



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

**Gilly**

**Rietdorf, Alfred**

**Berlin, 1943**

Wiedergeburt der Architektur.

---

[urn:nbn:de:hbz:466:1-79970](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-79970)

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. Andererseits 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 Görgensdorf“, 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 abzubauen, 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*

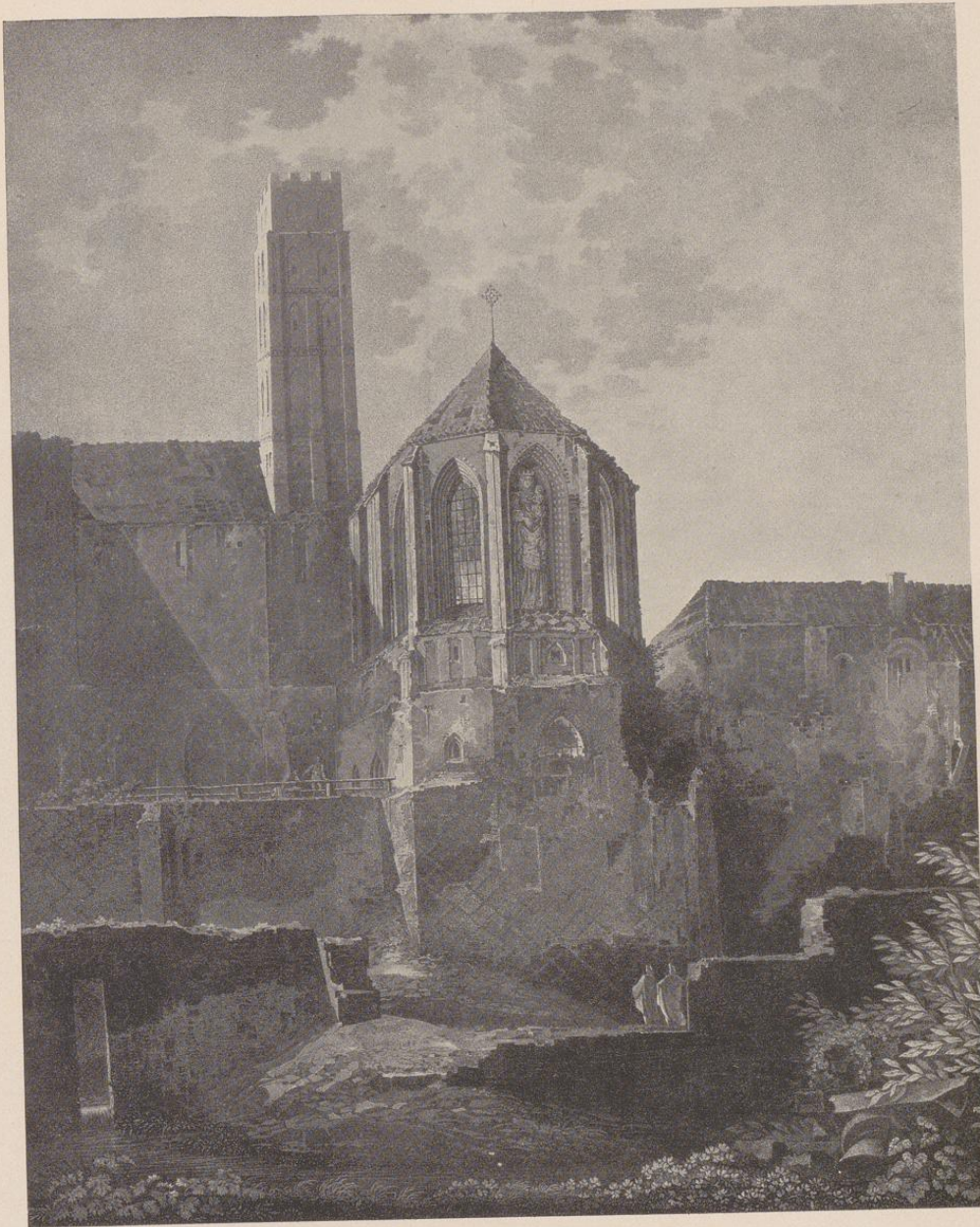
Nach diesem Preislied auf die Marienburg erwartet man eine Wendung zur Gotik. Die Versuchung zu ihr liegt in der Zeit, die mit gotischen Fenstern und Ritteremblemen zu spielen beginnt. Noch Schinkel wächst in dem Zwiespalt zwischen Gotik und Klassik auf.

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.

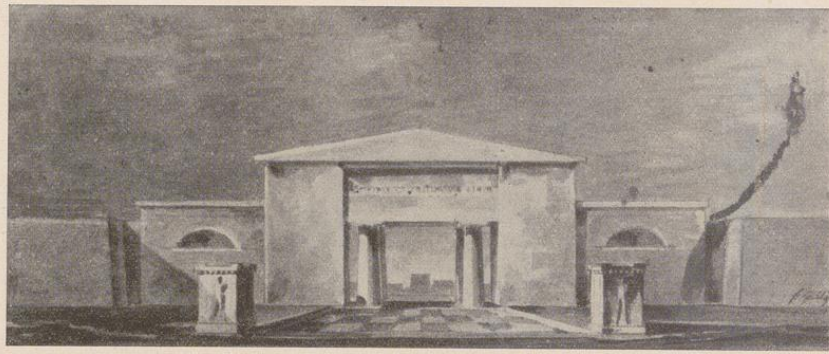
Es ist bemerkenswert, daß dieses frühe Blatt unsrer Vorstellung, die wir gewöhnlich von Gilly haben, vollkommen entspricht. Wir können diesem Blatt noch den Entwurf einer Pyramide von 1791, eine wuchtige Toranlage, den Entwurf zum Badehaus von 1794 und einen dorischen Säulenhof gesellen — und alles, was Moeller van den Bruck 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 ○

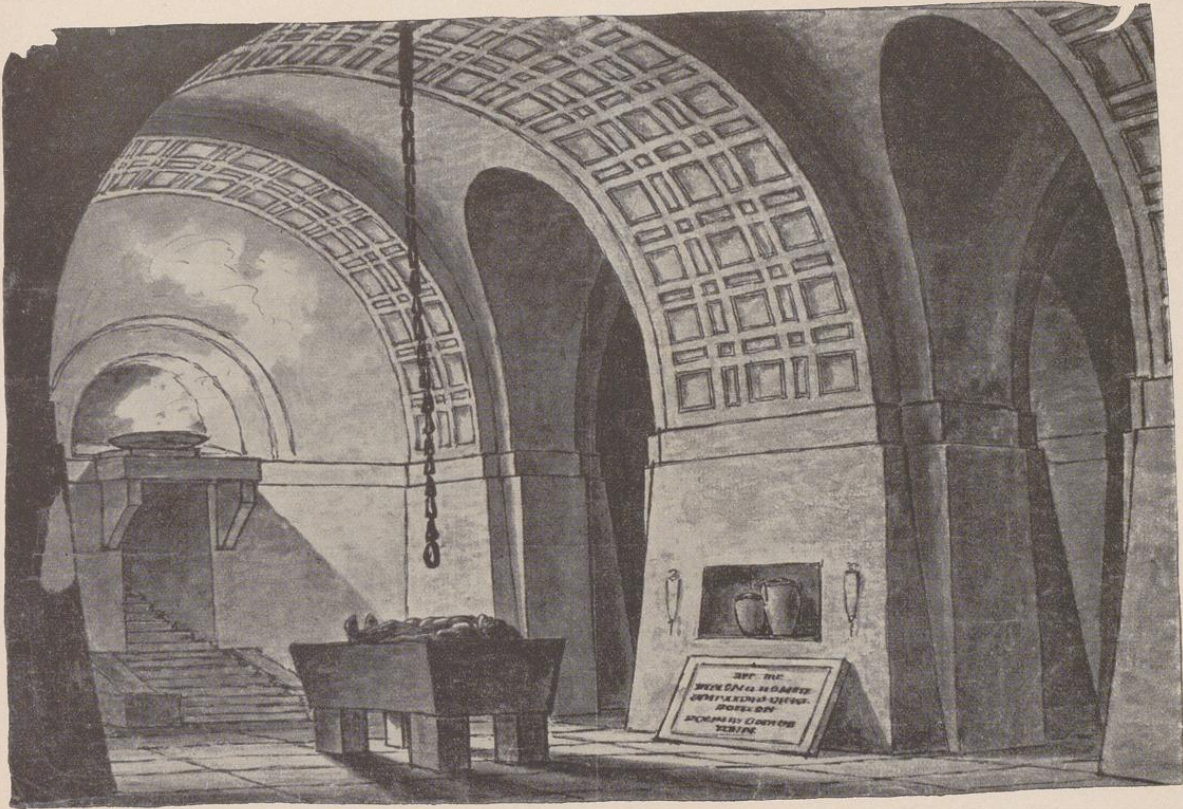
Dennoch ist das alles eigentlich nur Vorwegnahme. Der Weg geht weiter — nur wie er weiter geht, ist schwer festzustellen. Nach dem entscheidenden Schritt, den er mit den Skizzen von der Marienburg in die Öffentlichkeit tut, hat Gilly noch fünf Jahre zu leben. Fünf Jahre — von denen er sich fast zwei 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 ehemals manches Blatt in ihnen ein Gegenstand seiner Neugier gewesen, aber er hatte es noch nicht mit dem prüfenden und forschenden Auge betrachtet.



