



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

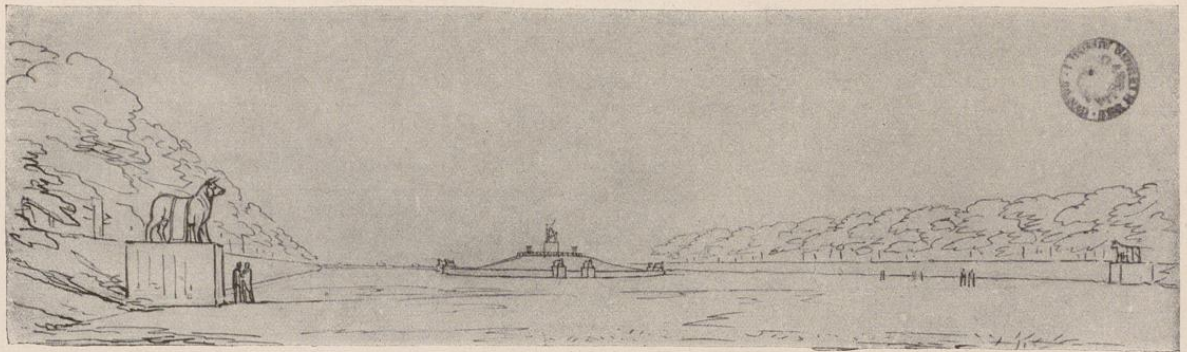
Gilly

Rietdorf, Alfred

Berlin, 1943

Paris.

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



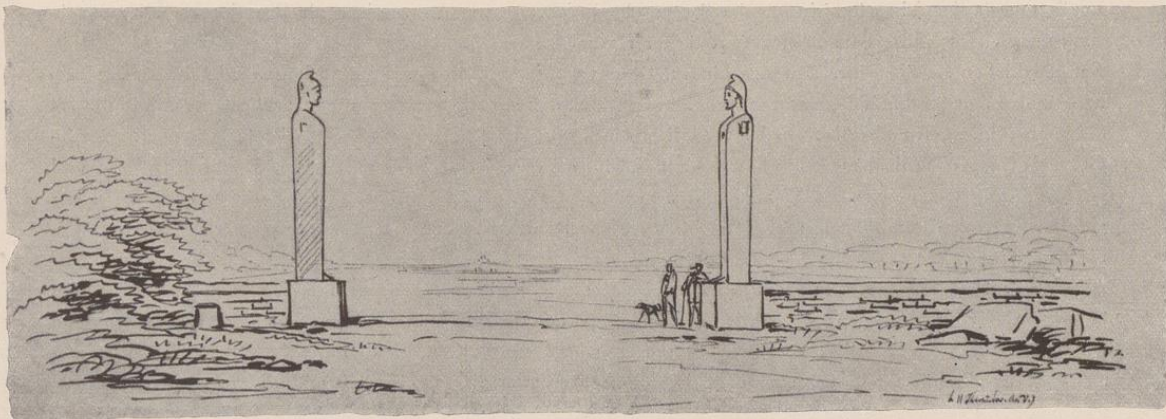
68: Paris, Marsfeld

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 hinweggefälscht.

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 befeindet, 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, wehmütig 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 einig ist. 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.

