischen und literarischen Nachrichten über die Schicksale, Produkte und Bearbeitungen der Theorie und Praxis dieser Kunst, der in der neueren Zeit besonders ein so ausgedehnter Wirkungskreis angewiesen worden ist, mitzuteilen, stehen einige Gedanken über die Notwendigkeit, die verschiedenen Teile der Baukunst zu ihrer gegenseitigen Vervollkommnung, in wissenschaftlicher und praktischer Hinsicht möglichst nach allen Gesichtspunkten zu vereinigen und ihren allgemeinen Einfluß dadurch immer mehr zu befördern, vielleicht nicht ganz am unrechten Orte. Es ist den Wissenschaften und Künsten zuträglich, wenn diejenigen, die sie bearbeiten, sich aber bei dem weiten Umfange ihres Gebietes und der Mannigfaltigkeit ihrer Regionen, des eigenen Vorteils wegen und in Rücksicht ihrer Kräfte, nur auf einen oder den andern Teil derselben einschränken müssen — zuweilen von einem etwas erhöhten Standpunkte das *Ganze* übersehen, mit dem ein jeder Teil, den sie bearbeiten, in Verbindung steht, und der deshalb von der Natur und Form des Ganzen auch wieder seine eigentümliche Form und Bestimmung erhalten muß.

Wenn gleich gegenwärtig dieser Überblick nur durch einige allgemeine Züge auf einen Augenblick gefesselt werden kann, so wird damit vor der Hand vielleicht doch eine Absicht erreicht, die für den allgemeinen Vorteil der Kunst und ihrer Wissenschaft ohnfehlbar nicht unwichtig ist.

Ein vergleichender Blick über *das gesamte Gebiet des Bauwesens* veranlaßt allerdings eine sehr eigene Betrachtung über die Verbindung oder vielmehr über die Zusammenstellung der Gegenstände dieses Fachs und ihrer oft gegeneinander so höchst verschiedenen Beziehung und Behandlung. Unstreitig ist wohl kein Begriff so vieldeutig und so verschieden angewandt worden, als der, welcher durch das Wort *Bauen* ausgedrückt wird. Sprachgebrauch und zufällige Verbindung haben ihn, wie diese oder jene Landesweise, immer mehr erweitert, und daher findet man in keinem Fache vielleicht der Ausübung und der Untersuchung mehr Gegenstände zugeschrieben und vorgelegt, als in diesem. Oft liegt allerdings nur in der entferntesten Beziehung, oft in Zufälligkeiten, oft nur der ersten Anwendung gewisser gemeinschaftlicher Grundsätze die Veranlassung, warum die verschiedenartigsten Gegenstände hier gewissermaßen verwandtschaftsmäßig in eine Reihe zusammengestellt werden — und einzeln betrachtet, hat ihre hergebrachte Verbindung zu einem Ganzen, das man selbst in der weiten Benennung *Baukunde* zusammenzufassen gesucht hat, nicht selten etwas sehr Auffallendes. Solche vergleichende und beurteilende Ansichten des Bauwesens in seiner ganzen Ausdehnung müssen daher notwendigerweise sehr vielseitig und verschieden sein und ganz getrennte Rücksichten für die einzelnen Untersuchungen erfordern. Vorzüglich würde daher die Zusammenstellung oder Verbindung der besonderen Fächer, worin die verschiedenen Gegenstände dieses weiten Wirkungskreises geordnet sind, wohl mehr aus den *Vorteilen* ihrer üblichen Vereinigung,



167: Entwurf eines großen Gebäudes (vgl. Abb. 149)

ihres gemeinschaftlichen oder gegenseitigen Wirkens, und aus den *Berührungspunkten* ihrer allgemeinen Grundsätze, als nach *wesentlicher und unmittelbarer Beziehung* anzusehen sein; denn von welcher Seite sollten sich sonst am Ende Strombau und eigentlicher Wasserbau, der mannigfaltige Maschinenbau und was vom Bergbau und von so vielen anderen Gewerben dahin gehört, die Anlegung von Straßen, die selbst auch ein Bau genannt wird, miteinander und endlich mit Pracht- und Städte- und Häuserbaukunst vereinigen lassen? — Aus diesen Gesichtspunkten aber bieten sich notwendig jene Betrachtungen über die Verhältnisse dieser, dem Staate, der ganzen bürgerlichen Gesellschaft und dem Vorteile jedes Einzelnen so wichtigen Gegenstände dar — so vielfach und verschieden sie auch an sich sind.

Die *eigentliche Baukunst* erfordert aber auch schon an sich in ihrem *eigentümlichen Bezirke* eine ganz besondere Mannigfaltigkeit nicht bloß in den einzelnen Gegenständen, sondern auch in den Zwecken, Forderungen und Untersuchungen. — Ihr Studium, wie ihre Ausübung ist in den besonderen Ansichten, wie in deren Verbindung höchst verschieden, und muß daher in Beurteilung der wesentlichsten Rücksichten allerdings aus abgesonderten Gesichtspunkten betrachtet werden.

Zu einem *Ganzen* treten diese Rücksichten aber dann zur Vergleichung zusammen, wenn man sie nach den Berührungspunkten beobachtet, worunter sie in der Ausübung gefordert werden, und dieser *Zusammenhang der Betrachtung wird notwendig*, wie die Zwecke und Forderungen unter sich *notwendig zusammen verbunden* sind. Nach diesem für die Ausübung wie für das Studium erforderlichen Zusammenhange würde sich die Folge und Übersicht der Baukunst in allen ihren verschiedenen Rücksichten ergeben. Es würde eine Darstellung dieser Art zugleich den *Abriß des ganzen Bildungsgeschäfts eines Baumeisters* enthalten, und ein solches Werk, das ohnstreitig höchst wichtig und interessant wäre, dürfen wir vielleicht mit der Zeit von der Hand eines kenntnisreichen Schriftstellers erwarten.