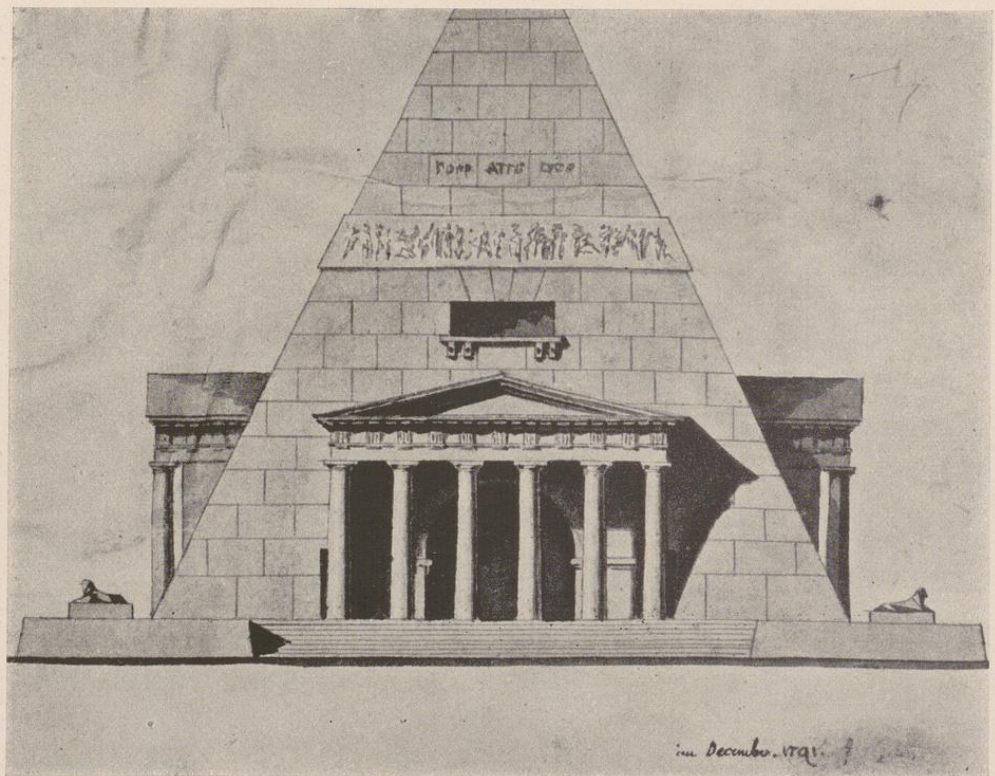


24: Entwurf zu einer Katakombe

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 anfang, 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

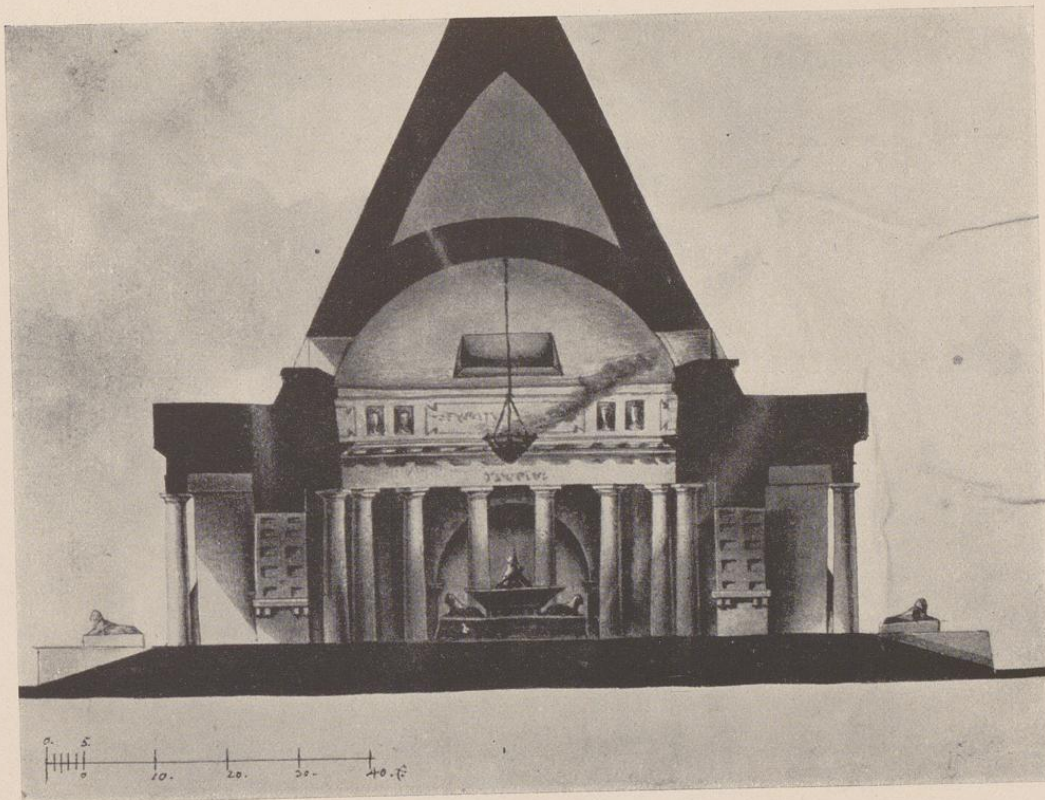




25: Pyramide, Ansicht O

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 vermählten Kunstgeist dieser Nationen und in den eigentümlichen Charakter ihrer Geschichte zu

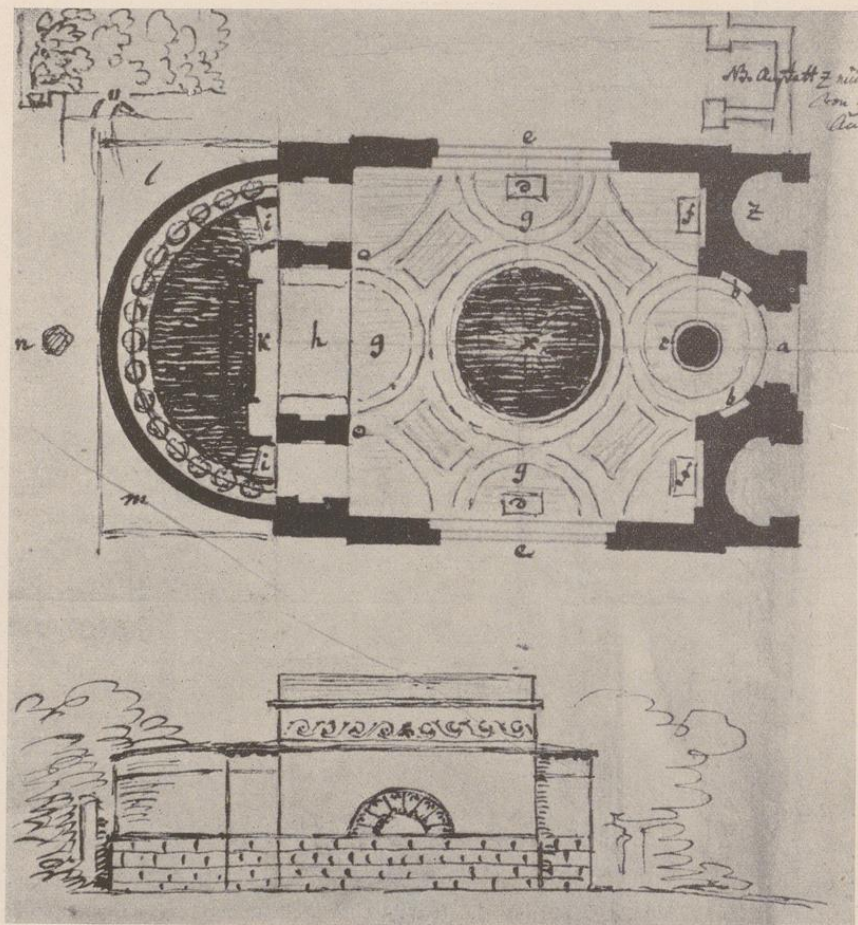




26: Pyramide, Schnitt ○

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 frühern 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 Witzes, oder ihrer gehaltvollen Gedanken und Ideen eingehüllt haben.“