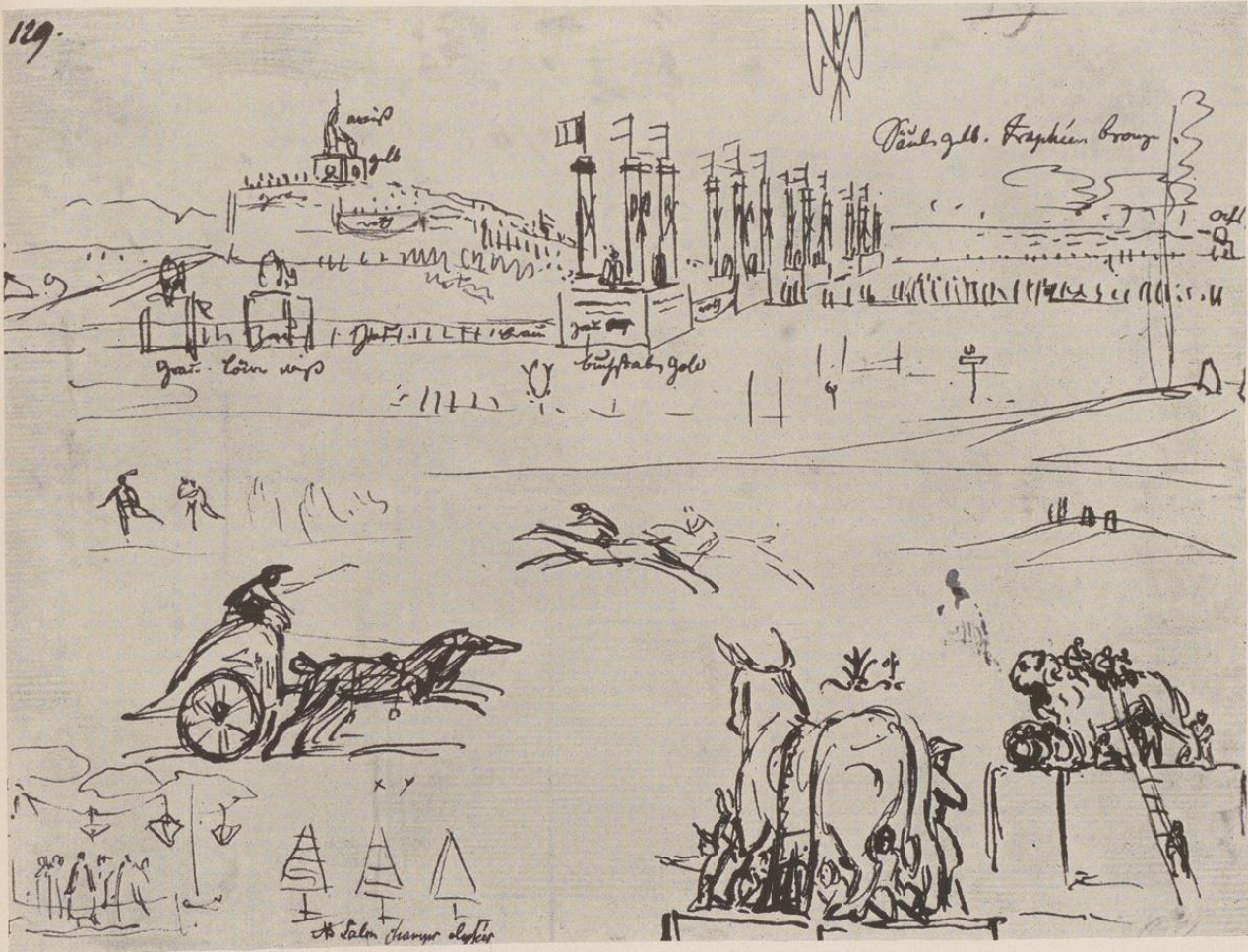
Damit schießen sie über ihre Anfänge hinaus. Der Ausgangspunkt war in Frankreich die Rückkehr zur Einfachheit, und die Einfachheit bedeutet Rückkehr zur Natur und zur Antike. Es genügt aber nicht, einfach in diesem Sinne zu sein, man muß selbst ein Ursprüngliches mitbringen. Es ist auch nicht damit getan, 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 Winkelmann 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