Mit dieser notwendigen Verbindung der Rücksichten und Zwecke ist die Erweiterung der Baukunst immer

fort auch an sich gestiegen. Je mehr das wissenschaftliche, das kunstmäßige Fortschreiten, je mehr Erfindung, nützliche Anwendung und Wirksamkeit überhaupt sich erweitert haben, desto mehr hat sich auch in dieser Kunst sowohl der Kreis ihrer besonderen und allgemeinen Untersuchungen als ihrer Ausübung weiter ausgebreitet — und mit dieser Erweiterung, wozu sich Wissenschaften und Künste und so mancherlei sinnreiches Streben verbinden, sehen wir das wichtige Studium des Baumeisters, und selbst des erfahrensten, sich noch täglich vermehren. — Den jungen Baumeister auf dem ganzen Wege seiner so vielseitigen Bildung zu verfolgen, muß eine mannigfaltig interessante Vorstellung und eine unverweigerliche Achtung seiner Bestimmung erwecken. — Bald sehen wir ihn sein kunstmäßiges Talent in dem Gebiete des Geschmacks üben und der Kunst in den schönen reichhaltigen Mustern des Altertums folgen. Er lernt seine Werke mit freier Wahl als Gegenstände eines reinen Wohlgefallens und eines edlen Zwecks entwerfen und modeln. — Bald wird dieser Zweck ein strenger, der seinen Plan bestimmt, und alle Rücksichten darin verbinden sich zur Regel, die mit jener Kunst behandelt werden soll. — Bald ist es dieser Zweck allein, das notwendige Bedürfnis, wodurch als erstes Gesetz die Art und Form des Werks bestimmt wird. Hier muß es dringend die kleinste Rücksicht der Bestimmung, des Bedürfnisses jeder Art, des häuslichen, des handwerksmäßigen Betriebes, der wirtschaftlichen Anordnungen und Verfassungen beobachten und selbst mit den allergeringsten Erfordernissen zu seinem Studium machen. Die mannigfaltigsten Gegenstände werden sich ihm auf dem weiten Schauplatze der Baukunst und ihrer Anordnungen darbieten. Von der kleinsten bis zur größten Wohnung werden von ihm tausendfache Abweichungen und Veränderungen in jeder Hinsicht beobachtet werden müssen. Er wird nicht bloß die häuslichen und bürgerlichen Erfordernisse kennenlernen; öffentliche Anlagen, Ordnung der Städte, Straßen, Plätze, der allgemeine Verkehr, Handel, Fabriken, Werkstätte und unendlich viele öffentliche Bedürfnisse werden seine Aufmerksamkeit in gleichem Grade beschäftigen. Landwirtschaft, Landeskultur, Verbindung des Handels und Verkehrs selbst durch Kanäle, Brücken und Wege werden diesen Wirkungskreis immer mehr und oft notwendig erweitern. Überall wird der Baumeister Veranlassung zu tätiger Beschäftigung finden, und für alle diese Rücksichten muß er das wesentlich Zweckmäßigste, das Beste und Bequemste erforschen. — Gut und bequem bauen muß er nun mit dauerhafter Festigkeit verbinden und dies wieder auf einem ganz anderen Wege der Untersuchung und Erfahrung lernen. Zur sicheren Gründung, zur dauernden Fügung, zur Ausführung des Baues muß er Gesetze, mechanische Hilfsmittel und Vorrichtungen suchen. Hier wird der Gelehrte mit den Resultaten ihm zu Hilfe kommen, welche die tiefere Wissenschaft in so vieler Hinsicht erforscht, und die Schule der Mathematik wird vor allem einen sicheren Weg zeigen. Zu diesen Kenntnissen wird die Wissenschaft ihn lehren, Natur und Dauer der Baustoffe, ihrer Verbindungsmittel zu erkennen, zu prüfen und Wirkungen mannigfaltiger Art zu beobachten. — Zur eigenen Erfahrung betritt der junge Baumeister nun den Bauplatz selbst und muß von neuem in der Ausübung erst wieder lernen. Hier muß er jene Kenntnisse erst gebrauchen, Regeln ausüben sehen. Um alle technischen Rücksichten, Handgriffe, Vorteile muß er sich bekümmern, und jedes Handwerk wird seine Aufmerksamkeit anhaltend erfordern; denn er muß einst das wichtige Geschäft übernehmen, der allgemein leitende Vorsteher dieser Handwerker zu sein und stets mit ihnen zu Rate gehen. Hier wird denn endlich die Schwierigkeit der Praxis und oft die Mühseligkeit der Arbeit selbst sich ihm zeigen. — Hier muß er

sich in bedingte Vorschriften fügen lernen; Zeit, Raum und Mittel sind ihm vorgeschrieben, und ökonomisch soll er von den wohlfeilsten Mitteln auch zugleich das möglichst beste wählen.

Die für die Ausübung so nötige, obzwar nicht immer gleiche Verbindung dieser mannigfaltigen Bedingungen erscheint schon leicht im Überblick der einfachsten Grundzüge. Man übersieht die einzelnen Stufen und wie das Erfordernis sie aneinanderschließt. Als wesentliche Forderung des Studiums stellt sich darin der Gang des kunstmäßigen, des theoretischen, des praktischen und ganz technischen Plans und Zwecks des Ganzen vereinigt dar, und wie man auch dies Ganze oder das Besondere betrachtet, so darf dennoch hier nichts von dieser Reihe ausgeschlossen werden.

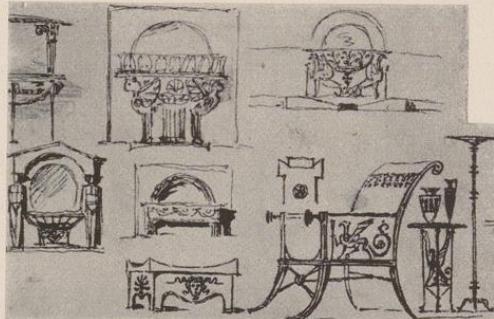
Je mehr nun allerdings alle diese Forderungen *in gemeinschaftlicher Betrachtung* zur Erfüllung der Zwecke, zur Vollständigkeit der Ausübung *notwendig verbunden* erscheinen, desto mehr müßte oder könnte man sie alle von einem Baumeister zugleich verlangen. Inwiefern dies der ganzen Bedeutung nach und in gleicher Vollkommenheit *möglich* ist, gehörte zur genaueren Untersuchung des Studiums und seiner Schwierigkeiten. Man mag indes durch nähere Betrachtung derselben leicht abnehmen, wie schwer es ist, so vielfache Rücksichten alle in gleich hohem Grade zu erfüllen, und man wird daraus auch bald den Mann schon hochzuschätzen wissen, der an seiner Stelle, selbst in einem engeren Wirkungskreise, etwas vorzüglich Vollkommenes leistet und eigene Anlagen mit besonderem Eifer auf bestimmte Gesichtspunkte richtet.

Aber wenn es gleich eben deshalb dem besonderen Talente erlaubt ist, die ihm eigentümlich beiwohnende Kraft vorzugsweise ganz auszubilden, so muß doch jene allgemeine Hinsicht vorzüglich den angehenden Baumeister lehren, seine Bildung überhaupt und sein Studium im Ganzen nie und auf keine Weise *einzuschränken*. Er muß in seinem Fache alle Forderungen zu beurteilen, sie nach allen Verhältnissen zu schätzen und sich an das Ganze überall anzuschließen lernen. Jeder, der durch ein *eingeschränktes, auf eine abgesonderte Rücksicht nur gerichtetes Studium alles übrige auszugleichen* glaubt oder für *entbehrlieblich* hält, wird im ersten Falle ohnfehlbar *irren*, im andern Falle *einseitig* werden. Man kann in irgendeiner Rücksicht groß und vorzüglich sein, nur ist man es dadurch noch nicht in allen. Man ist oft kaum imstande, sie zu beurteilen, viel weniger sie zu erfüllen — und wenigstens zu dieser Beurteilungsfähigkeit müßte jeder in den nächstverwandten Gegenständen seines Faches gelangen. Es gibt einen Grad der Einseitigkeit, dessen Folgen oft höchst schädlich für die Einzelnen wie für das Ganze gewesen sind, und die zunächst dem jungen — vielleicht oft nur zu rasch urteilenden Zögling in seiner Laufbahn warnend sein müssen.