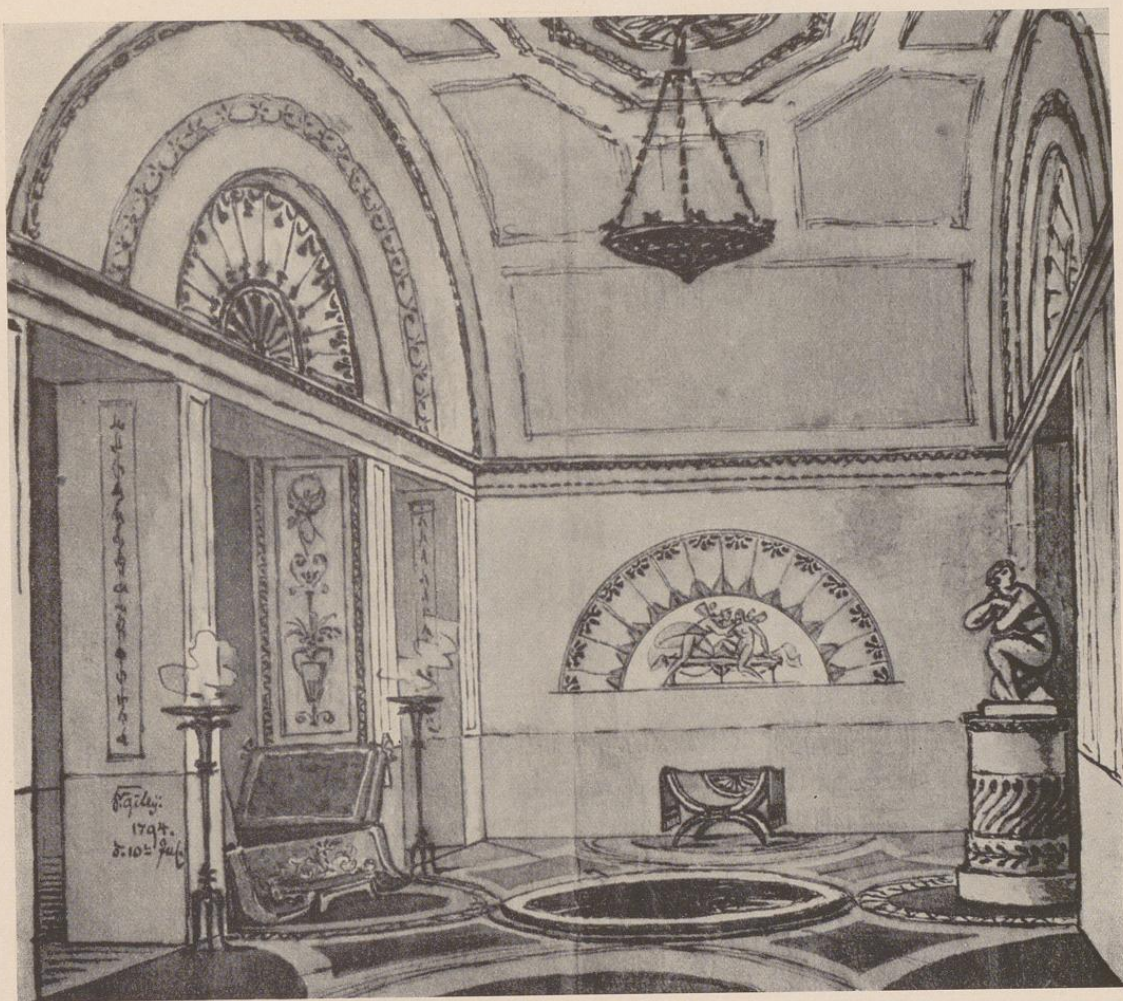




27: Badehaus, Grundriß und Außenansicht o

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 ◯



„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.

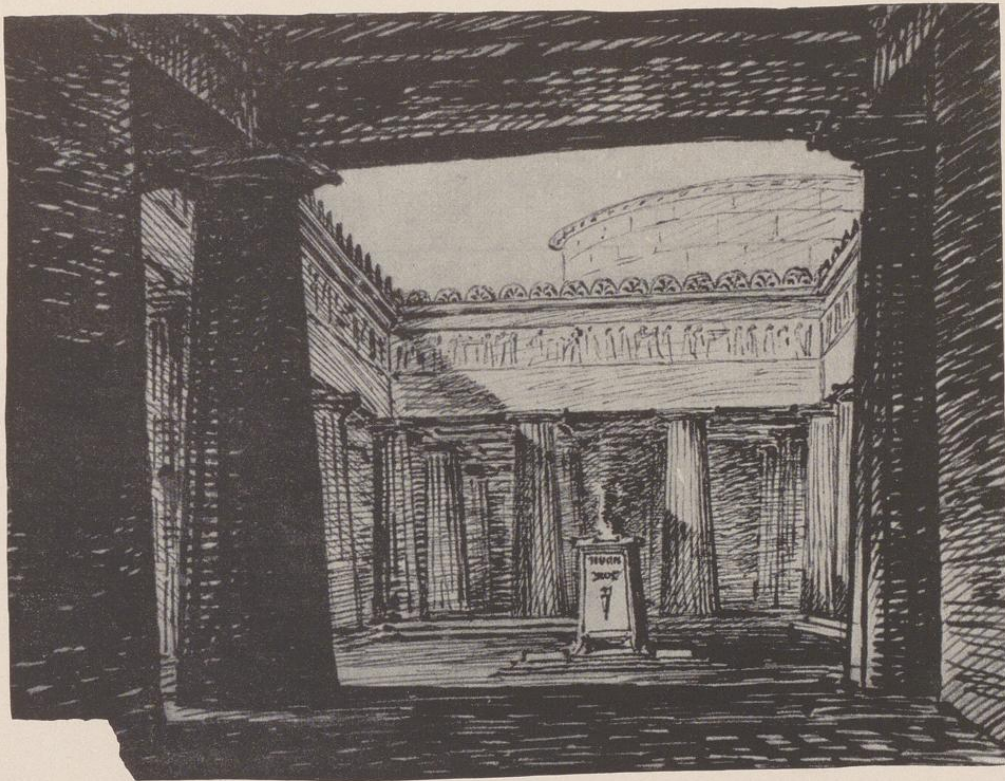
Langhans, Hirt, Haun, Heinrich Gentz, Friedrich Gilly und Weinbrenner legen Entwürfe vor. Vier von ihnen werden auf der Ausstellung der Akademie gezeigt, nachdem der König den von Langhans zur Ausführung bestimmt hat. Da stirbt Friedrich Wilhelm II. Der Plan ist damit zunächst begraben.

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 befließigen 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 Monumente, 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 Cäcilia 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 Blutzügen 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 Düsterei. 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 Zeitgeschmack 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.