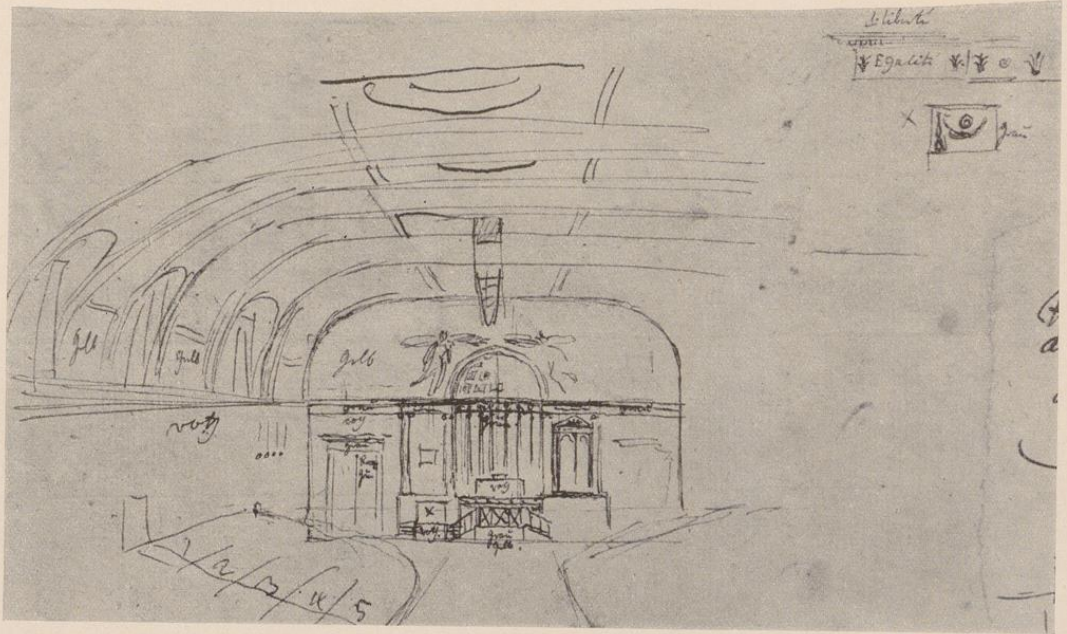
70: Soldaten o





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 Geschlechtmoral 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 letztes 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.

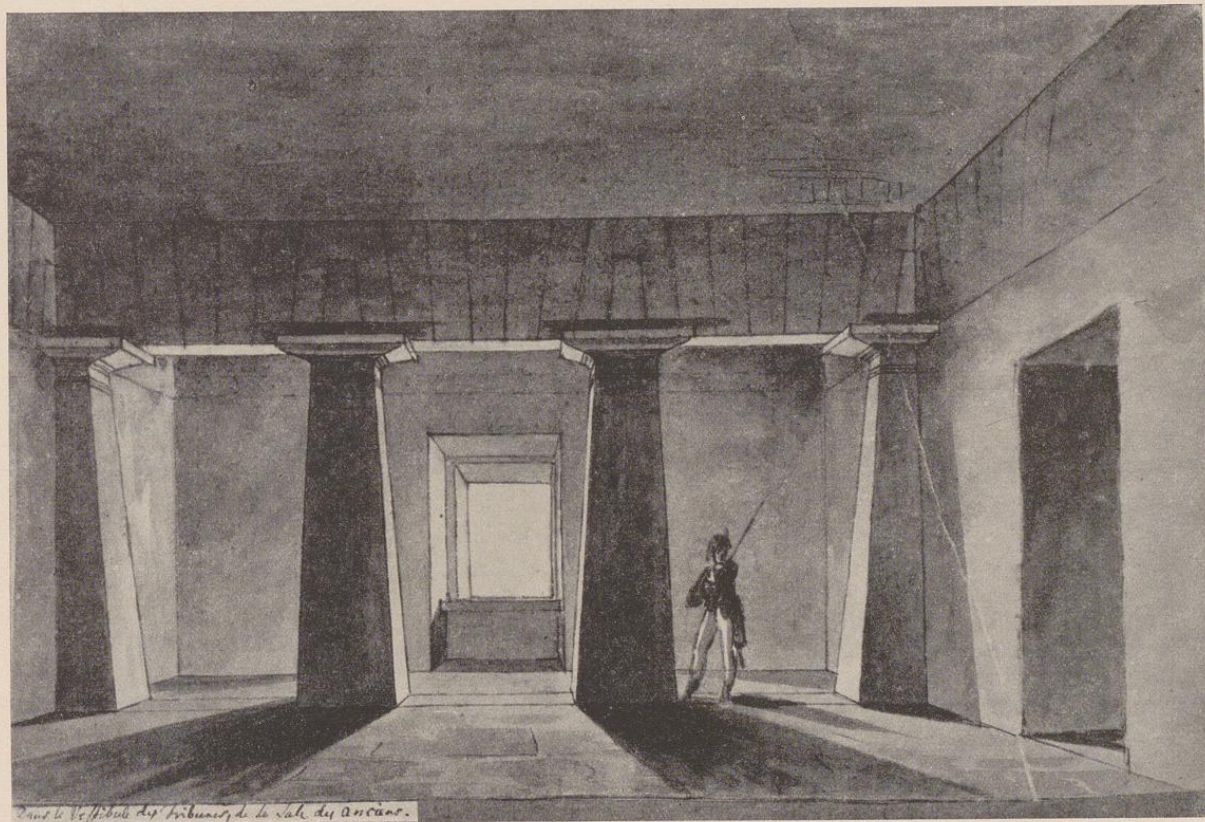
Aber das ist beileibe nicht ihre Wiedergeburt. Zwar lockt das Neue Scharen von Künstlern und Architekten nach Paris, aber es trägt keine Frucht in ihnen. Das Louis-seize war noch ein Stil von europäischer Geltung. Das Directoire hat erheblich geringeren Einfluß auf das Ausland gehabt. Es ist größtenteils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