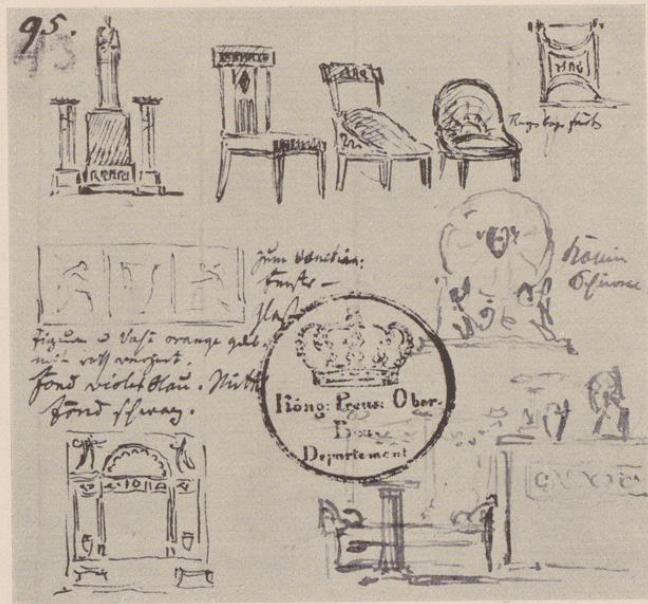
Es schließen sich hier leicht einige Bemerkungen an, die der *verschiedene Zustand der Baukunst überhaupt, zumal in den neueren Zeiten* darbietet, insofern nämlich die Art und Weise, sie zu betrachten oder zu behandeln, jenen Zustand notwendig bestimmte, und darin bald im Ganzen, bald im einzelnen jene Abweichungen, jene Absonderungen der Sache wie der Meinung nicht selten zum gegenseitigen Schaden herbeigeführt wurden. Ein Blick darauf liegt also gerade hier dem allgemeinen Interesse nahe. — Der Zustand der alten Baukunst ist zu entfernt von dieser Vergleichung und dürfte auch nicht ohne mancherlei Schwierigkeit darzustellen sein. Wie auch ihr Zustand überhaupt, ihre Verbindung mit der Wissenschaft beschaffen gewesen sein mag, so war es natürlich, daß sie sich damals eigentlich und mehr wie je den Künsten anschloß. Aber eine in ihrer Art einzige

Vereinigung von Kenntnissen und Talenten kann übrigens nur allein zu jener Vollkommenheit der damaligen Werke geführt haben.

Mit ihrem Verfall geriet die Baukunst in einen oft nur handwerksmäßigen Zustand, aus dem sie erst wieder gerissen werden mußte. Es standen glücklicherweise im Vaterlande der Künste endlich wieder Baumeister auf, voll Kraft und tätigem Eifer, denen man eine neue Wiederbegründung, besonders der Kunst, zu danken hat. Von dieser Periode an ist aber der Gang der Ausbildung und Verbreitung der Baukunst für jene Rücksicht besonders merkwürdig. Mit der verbreiteten Gelehrsamkeit wurde auch die Baukunst größtenteils gelehrt behandelt. Es kam die Zeit der Lehrbücher. Die Mathematik nahm sich ihrer vorzüglich an, und selbst das Geschmacksproblem sollte durch sie, wenn auch nur in einem Appendix, gelöst werden. Das Handwerk hörte darum aber auch nicht auf, und Baumeister im eigentlichen Sinn des Worts, die beides zu verbinden wußten, waren neue Erscheinungen. — Es ist nicht zu leugnen, daß lange noch auf diesem Wege bald jene Rücksicht, bald diese litt und unterdrückt wurde; daß oft eine höchst schädliche *Einseitigkeit* und häufig selbst *Trennung* in einer Kunst und Wissenschaft geherrscht hat, die notwendig in jeder Hinsicht *gleich vereint* und *gemeinsam* wirken soll. — Nach ähnlichen einseitigen Ansichten entschied selbst abweichende Art und Weise verschiedener, obgleich zusammengrenzender Nationen, selbst Meinung — und endlich Mode auch über die wesentlichste Behandlung dieser Kunst und unterscheidet sie noch heute in nationalen Verschiedenheiten, die selten zum wahren Vorteil führen. In allen Fällen, wo jenes allein wohlältige, zur höhern und gegenseitigen Vollkommenheit wirkende Gleichgewicht verfehlt wurde, war diese Einseitigkeit, diese willkürliche Behandlung oder gar diese noch schädlichere Trennung ohnfehlbar die erste Ursache. Beides hat sich auffallend selbst in mehreren sonst vortrefflichen Schulen der Baukunst gezeigt, und wer erinnert sich nicht bald hierbei der unniitz bestrittenen Absonderungen und Zwiste mit allen ihren Folgen zwischen den akademischen Architekten und ihren verschiedenen Gegnern in Frankreich und England. — Mit den Schulen der Künste entstanden auch überhaupt die Kunstkritiken und theoretische Formen, die, ohne ihren eigentümlichen Wert in Anspruch zu nehmen, eben-



168: Möbelstudien ◦



169: Möbelstudien ◎

falls zu jenen Absonderungen mitgewirkt haben. In der Reihe des Ordnens mußte dann hier auch über die Baukunst abgesprochen werden, aber ihr Los war sehr natürlich, so streitig als verschieden. Lange hatte man ihr zugestanden, eine wirkliche Gefährtin der schönen Künste zu sein; doch behielt sie damals wenig Verteidiger dieses Rechts, selbst kaum ihres Kunst-Namens. Einige gestanden ihr eine halbe Stimme unter den Künsten zu, doch andere strichen sie ganz von dieser Liste und verwiesen sie an ihre notwendige Dürftigkeit und Dienstbarkeit. So wurde sie als bloße Mechanik selbst betrachtet, bald unter diese, bald unter jene Herrschaft gegeben — zu dienen und zu nützen. Eine so strenge Verweisung forderte notwendig die neueren Kritiker zu näherer Betrachtung und zum mildernden Ausspruch auf, und ein Philosoph zeigt uns unter einem *ganz neuen Begriffe*, daß die Baukunst noch aus ihrem Exil gerettet werden könne, und bedingungsweise wieder in ihre alten Rechte treten dürfe<sup>1</sup>. Jenes einseitige Ordnung hat in der Wirklichkeit nicht geringen Einfluß gehabt, und eben in jenen Schulen unter den Baumeistern selbst. Die einseitige Verweisung hat häufig einseitigen Zwist und Verderben nach sich gezogen; sie ist für manchen selbst ein Aufruf zu jener Trennung, ja zuweilen, man darf es sagen — zur gegenseitigen Geringschätzung gewesen.