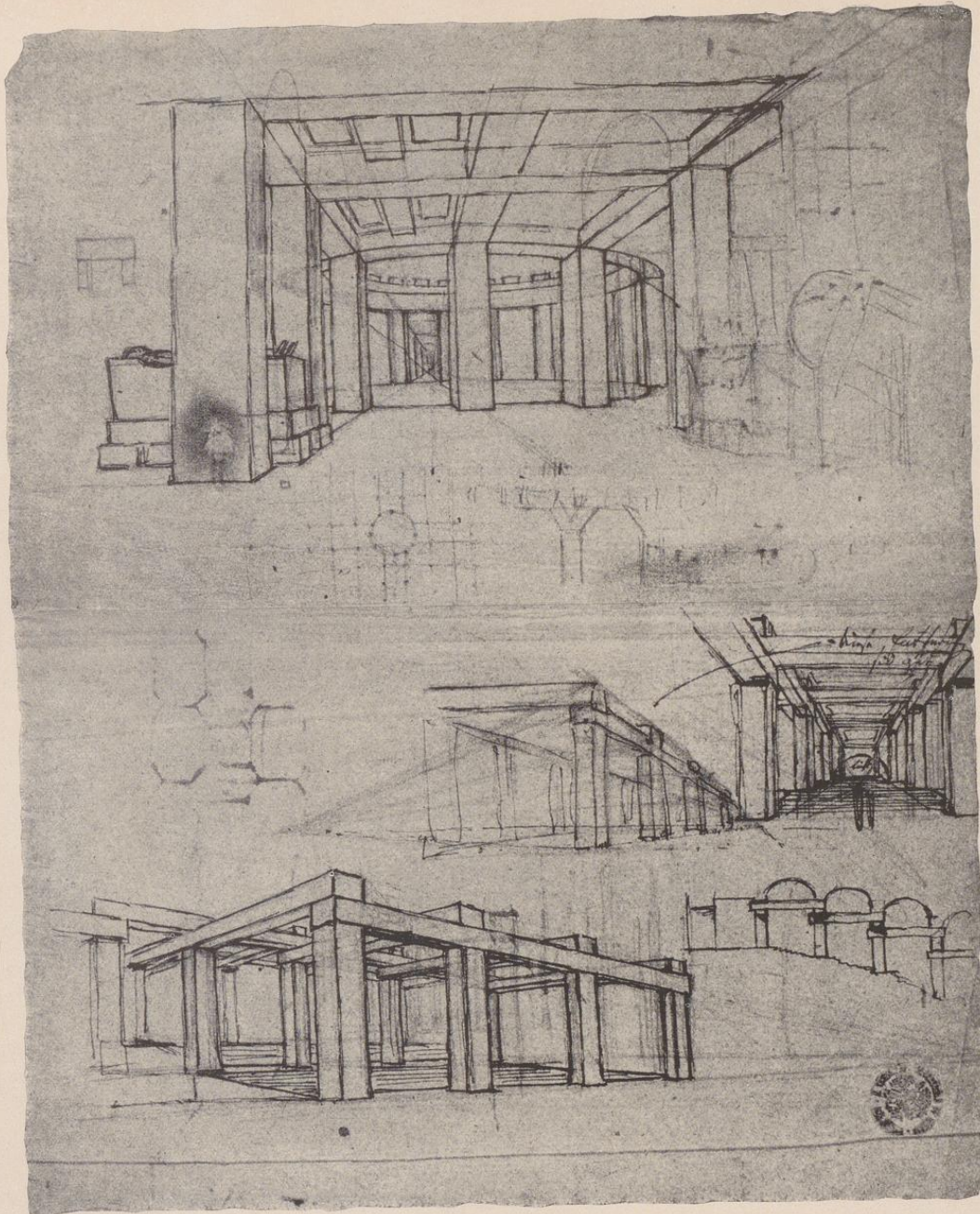
Bevor wir Betrachtungen über das Friedrichdenkmal anstellen, sei ein Skizzenblatt vorweggenommen, das zeitlich nicht festzulegen ist. Das Blatt erscheint geradezu wie eine Verkörperung der Baugesinnung Gillys. Am Hang eines abfallenden Geländes ist eine gestufte Pfeilerhalle angelegt. Sie führt zu einer 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 echter 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.

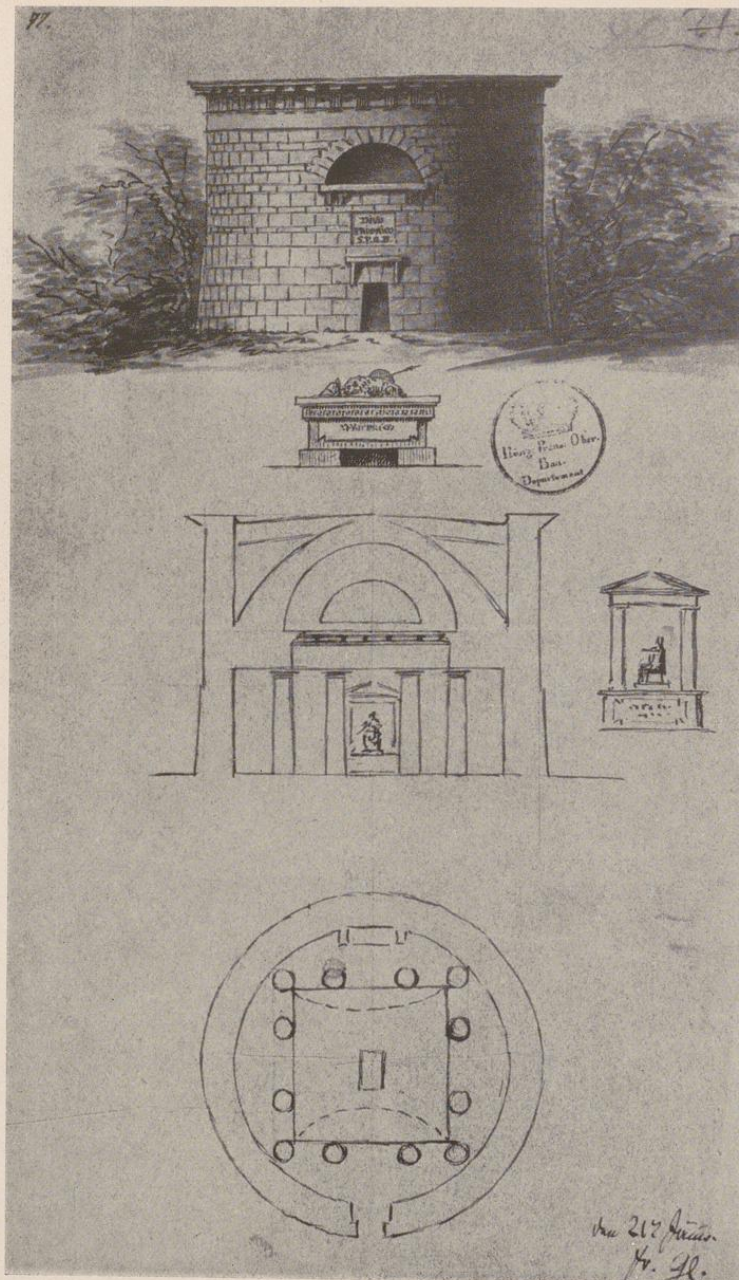
Diesem Gedanken eines einfachen runden Baukörpers stehen drei Skizzen sehr nahe, die zwar nicht als Denkmalsentwürfe für Friedrich den Großen bezeichnet sind, aber eine Brücke zu anderen bilden. Nun steht es keineswegs fest, daß es sich hier um Denkmäler handelt, sie können durchaus in einem andern Zusammenhang





30: Pfeilerhalle





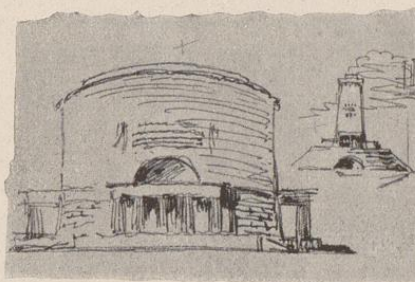
31: Entwurf zu einem Denkmal  
Friedrichs des Großen



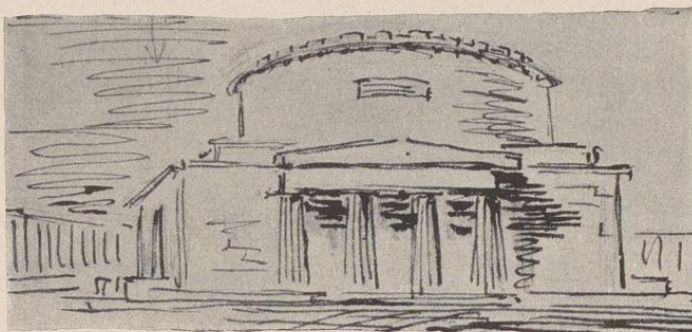
32



33

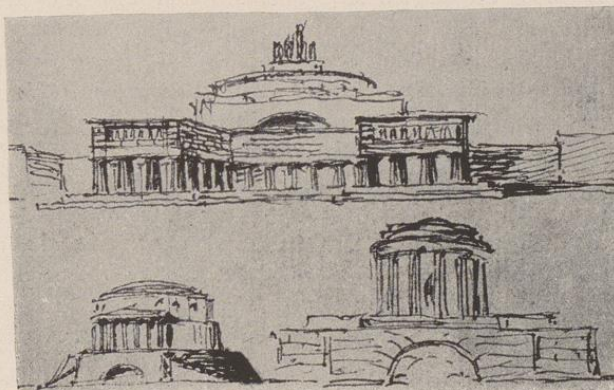


34



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

35







36: Entwurf zu einem Friedrichdenkmal o

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.