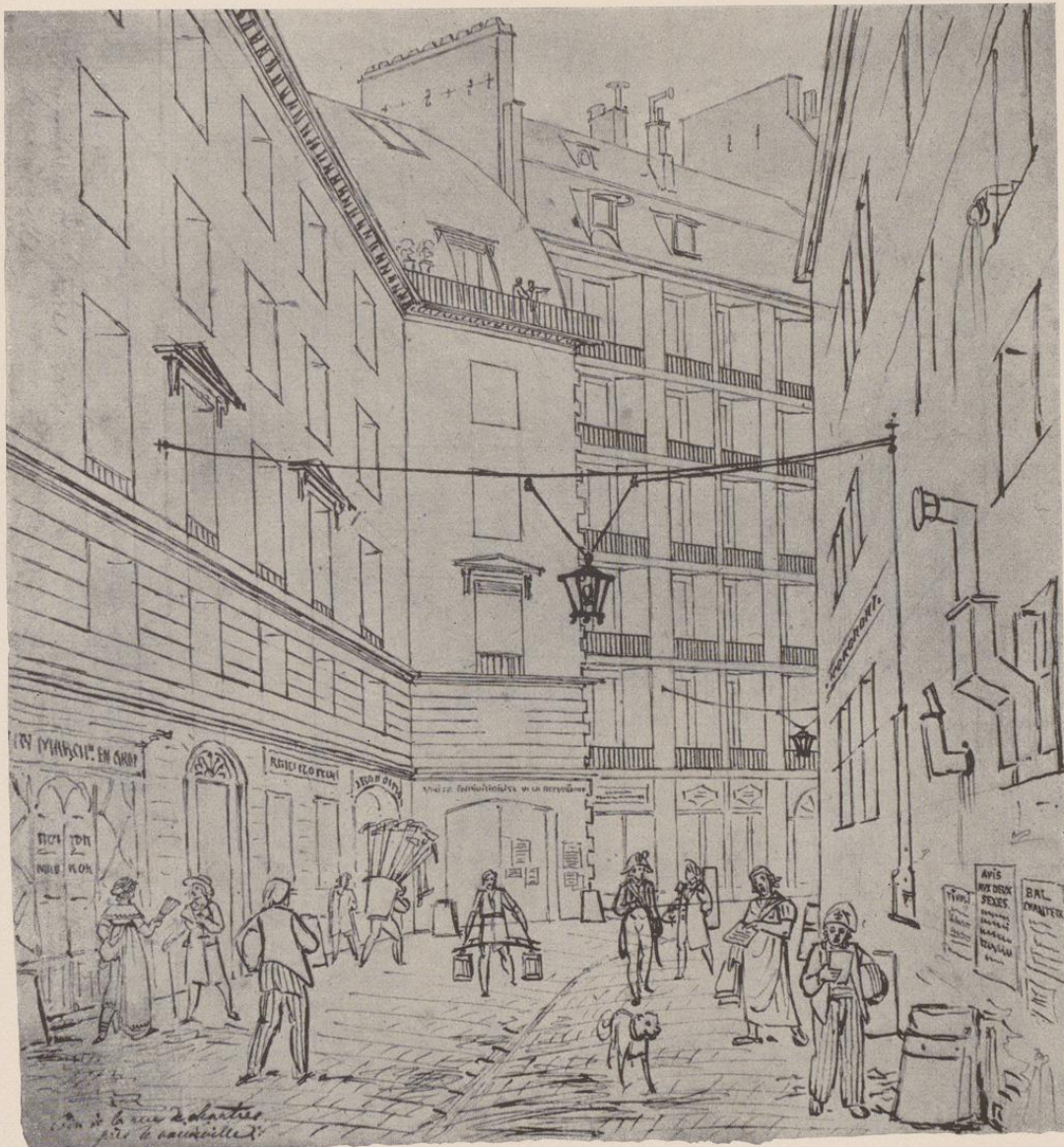
hat ihn interessiert und noch später beschäftigt. Der wahre Architekt möchte immer für ein einziges Haus eine ganze Stadt erbauen, damit sie seinem Hause auch angemessen sei. So richtet sich Gillys Aufmerksamkeit mehr auf die großen Ideen und technischen Probleme als auf die Gestaltung der „Prachtbaukunst“, 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 unbeirrbar 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.