<sup>1</sup> Neuer Begriff der Baukunst als schönen Kunst. deutsche Monatsschrift. Oktober 1798.

In einer Zeit, wo Kunst und Wissenschaft sich überall so eng miteinander verschwistern, muß aber notwendig und um so mehr als sie voneinander abhangen, ein allgemeines und gegenseitiges Interesse herrschend werden, und jeder, der das allgemeine Beste kennt und wünscht, wird hierzu mitzuwirken streben. Am wenigsten darf dann von jenen Scheidungen die Rede sein, die der Befestigung, den wahren gegenseitigen Vorteilen der Bildung, des Fortschreitens gerade entgegen sind. — Unleugbar werden diese Vorteile auch in jeder Rücksicht für die Baukunst begründet, wenn jeder einzelne bemüht ist, auch neben seinen besonderen Kenntnissen, bei seinem eigenen Talente, welches es auch sein möge, in anderen Sphären möglichst fortzuschreiten — je näher sie ihm besonders liegen. Er wird an immer nützlichen Kenntnissen sich bereichern, wenn er auch anderen in einem nahen oder ferner angrenzenden Studium folgt; er wird, wie man doch mit Billigkeit wenigstens fordern kann, außer seinem Gebiete nicht ganz ein Fremdling sein, selbst andere wieder näher zu sich heranziehen, und niemand wird hoffentlich den Einwurf machen, daß dadurch besonders eigentümliches Talent, daß eigene Zwecke durch eine solche Erweiterung leiden könnten.

So wird das vorzügliche Talent und das besondere Studium des einzelnen selbst für andere sich erst eigentlich geltend machen, es wird auf andere so erst wirken und sich Achtung verschaffen, die gegenseitig werden muß. — Denn es muß überall dahin kommen, daß der Baumeister den Gelehrten, der Gelehrte den Baumeister schätzen lerne, daß Baumeister unter sich mit ihren besonderen Kenntnissen, mit eigentümlichen Anlagen sich vereinigen, sich achten, und daß kein eitler Stolz unter ihnen den sogenannten Baukünstler auszeichne. Wechselseitig muß alles sich die Hände bieten und einander nützlich sein, je entfernter und vielseitiger das Ziel des ganzen Strebens ist. — Nur aus dieser Verbindung, nur aus dieser wechselseitigen Wirksamkeit kann eine allgemeine Vervollkommenung und gerade in den heutigen Verhältnissen erwartet werden, wozu der Grund nicht früh genug gelegt werden kann. So kann vorzüglich eine Schule, wenn sie gehörig alles Wichtige und irgend Verwandte eines so ausgedehnten Fachs vereinigt, die glücklichsten Wirkungen und den wahren Vorteil der Bildung verbreiten. So wird unstreitig für den größten, für den wichtigsten Teil des bürgerlichen Lebens das große, neuerlich in London gestiftete Institut zur Verbreitung und Anwendung wissenschaftlicher Grundsätze auf Gewerbe usw. nach solchen Grundsätzen gegenseitig nützlicher Verbindung höchst wirksam und in tausend Fällen musterhaft sein<sup>2</sup>.

Jene fortschreitende, wesentlich wichtige Verbindung wird endlich einen immer erweiterten Einfluß überhaupt, und dadurch allein das *allgemeine Interesse* gewinnen, welches der Baukunst vielleicht vorzüglich zur praktischen Beförderung und Ausbreitung notwendig ist. Wie sollte denn auf diesem Wege nicht eine Kunst Aufnahme finden, die eben so sehr nützt als erfreut, die ihrer Natur nach schon sich an friedliche Ordnung, an wohltätige Kultur anschließt, den Fleiß, die Tätigkeit jeder Art in ihr gemeinnütziges Streben zieht, und wo sie blüht — *selbst ein Zeichen der allgemeinen Bildung* ist. Als solche wird sie ein Gegenstand der sorgfältigsten öffentlichen Pflege werden, und es ist ein erfreuliches Beispiel, wenn sich ein Staat ihrer als wichtig für das allgemeine Beste selbst mit tätigem Schutze annimmt. Es ist dies zugleich ein besonderes Beispiel für das *Ganze*, mit welcher Teil-

<sup>2</sup> Über diese Anstalt, deren Stifter der würdig bekannte Graf von Rumford ist, findet man schon einige Nachrichten im neuen deutschen Merkur. July 1799 ect.

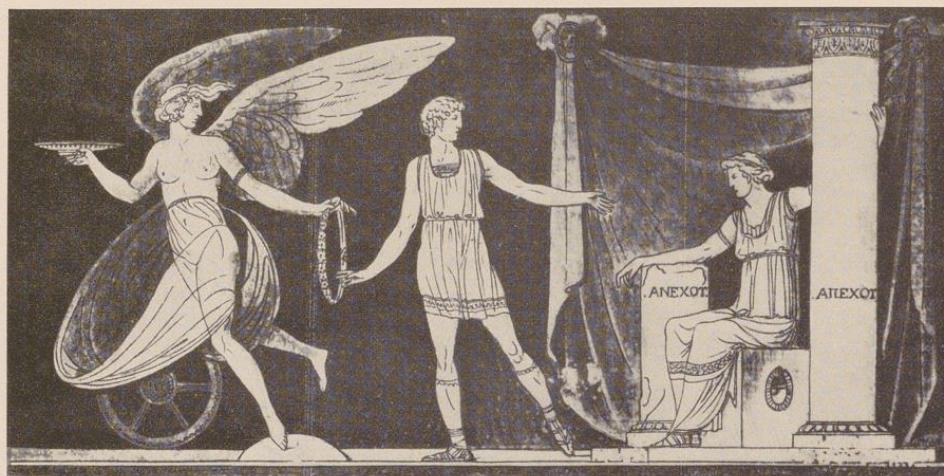
nahme man ihm folgen müsse; denn allerdings wird auch hiervon wesentlich viel abhängen. Die tätige Ausübung, der Fortgang, ja gewissermaßen das Schicksal aller Wissenschaften, noch mehr der notwendig praktisch-wirkenden Künste und selbst der Gewerbe hängt, trotz allen Mitteln zur Bildung, trotz allem Wissen und Bilden der Einzelnen, größtenteils zuletzt von dem *Interesse* und der *Aufnahme*, selbst von der allgemeinen *Bildung des Publikums* und von seiner *Empfänglichkeit* für das Bessere, für das Große und Schöne ab. An diese allgemeinere Teilnahme sowohl wie an diesen tätigen Sinn für Bildung darf man daher auch wohl eben so dringend erinnern, und folgender treffende Ausspruch eines allgemein verehrten Schriftstellers über die Aufnahme der Künste überhaupt leidet auch hier eine sehr nützliche Anwendung:

„Wenn die Kunst beherrscht und gemeistert wird, wenn sie sich nach der Zeit richten soll, dann wird sie abnehmen und vergehen. — Sollen Künste blühen und steigen, so muß eine *allgemeine Liebhaberei* herrschen, die sich zum Großen neigt.“ — „Vergebens hofft man auch, daß *Zierlichkeit, Geschmack und Zweckmäßigkeit* sich durch alle Gewerbe wohltätig verbreiten! Denn dieses kann nur alsdann geschehen, wenn der *Kunstsinn allgemein* ist und jene Eigenschaften *gefordert* werden.“

Nichts ist also hier wünschenswerter, unterstützender und von glücklicheren Folgen als dieses allgemein verbreitete Interesse für eine so mannigfaltige, an sich so wichtige Kunst und der mit ihr für so viele Rücksichten erweiterten und begründeten Vereinigung.

Dies allgemeine Interesse zu befördern und zu erhalten ist also auf doppelte Weise Pflicht eines jeden, der sich Anhänger und Freund dieser Kunst nennt. Dieses Interesse wird mit jedem Schritte steigen, je mehr die Zwecke ineinander greifen und sich vereinigen, je weiter sich im ganzen der Wirkungskreis selbst auf die entferntesten Verbindungen ausdehnt. Wissenschaft und Kunst in einem Mittelpunkte vereinigt, gemeinschaftlich wirkend, mit der Erfahrung gleich verbunden, werden schneller zum Ziele gelangen, und jede wird und muß durch gegenseitige Ausdehnung ihrer Kräfte selbst bis auf die entferntesten, gemeinnützigen Zwecke nur gewinnen. Je ausgedehnter und mannigfaltiger in jedem Fache des menschlichen Wissens und Könnens die besonderen Untersuchungen, je reicher ihr gemeinschaftlicher Gewinn an Erfahrungen und Beispielen, je ausgebreiter ihre Anwendung überhaupt wird, desto höher muß bei dem einzelnen und dadurch gemeinschaftlich die Teilnahme steigen.

Diese Teilnahme wird daher auch hoffentlich ein Unternehmen erwarten dürfen, das wie diese Sammlung allen wichtigen Gegenständen und Untersuchungen im Gebiete der Baukunst nach gleichen Gesichtspunkten gewidmet ist, dessen Fortsetzung mit möglichstem Eifer betrieben, immer mehr und mehr auf jene Grundsätze der Erweiterung, der gegenseitigen Verbindung und Gemeinnützigkeit gerichtet sein soll und vorzüglich durch die Unterstützung der tätigsten Männer bereichert werden wird.



170: Widmungsblatt an Heinrich Gentz 1790

### Bilderverzeichnis

(Wo die Abbildungen der Originalgröße entsprechen, wurde der Unterschrift ein  hinzugefügt.)

**Titelbild:** Friedrich Gilly. Gemälde von Weitsch.

1. *Abteiruine Kolbatz/Pommern, Fensterrose.* Aquarell. B 113 (linke Hälfte). 19,2 : 20,6. TH.
2. *Abteiruine Kolbatz/Pommern.* Feder. B 113 (rechte Hälfte). 17,8 : 20,9. TH.
3. *Rathaus in Stargard.* Lavierte Sepiazeichnung. B 269. 19 : 12,2. TH.
4. *Studie aus Templin.* Bleistift und Feder. B 270. 21,2 : 13,3. TH.
5. *Sakramentshaus aus der Stadtkirche in Fürstenwalde.* Feder. B 316. 27,5 : 44,7. TH.
6. *Hünengräber bei Isingen.* Lavierte Sepiazeichnung. B 273. 20,6 : 11,6. TH.
7. *Die Raudenschen Steine.* Lavierte Federzeichnung. B 274. 25,6 : 16,4. TH.
8. *Fischerkähne.* Bleistift. B 197. 17,6 : 9,5. TH.
9. *Schloßpark Charlottenburg.* Bleistift. B 114. 40 : 25,5. TH.
10. *Schloßpark Charlottenburg.* Bleistift. B 115. 42,3 : 23,2. TH.
11. *Marienburg, Portal des ältesten Teiles des Schlosses.* Lavierte Sepiazeichnung. 24 : 37,5. Sammlung Dr. Hesse; Standort Nationalgalerie.
12. *Marienburg, Portal des ältesten Teiles des Schlosses,* gezeichnet von Fr. Gilly, geätzt von Frick. Aquatintaätzung. (Friedrich Frick, Schloß Marienburg in Preußen. Berlin 1799. Tafel V.) D 27. 24,2 : 37,3.
13. *Marienburg, Eingang zum mittleren Schloß,* gezeichnet von Fr. Gilly, geätzt von Frick. Aquatintaätzung. (Frick XIV, links oben.) D 31. 13,8 : 15,5.
14. *Marienburg, Ausgang aus dem alten Schloß,* gezeichnet von Fr. Gilly, geätzt von Frick. Aquatintaätzung. (Frick VI, oben.) D 28. 32 : 20.
15. *Marienburg, Korridor vor dem Kapitelsaal,* geätzt von Frick. Aquatintaätzung. (Frick IX.) 23,6 : 35,2.
16. *Aus dem Skizzenbuch: Aufnahmen zum „Eingang in den Kapitelsaal“.* Feder. B 422. 19,6 : 17. AM.
17. *Marienburg, Eingang in den Kapitelsaal,* gezeichnet von Fr. Gilly, geätzt von Frick. Aquatintaätzung. (Frick X.) D 30. 43,5 : 52,6.
18. *Marienburg, Hauptansicht des alten Schlosses,* gezeichnet von Fr. Gilly, gestochen von F. Frick. Kupferstich. Sammlung nützlicher Aufsätze und Nachrichten die Baukunst betr. 1797, II. Bd. D 8. 11,9 : 9,2.
19. *Marienburg, Fassade des Kapitelsaals,* gezeichnet und geätzt von Frick. Aquatintaätzung. (Frick XII.) 47,9 : 35,2.
20. *Marienburg, Refektorium (Großer Remter),* geätzt von Frick. Aquatintaätzung. (Frick XIII.) 48,5 : 35,5.
21. *Ansicht und Schnitt zur Wasserleitung bei Goergendorf,* gezeichnet von Fr. Gilly, geätzt von Frick. Aquatintaätzung. (Frick XIX.) D 32. 50,2 : 37,2.
22. *Marienburg, Schloßkirche,* gezeichnet von Fr. Gilly, geätzt von Frick. Aquatintaätzung. (Frick VII.) D 29. 41 : 52.
23. *Entwurf einer Toranlage.* Sepiazeichnung. B 372. 14,2 : 5,8 ohne Rand. TH.
24. *Entwurf zu einer Katakombe.* Sepiazeichnung. B 272. 40,6 : 26,7. TH.
25. *Pyramide, Ansicht (im Dezember 1791).* Aquarellierte Reißbrettzeichnung. B 314. 17,2 : 13,4. TH.
26. *Pyramide, Schnitt.* Aquarellierte Reißbrettzeichnung. B 310. 18,4 : 13,5. TH.
27. *Entwurf zu einem Badehaus, Grundriß und Außenansicht.* Feder. B 376. Ausschnitt 15,7 : 14,6 (1 : 1). TH.
28. *Entwurf zu einem Badehaus, Innenansicht (10. Juli 1794).* Aquarell. B 377. 19,9 : 17. TH.
29. *Dorischer Säulenhof.* Feder. B 194. 17,4 : 13. TH.
30. *Pfeilerhalle.* Bleistift und rote Tinte. B 385 R. 34,2 : 40,6. TH.