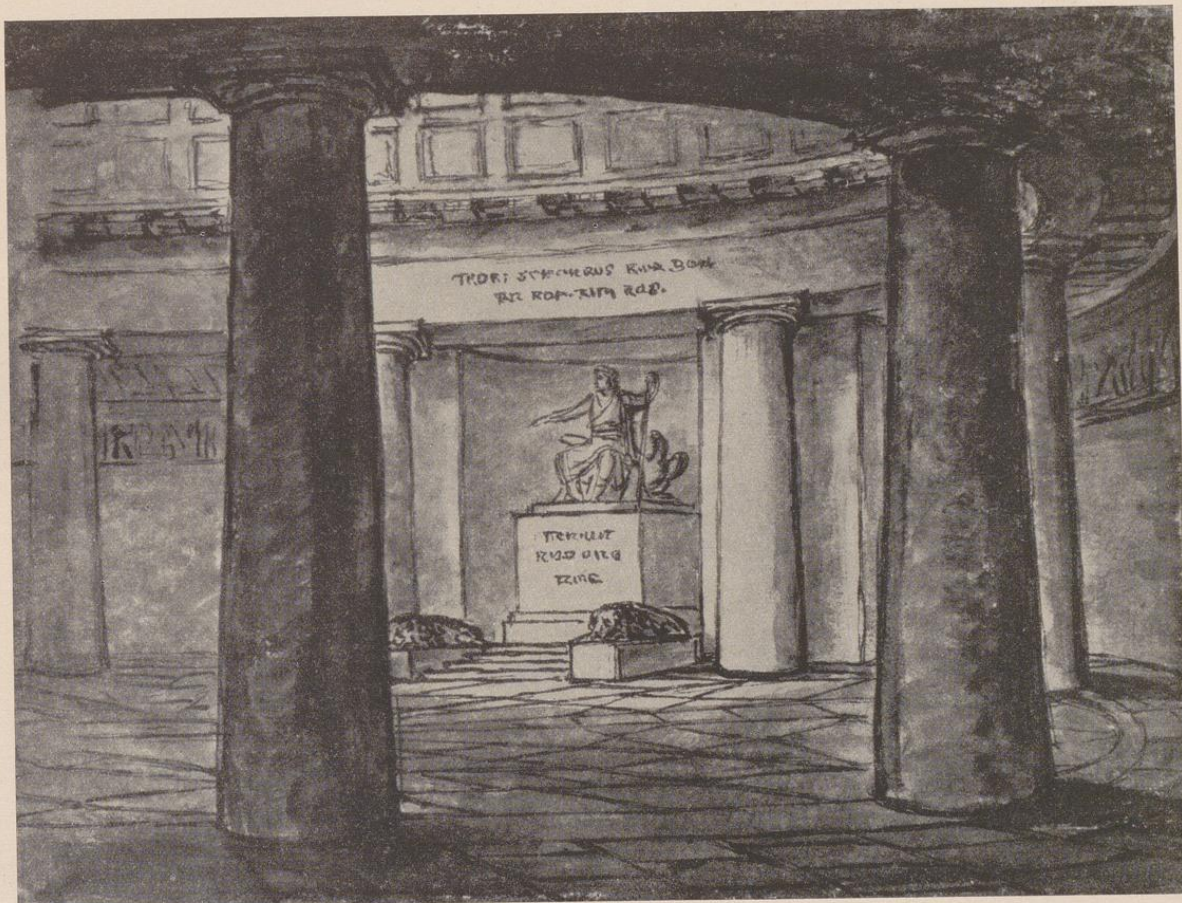
Im Verlaufe der Arbeit holt Gilly jetzt auch die Tempel der Alten zu seiner Planung heran. Auf dem schon einmal erwähnten, doppelseitig bezeichneten Skizzenblatt Abb. 38 hat er seine Gedanken zu dem Tempelmotiv im Verhältnis zu der monumentalen Aufgabe zwischen die einzelnen Skizzen geschrieben:

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

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

Hypaetros. 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*; ehrerbietige 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 Puzzuoli (?).

Römische Tempel. Pantheon das Weltall.

Viereckt.

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

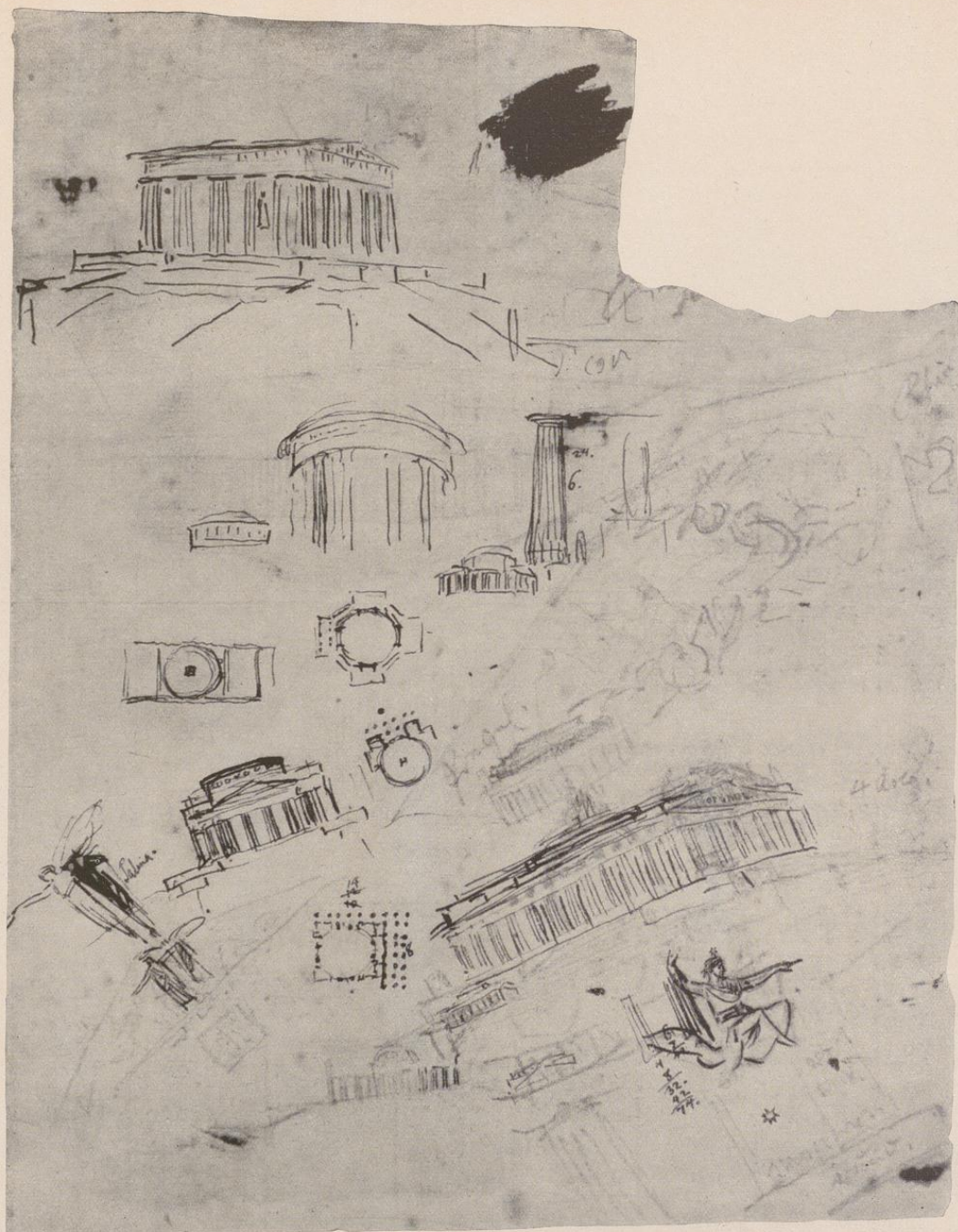
Groß auch in dem Maßstabe. Billig der größte in der ganzen Stadt. Jupit. Tempel zu Agrigent. Die Alten haben das im Ganzen befolgt. Im Einzelnen findet man oft allerdings Mißverhältnis, da es der Erbauer, deren Monumente wir jetzt noch sehen, zu viel und zu verschiedenen Zeiten — Athen ist ein Muster. 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 können 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 Sätze 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