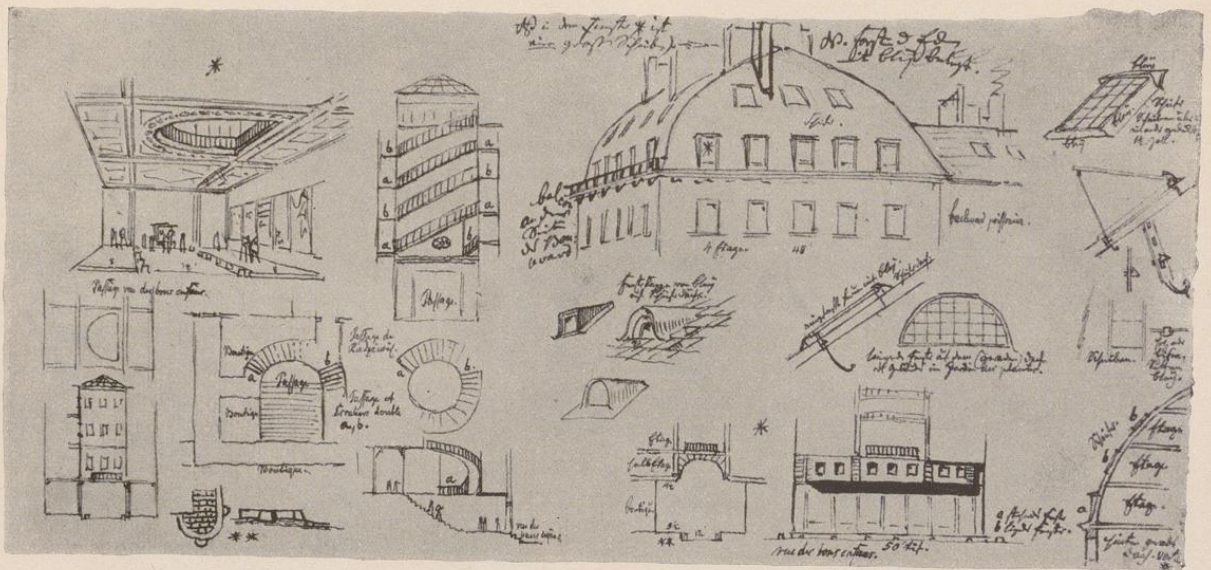
Als er in Paris eintrifft, steht die Stadt höchstwahrscheinlich noch im Schmuck, den sie zur Nationalfeier angelegt hat. Das fesselt ihn. Er begibt sich auf das Marsfeld hinaus. Die Dekorationen des Marsfeldes sind eine Aufgabe, die auch einem preußischen Baumeister gestellt werden kann, wenn es gilt, 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 Parteitagbauten 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 ihm das Vestibül zu diesem Saale — der alten Reithahn — 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 Sitzreihen 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