31. Entwurf zu einem Denkmal Friedrichs des Großen. Feder und Aquarell. B 77. 21,7 : 36,2. TH.  
 32. Rundbau mit Säulengalerie im Obergeschoß. Feder. B 214. 8,8 : 7,1. TH.  
 33. Rundbau mit Säulenvorhallen. Feder. B 218. 7 : 4,6. TH.  
 34. Rundbau mit kubisch vorspringendem Untergeschoß. Feder. B 210. 11,5 : 5,4. TH.  
 35. Vorstudien zum Friedrichdenkmal. Feder. B 164. 10,2 : 6,7. TH.  
 36. Entwurf zu einem Friedrichdenkmal. Aquarell. B 481. 16,7 : 8,3. MM.  
 37. Innenansicht eines Friedrichdenkmals. Aquarell. B 166. 26,3 : 19,7. TH.  
 38. Skizzenblatt zum Friedrichdenkmal. Feder. B 162 R. 20,2 : 25,2. TH.  
 39. Skizzenblatt zum Friedrichdenkmal. Feder und Bleistift. B 162 V. 20,2 : 25,2. TH.  
 40. Skizze zur Statue Friedrichs des Großen. Feder. B 167. 10,6 : 7,8. TH.  
 41. Skizze zur Statue Friedrichs des Großen. Feder. B 168. 4,3 : 8,1. TH.  
 42. Quadriga vom Torbau. Feder. B 165. 9,2 : 7,6. TH.  
 43. Farbtafel. Vorstudien und aquarellierte Ansichtskizze. B 163. 34,2 : 20,4. TH.  
 44. Grundriß zur endgültigen Fassung des Friedrichdenkmals. Aquarellierte Reißbrettzeichnung. B 424. 57 : 36 (ohne Rahmen). AM.  
 45. Ansicht zur endgültigen Fassung des Friedrichdenkmals. Aquarell. B 425. 131 : 58. AM.  
 46. Torbau. Originalgroßer Ausschnitt aus Abb. 45.  
 47. Originalgroßer Ausschnitt aus Abb. 45.  
 48. Denkmal Friedrichs des Großen, Innenansicht der Cella. Graue Tusche. B 170. 11,6 : 12,1. TH.  
 49. Denkmal Friedrichs des Großen, Innenansicht des Sockelgewölbes. Graue Tusche. B 169. 12,2 : 12,5. TH.  
 50. Originalgroßer Ausschnitt aus Abb. 45.  
 51. Dessau: Pavillons. Feder. B 427. 13,4 : 8,3. Sch.  
 52. Stau-Arche aus der Maschinensammlung der ökonomischen Gesellschaft in Leipzig (Fig. 9 u. 10, Blatt V). Originalgroße Ausschnitte aus den Kupferstichtafeln. Aus: Sammlung nützlicher Aufsätze usw. 1803. Bd. I.  
 53/54. Schloßkapelle in Weißenfels (Fig. 5 u. 6, Blatt VI). Ebenda.  
 55. Zu den Bemerkungen über die Schloßkapelle in Weißenfels (Fig. 11 Blatt V u. Fig. 12). Ebenda.  
 56. Schöneburg an der Saale. Feder. B 428. 39,4 : 26,2. Sch.  
 57. Eingangsfront d. Schöneburg. Feder. B 429. 27,8 : 16,8. Sch.  
 58. Schöneburg an der Saale, Burghof. Feder. B 430. 27,6 : 11,5. Sch.  
 59. Blankenburg in Thüringen mit dem Greifenstein. Feder. B 435. Untere Hälfte 24,4 : 18,8. Sch.  
 60. „Von Jena auf Weimar den 1. May 97“. Feder. B 434. 26,8 : 16,6. Sch.  
 61. Gotha: Arkaden des Schlosses Friedenstein. B 437. Linke Hälfte 15,4 : 13. Sch.  
 62. Mühlthal. Feder. B 448. 26,5 : 14. Sch.  
 63. An der Werra bei Kreuzburg. Feder. B 444. 24,6 : 12,4. Sch.  
 64. Straßburg, Münster, Blick in das Seitenschiff. Feder. B 191. Ausschnitt 1 : 1. TH.  
 65. Straßburg, Münster, Blick in das Seitenschiff. Feder, graue Tusche. B 144. 11,7 : 16. TH.  
 66. Straßburg, Münster. Westwand. Aquarellierte Zeichnung. B 145. 12 : 15,7. TH.  
 67. Straßburg, Münster. Westwand. Feder. B 191. Ausschnitt 1 : 1. TH.  
 68. Paris, Marsfeld. Feder. B 257. 38,5 : 11. TH.  
 69. Paris, Marsfeld (11. Thermidor an V). Feder. B 258. 38,5 : 13,8. TH.  
 70. Soldaten. Feder. B 277. 10,5 : 7,4. TH.  
 71. Skizzenblatt von einer Feier auf dem Marsfeld. Feder. B 131. 22,2 : 16,5. TH.  
 72. Saal der Fünfhundert. Feder. B 369. 18,5 : 10,5. TH.  
 73. Vestibül der Tribüne vom Saal der Alten. Lavierte Sepiazeichnung. B 260. 25,5 : 17. TH.  
 74. Ecke der Rue de Chartres. Feder. B 256. 24,2 : 26,5. TH.  
 75. Studien (Rue des bons enfants). Feder. B 243 R. 27,3 : 12,4. TH.  
 76. Fassaden (Rue Montmartre). Feder. B 137. 15,5 : 17. TH.  
 77. Paris, Architektonische Studien. B 134. Linke Hälfte 26 : 18,7. TH.