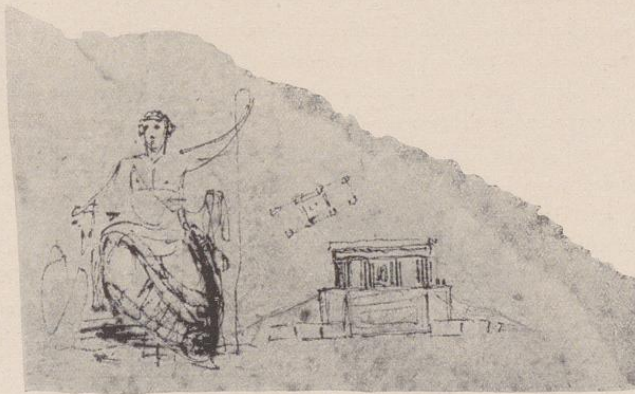


39: Skizzenblatt zum Friedrichdenkmal (Rückseite der umstehenden Abbildung)



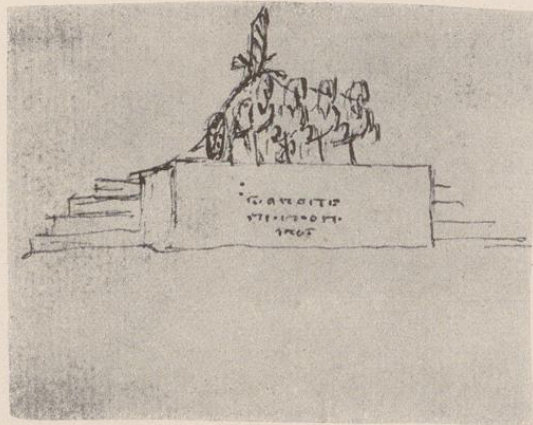
eigenen Zeit. Der Barock wünscht nur von gewissen Seiten, auf bestimmten Wegen, in noch bestimmteren Perspektiven und Ausschnitten zu wirken und betrachtet zu werden. Die Arbeiten Gillys stehen wie Blöcke im Freien da. Sie wollen „rund“ von allen Seiten gesehen werden, die Bevorzugung der Schauseite tritt bei ihnen zurück, sie sind symmetrisch und achsial geordnet wie lebendige Kristalle. Angesichts dieser kristallinen 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 handelt



40 und 41: Skizzen zur Statue Friedrich des Großen o



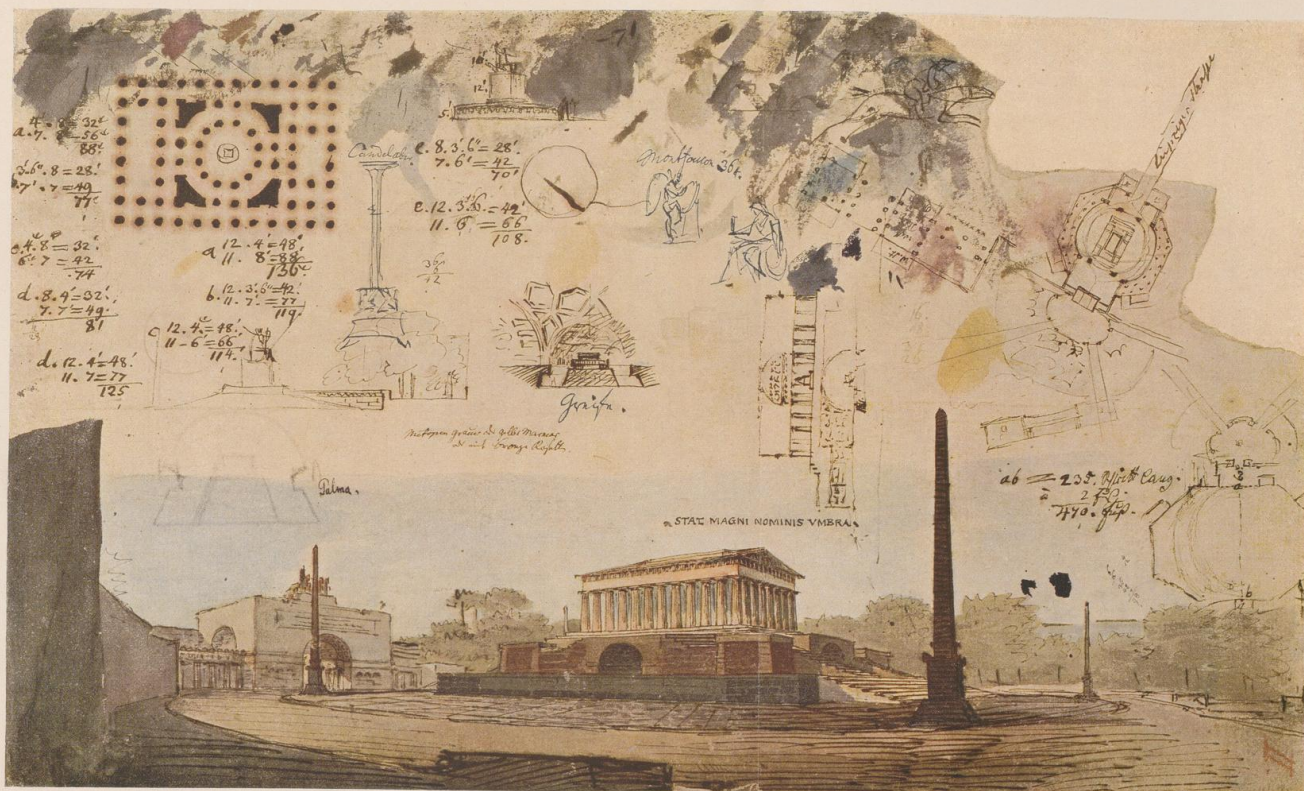


42: Quadriga vom Torbau ◊

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 Cäcilia 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 Denkmalsentwurfes 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 gequadraten 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 schrägstehenden 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“ überschrieben 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 andrer 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 Zusammenhanges mit dem Tiergarten einen desto angenehmeren und bequemeren 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-