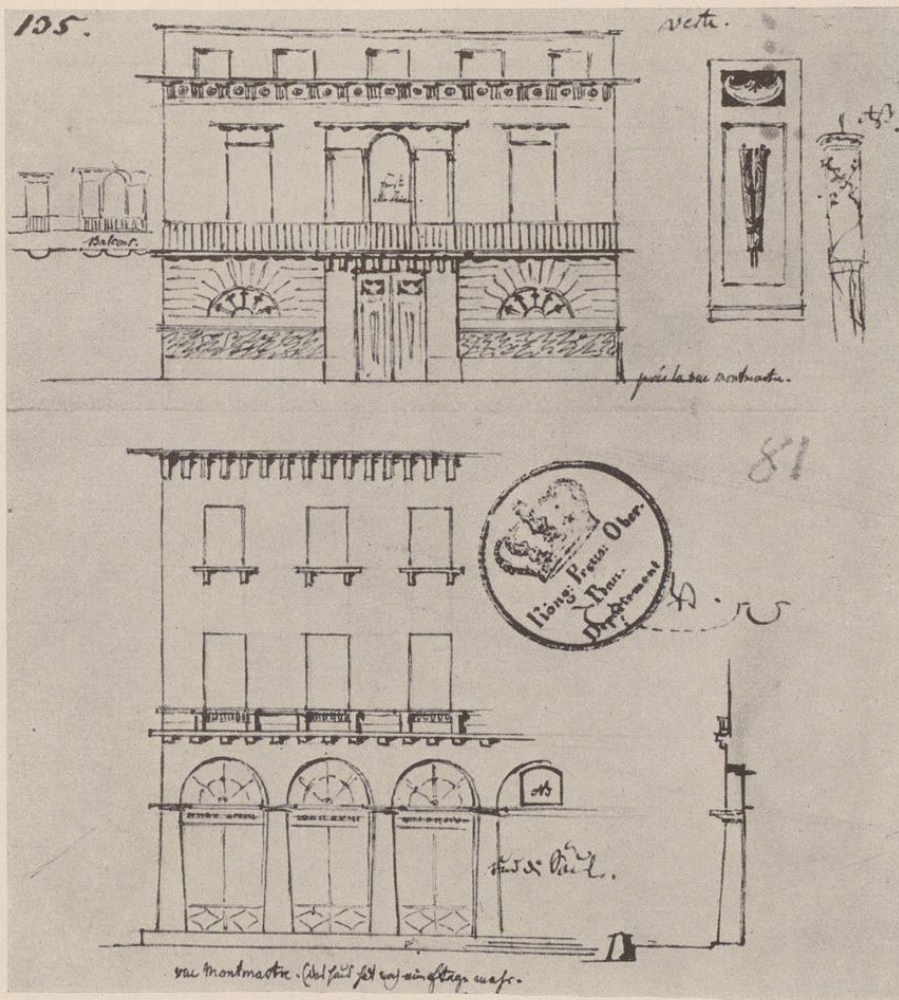


75: Studien (Rue des bons enfants)

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. unbekanntes Monats reicht. Diese Notizen geben eine Vorstellung von der Intensität des Lebens, das Gilly in Paris führt:

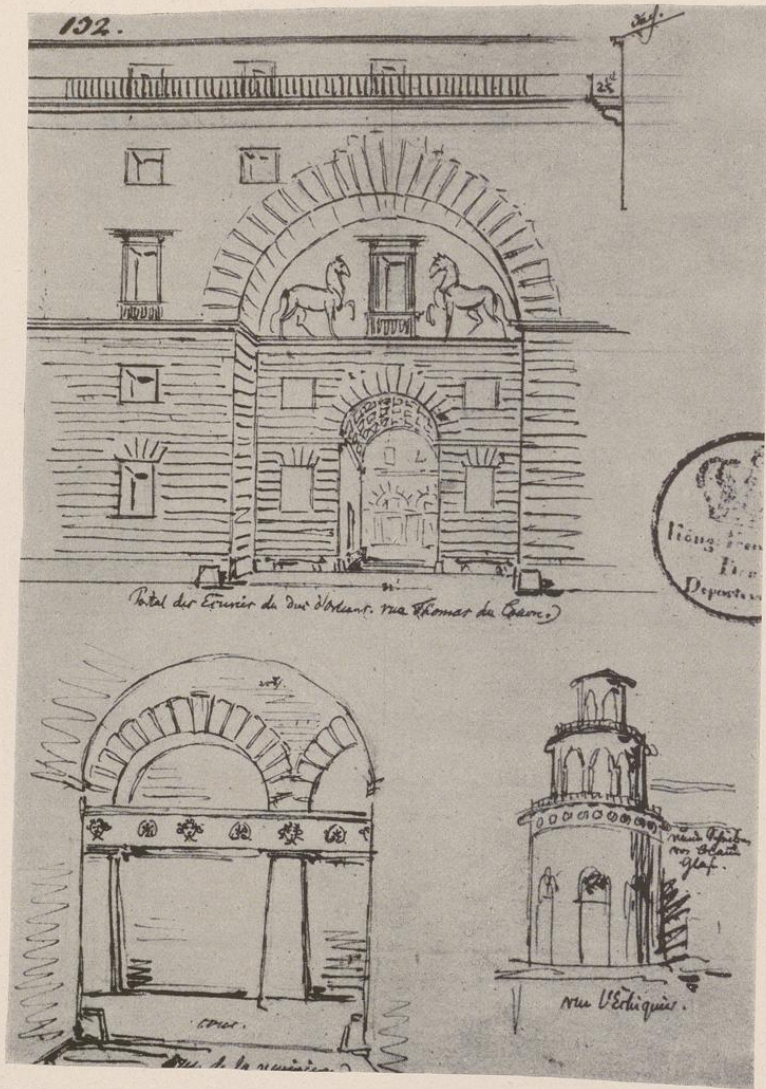
- z. B. 14. Mittwoch: Conseil des anciens. Sept et Sept au Vaudeville.
- 15. Donnerstag: medicin. Barbier de Seville à l'Odeon.
- 16. Conseil des 500... Abend Oper Oedip.
- 17. Romeo (gemeint ist: Romeo und Julia)... Feydeau... Bastille...
- 18. Sonntag: Decade. Neuilly. Mittags in den Champs elysées.