78. *Paris, Architektonische Studien*. B 134. Rechte Hälfte 26 : 18,7. TH.
79. *Sprengwagen*. Feder. B 361. 10,8 : 4,5. TH.
80. *Hof des Museums französischer Denkmäler*. Feder. B 456. 21 : 31,7. Sch.
81. *Zuhörer*. Feder. B 157. 26,8 : 16,8. TH.
82. *Porträts von Mitgliedern der französischen Akademie*. Feder. B 158, 159. 15,4 : 7,4, 4,8 : 6,3. TH.
83. *Aus dem Museum der Antiquitäten in der Nationalbibliothek Paris*. Feder. B 338 R. 18,7 : 10,9. TH.
84. *Figürliche Skizzen*. Feder. B 87. 8,3 : 4,8. TH.
85. *Theater in Le Havre*. Feder. B 13. 18,6 : 20,1. TH.
86. *Fort Hommel und Fort sur l'Isle Pelée*. Feder. B 143. 27,6 : 9,4. TH.
87. *Cherbourg: Kasernen*. Feder. B 242. 24 : 9,7. TH.
88. *Leuchtturm von Le Havre*. Feder. B 142. 24 : 22. TH.
89. *Leuchttürme von Le Havre (Vue de la Hève)*. Feder. B 304. 23,8 : 11,2. TH.
90. *Ansicht des alten Turmes und des Meerufers*. Feder. B 303. 19 : 9,5. TH.
91. *Halle: Moritzburg*. Feder. B 299. 17 : 9,5. TH.
92. *Skizzenblatt aus Weimar (28. August 98)*. Feder. B 473. 37 : 22,3. Sch.
93. *Nürnberg*. Feder. Ausschnitt 1 : 1. Sch.
94. *Reiseskizze (?)*. Feder. B 353. 10,9 : 5,4. TH.
95. *Prag: Karlsbrücke*. Feder. B 126. Ausschnitt 1 : 1. Linke untere Ecke. TH.
96. *Skizzenblatt aus Wien mit der Ansicht des Klosters Melk an der Donau*. Feder. B 340 R. 18,7 : 23,6. TH.
97. *Schieferdächer*. Bleistift und Feder. B 297. 18,8 : 27. TH.
98. *Park von Weimar*. Feder. B 297. 38,6 : 25,2. TH.
99. *Paris: Rue des Colonnes*. Feder. B 241 R. 38,5 : 25. TH.
100. *Paris: Théâtre Feydeau*. Feder. B 246 R. 38,5 : 25,2. TH.
101. *Paris: Théâtre l'Odeon. Zuschauerraum*. Aquarell. B 4. 35,5 : 24. TH.
102. *Essai sur la Construction d'un Théâtre à la manière des Théâtres grecques et romaines*. Aquarellierte Reißbrettzeichnung. B 33. 29 : 26,8 (Ausschnitt). TH.
103. *Vorstudie zum Berliner Schauspielhaus*. Feder und Bleistift. B 20. 21,2 : 14. TH.
104. *Skizzen zum Zuschauerraum des Berliner Schauspielhauses*. Feder. B 17. 23,5 : 13,6. TH.
105. *Zuschauerraum des Berliner Schauspielhauses*. Feder. B 176. 36,2 : 26,5. TH.
106. *Grundriß zum Berliner Schauspielhaus (Bayreuth, 6. Sept. 1798)*. Bleistift, Tusche und Feder. B 30. 22,8 : 28,7. TH.
107. *Außenansicht des Berliner Schauspielhauses*. Lavierte Federzeichnung. B 171. 42 : 27. TH. (Varianten zur Außenansicht draufgeklebt. B 172. 19,2 : 11). TH.
108. *Nächtliche Skizze des Gendarmenmarkts in Berlin*. Aquarell. B 190. 19 : 7,5. TH.
109. *Portal mit dorischen Säulen*. Feder und Rötel. B 199. 9,7 : 12,5. TH.
- 110/11. *Bühnenbilder, u. a. zu „Romeo und Julia“*. Feder. B 41. 9,7 : 13,7. TH. B 42. 9,5 : 6,5. TH.
112. *Ausschnitte aus einem Blatt von einem Besuch der Oper in Paris*. Feder. B 11. Ausschnitt 1 : 1 (rechte Hälfte). 20 : 15. TH.
- 113/21. *Bühnenbilder und optische Studien*.
113. *Gotische Halle*. Feder. B 47. 9,5 : 6,9. TH.
114. *Halle*. Feder. B 348. 7,8 : 6,6. TH.
115. *Innenraum mit halbkreisförmigem Eingang*. Feder. B 206. 7,2 : 8,6. TH.
116. *Burgtor*. Feder. B 201. 11,3 : 8 obere Hälfte. TH.
117. *Tonnengewölbter Innenraum*. Feder. B 205. 8,3 : 8,2. TH.
118. *Burghof*. Feder. B 201. 8,6 : 7,5 untere Hälfte. TH.
119. *Gotische Halle — Dorischer Tempel — Gewölbe mit Särgen*. Feder. B 43. 15,3 : 9,8. TH.
120. *Gotische Halle*. Feder. B 44. 9,2 : 5,7. TH.
121. *Gotische Halle mit Treppe — Gotische Turmruine*. Feder. B 45. 14,7 : 14. TH.
122. *Freitreppe (Bühnenbild?)*. B 203. 5,4 : 3,2. TH.
123. *Freitreppe (Bühnenprospekte?)*. Feder. B 207. 10,8 : 7,4. TH.
124. *Architektonische Studien*. Feder. B 62. 17,9 : 8,2. TH.