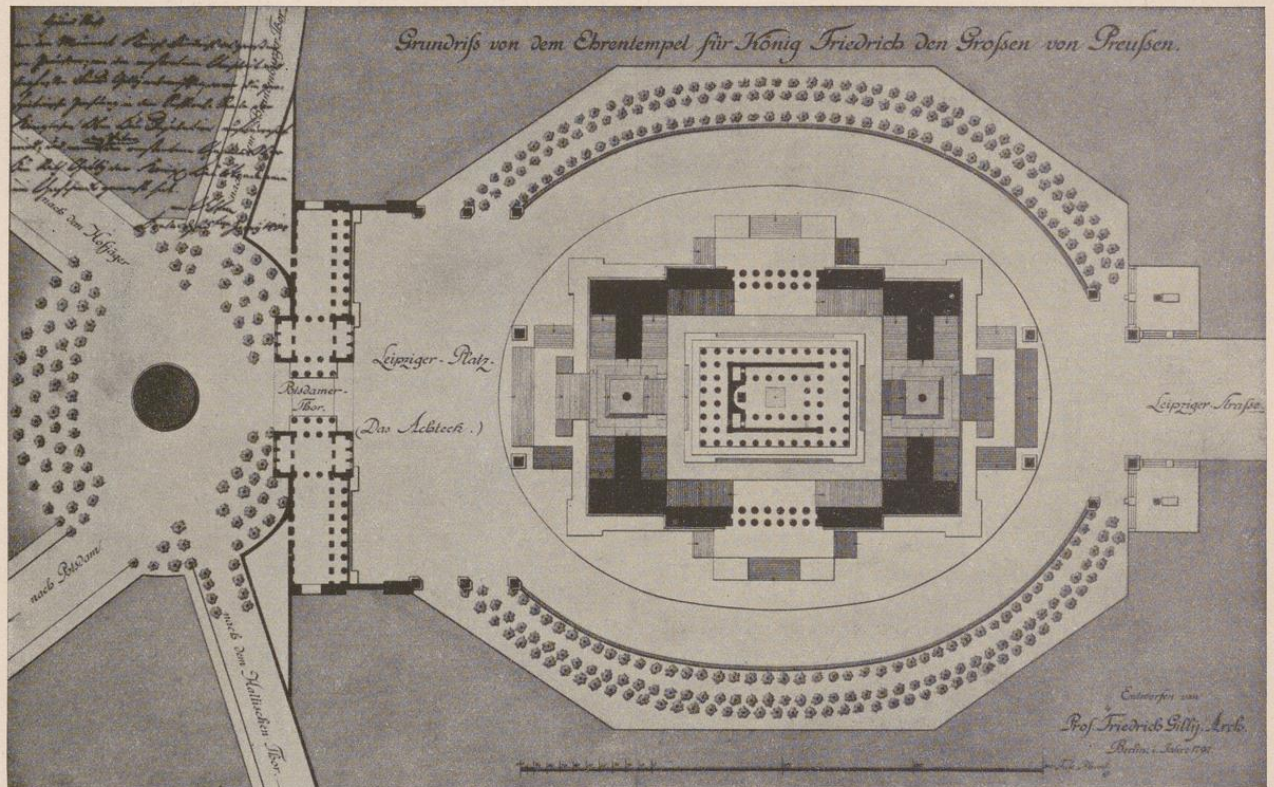


wendig zu bezielende außerordentliche Wirkung des Monuments geschwächt werden könnte. Dies würde aber leicht zum großen Nachteil des Werks auf allen übrigen Plätzen der Stadt der Fall sein.

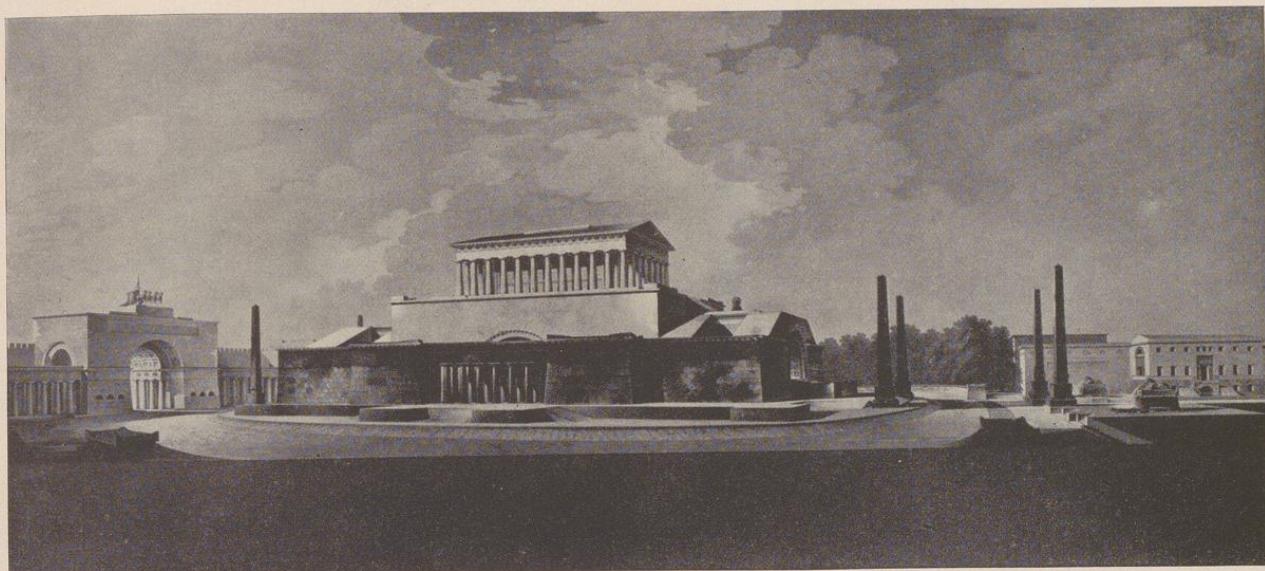
Durch diesen Platz in der nahen Verbindung des Tores mit dem gerade nach Potsdam von hier aus führenden gebahnten Wege kann dem Betrachter des Denkmals auf keine Weise der Gedanke an Potsdam als an den zweiten Aufenthaltsort des verewigten Königs entgehen, von dem so viel Segen über den preußischen Staat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







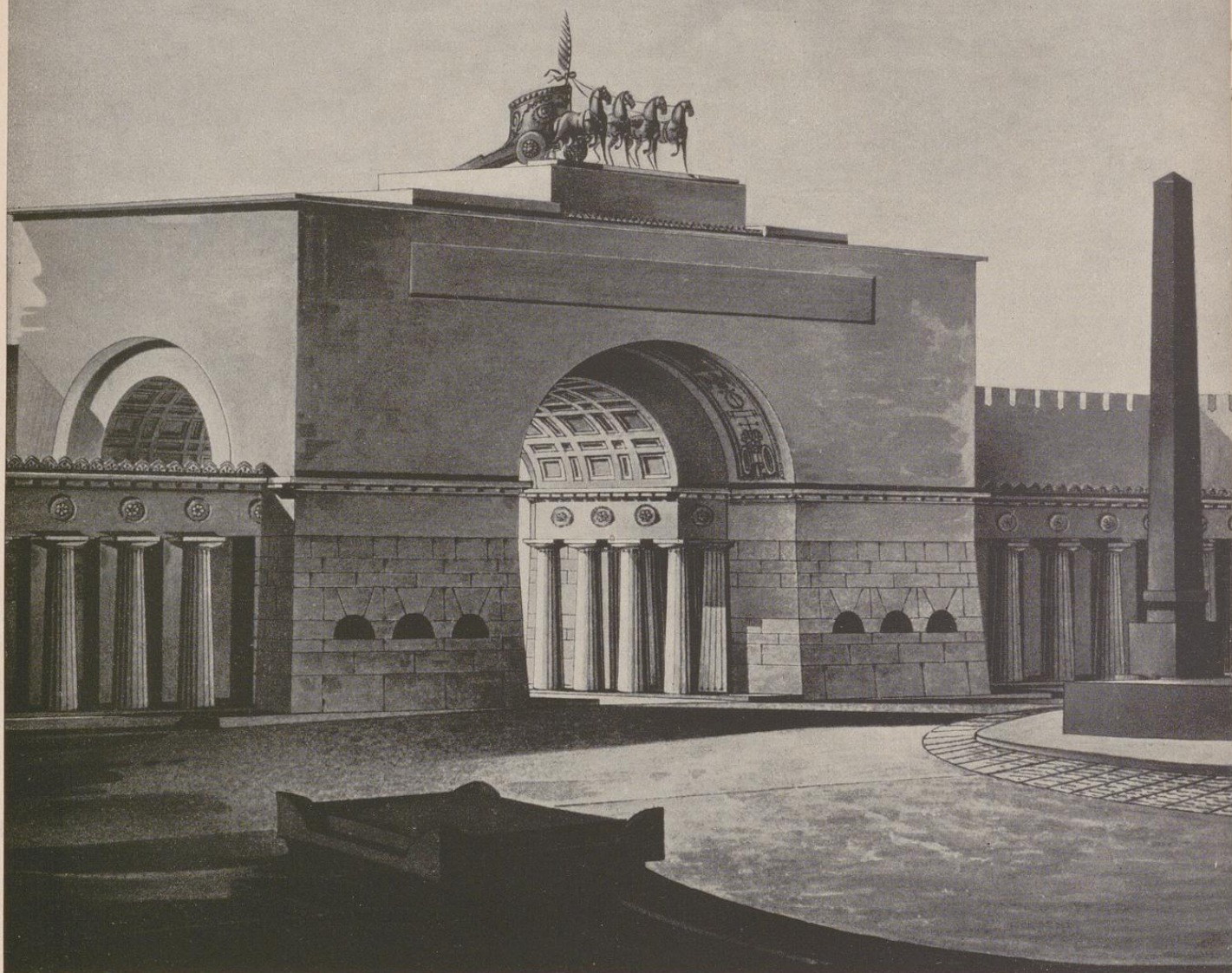
45: Ansicht zur endgültigen Fassung des Friedrichdenkmals

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 Monumentes, 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 achteckigt länglichten 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 Giebfeldern 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 Siegeskranze 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!