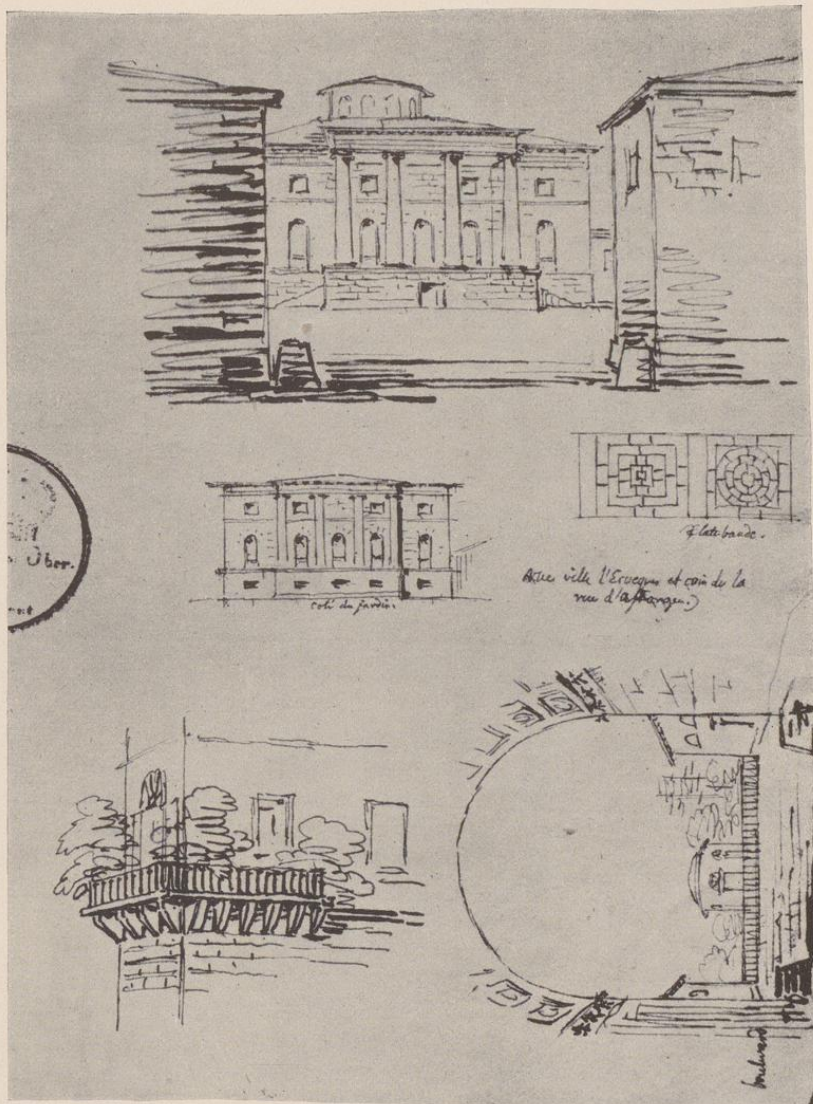


76: Fassaden (Rue
Montmartre) ○

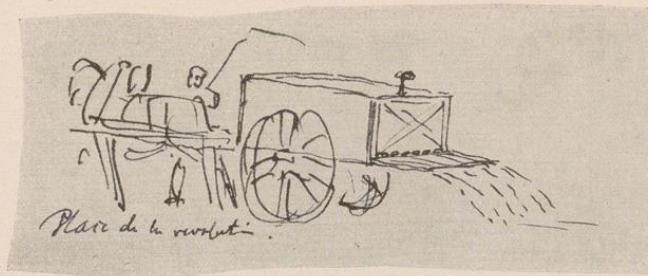
Außer der Erwähnung einiger Schauspielernamen steht auf dem Zettel noch die Bemerkung, daß er sich mit seinem Reisegefährten Koppin getroffen hat.

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





78: Paris, Architektonische Studien ◦



79: Sprengwagen o

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 übersetzt, 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 Vervollkommnung. 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 Schließchen 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 Monumente 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 bibliothèque nationale hingewiesen. Sie zeigen Gefäße und Leuchter. Auch die vielen Skizzen von Möbeln gehören hierher, die auf