125. Kubisches Gebäude mit drei Treppenaufgängen. Feder. B 54. 15 : 7. TH.
126. Monumentaler Baukörper. B 64. Ausschnitt 1:1. TH.
127. Skizzenblatt mit architektonischen Motiven, Möbelstudien u. sitzenden Figuren. Feder. B 66. 17,8 : 5,7. TH.
128. Gebäudeskizzen mit Türmen. Feder. B 323. 4,1 : 8. TH.
129. Entwurf zu einem Badehaus. Lavierte Federzeichnung. B 63. 12,2 : 18,9. TH.
130. Treppenanlagen mit rundem Kernbau im Hintergrund. Feder. B 71. (Rückseite „Berlin am 23. [April?] 1795“) 13,6 : 8,3. TH.
131. Französische Monumentalplanung nach Bondhorg. Feder. B 55. 21,8 : 7,7. TH.
132. Ansicht der Mole und Skizzen zur Börse. Feder. B 57. 22,5 : 7,3. TH.
133. Grundriß zur Stadtanlage am Meer. Feder. B 331. 12,8 : 13,8. TH.
134. Grundriß der Mole und Börse. Feder. B 228. 20,1 : 7,1. TH.
135. Rostrageschmückte Molenköpfe. Feder. B 226. 17,5 : 5,8. TH.
136. Ansicht der Stadt. Feder. B 230. 18,2 : 6,5. TH.
137. Schnitte zur Börse (Rückseite des Wiener Skizzenblattes). Feder. B 339 V. Ausschnitt 1:1. TH.
138. Grundriß zu einer Stadtanlage. Feder. B 328. 12,3 : 15,6. TH.
139. Details zu einer Stadtanlage (Reitbahn). Feder und Bleistift. B 61. 21,7 : 10,8. TH.
140. Entwurf für einen Platz. Feder. B 248. 11,8 : 6,5. TH.
141. Haus Behrensstr. 68. Aufnahme d. Staatl. Bildstelle, Berlin.
142. Villa Möller im Tiergarten. Feder u. Tusche. B 480. 18,6 : 23,6.. MM.
143. Modell der Münze von Heinr. Genz. AM.
144. Münzfries. Tusche laviert. B 487. 15,6 : 3,6. MM.
- 145/48. Münzfries. Tusche laviert. B 496. 53,3 : 3,9. NG.
149. Friedrich Schinkel, Nachzeichnungen von Gillys Entwürfen. Sch.
- 150/51. Entwurf eines Gewölbes mit zugehörigen Notizen. Sepia laviert und rote Tinte. B 266. 10 : 7,4. TH. B 267. 10,1 : 2,5. TH.
152. Fr. Schinkel: Friedr. Gillys Grab. Sammlg. Dr. Hesse. Standort Nationalgalerie.
153. Friedr. Gilly. Ausschnitt aus d. Gemälde von Weitsch. (Vgl. S. 4.) 1 : 1.
154. Friedrich Gilly: Büste von Schadow. Pr. Akademie der Künste, Berlin.
155. Entwurf zur Hundebrücke. Aquarell. B 583. 68 : 40,3. Frau von Dallwitz, Tornow b. Neustadt/Dosse.
156. Bagatelle. Aquatinta von Ostermeier. (Sammlung nützlicher Aufsätze 1799.) 17,9 : 10,6.
157. Ansichten von französischen Landhäusern: Floriette Montreuil — Trianon, Retraite, Bagatelle, Union. Feder. B 329. 14,1 : 12,7. TH.
158. Ausschnitt aus einem Skizzenblatt mit Notizen zu „Bagatelle“. Feder. B 127 R. Ausschn. rechte obere Ecke. 1 : 1. TH.
159. Hauptplan von „Bagatelle“. (B. Kupfer, Tab. V.) D 12. 1 : 1.
160. Grundriß von „Bagatelle“. (B. Kupfer, Tab. V.) D 12. 1 : 1.
161. „Bagatelle.“ Profil. (C. Kupfer, Tab. V.) D 12. 1 : 1.
162. Skizzenblatt mit Notizen zu „Bagatelle“. (Ausschnitt.) Feder. B 127 R. 21,7 : 16,6 unt. Hälfte. TH.
163. Ländliches Idyll. Feder. B 204. Größte Breite 12,9. TH.
164. Meierei von Rincy. Gez. von Gilly, gest. von Wachsmann. D 9. 21,8 : 11,8. (Aus: Sammlung nützlicher Aufsätze u. Nachrichten, die Baukunst betreffend.)
165. Grundriß zur Meierei von Rincy. D 9. (Aus Sammlung nützlicher Aufsätze und Nachrichten, die Baukunst betreffend.)
166. Bleistiftzeichnung zur Vignette der Schweizerhütte in Rincy. Bleistift. B 330. 13 : 7,8. TH.
167. Entwurf eines großen Gebäudes. Feder. B 56. 26,3 : 7,5. TH.
168. Möbelstudien. Feder. B 358. 8,6 : 5,7. TH.
169. Möbelstudien. Feder. B 95. 10,9 : 10,4. TH.
170. Widmungsblatt an Heinrich Genz 1790.

*Verzeichnis der Abkürzungen für die Standorte der Bilder:*

TH. = Bibliothek der Technischen Hochschule.

MM. = Märkisches Museum.

AM. = Architekturmuseum der Technischen Hochschule (Bau- und Verkehrsmuseum).

NG. = Nationalgalerie (Handzeichnungensammlung).

Sch. = Schinkelmuseum.

Die durch Voranstellung von B und D angegebenen Zahlen beziehen sich auf das Oeuvreverzeichnis des Buches von Alste Oncken, Friedrich Gilly, 1772—1800, Berlin 1935.

*Herkunft der Abbildungsvorlagen:*

Die Abbildungen 12, 51, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 80, 92, 93, 149, 152, 153 und das Titelblatt nach Aufnahmen der Photowerkstatt der Nationalgalerie.

Die Abbildungen 36, 142, 144, 169 nach Aufnahmen von Dr. Alste Oncken.

Die Abbildung 154 Aufnahme von Dr. M. Hürlimann.

Die Abbildung 141 Aufnahme der Staatlichen Bildstelle, Berlin.

Alle übrigen Aufnahmen von Dr. E. Lehmann, Foto Lehmann-Tovote, Leipzig.

Gillys Aufsatz über die Marienburg erschien in Kosmann-Heinsius, Denkwürdigkeiten und Tagesgeschichte der Mark Brandenburg 1796, Bd. I, S. 668—676, und Bd. II., S. 897/898. Die anderen Aufsätze entstammen der „Sammlung nützlicher Aufsätze und Nachrichten die Baukunst betreffend, für angehende Baumeister und Freunde der Architektur, herausgegeben von mehreren Mitgliedern des Kgl. Preuß. Oberbau-Departements. Berlin“. An dieser jährlich zweimal erscheinenden Zeitschrift waren Gilly Vater und Sohn als Mitherausgeber beteiligt. Der Aufsatz über Bagatelle erschien im Jahrgang 1799, Bd. I, S. 105—115, der über Rincey 1799, Bd. II, S. 116—124. Die Gedanken über die Notwendigkeiten in der Architektur ohne seine ausdrücklich bemerkte Urheberschaft im selben Band II, S. 3—11.

## INHALT

EINLEITUNG .....	5
HERKUNFT UND ANFÄNGE .....	7
BERLIN .....	15
DIE MARIENBURG .....	20
WIEDERGEBURT DER ARCHITEKTUR .....	36
REISE NACH PARIS .....	65
PARIS .....	78
REISE DURCH SÜDDEUTSCHLAND .....	99
THEATER .....	107
PLAN ZU EINER GROSSEN STADT .....	127
AUSKLANG .....	140
3 AUFSÄTZE VON FRIEDRICH GILLY	
<i>Beschreibung des Landhauses Bagatelle bei Paris</i> .....	157
<i>Beschreibung des Landsitzen Rincy unweit Paris</i> .....	169
<i>Einige Gedanken über die Notwendigkeit, die verschiedenen Teile der Bau-kunst, in wissenschaftlicher und praktischer Hinsicht, möglichst zu vereinigen</i>	176
NACHWORT .....	184
BILDERVERZEICHNIS .....	187









GHP: 03 MQ14192

P  
03

R E T D O R - G L E L Y

MQ  
14 192