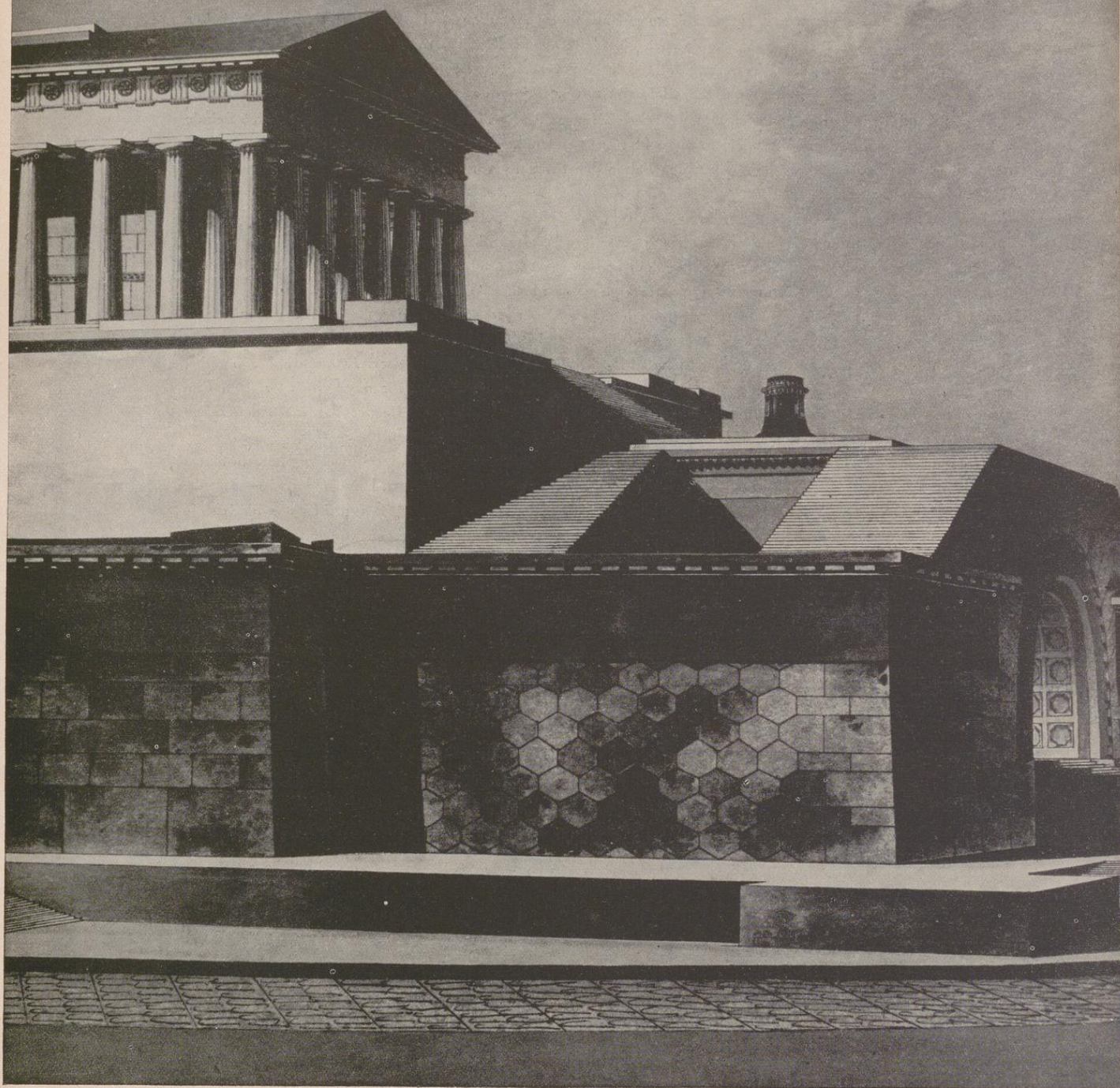
Unten auf dem Platz rund um das Monument läuft die Straße für Wagen und Reiter. Etwas erhöht, zunächst den Wohnhäusern der mit Bäumen besetzte Gang oder vielmehr die Promenade für die Fußgänger. Den Eintritt auf den Platz von der Leipziger Straße zieren vier Obelisk, zwei an der Seite des Tores. An den 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 Monumentes 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 Absicht 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

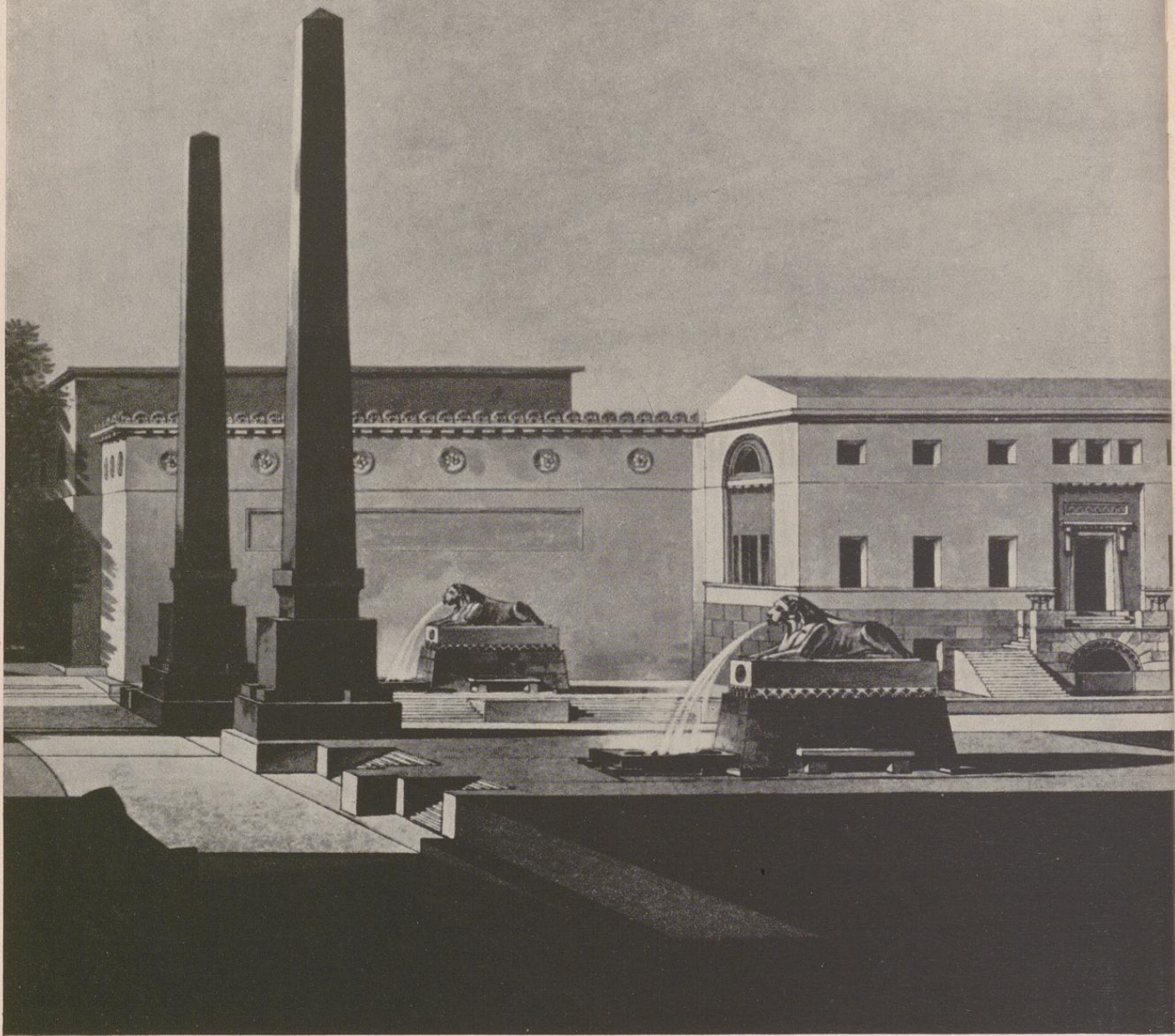
Zur gegenüberstehenden Seite: Originalgroßer  
Ausschnitt aus Abb. 45

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 Deichbauinspektor 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,