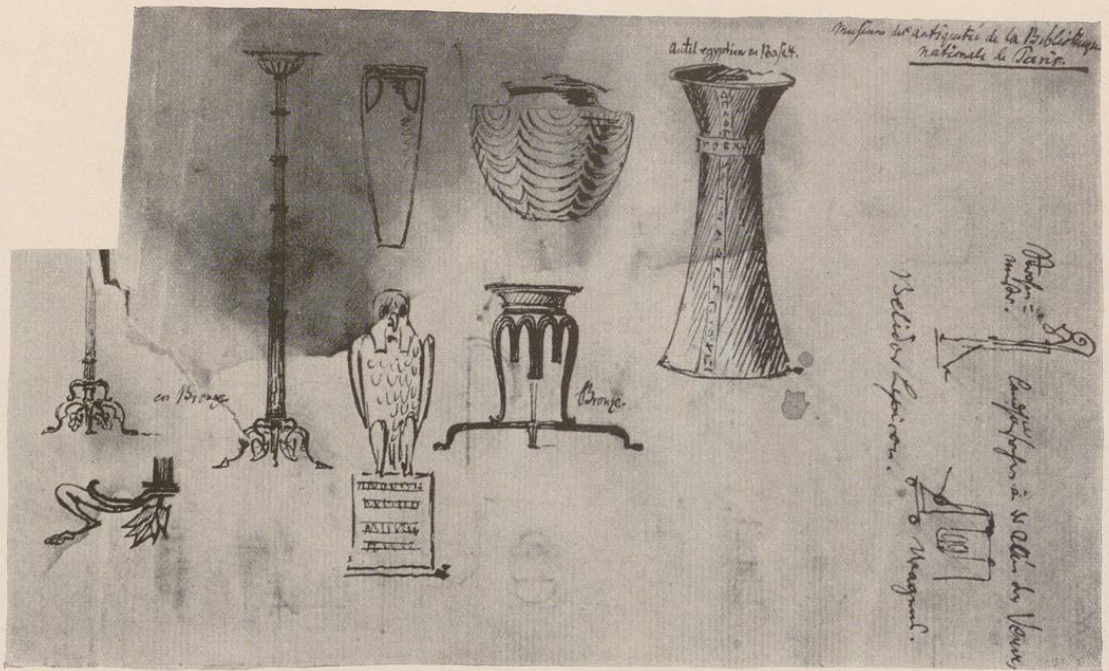
82: Porträts von Mitgliedern der französischen Akademie ◦

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.

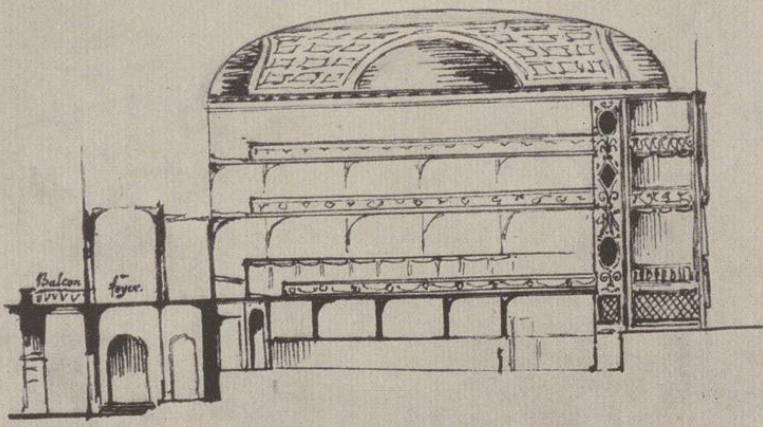
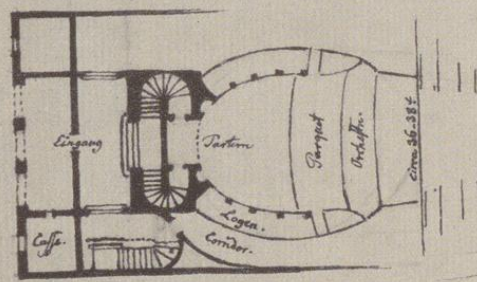
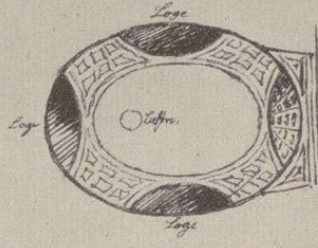
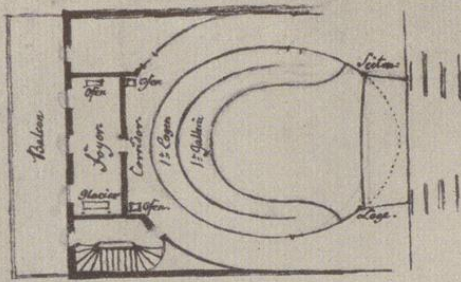
Zum Verständnis Gillys sind beide Aufsätze unentbehrlich. Es ist an der Zeit, sie nachzudrucken und der Vergessenheit zu entreißen. (Siehe S. 152 ff.)



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

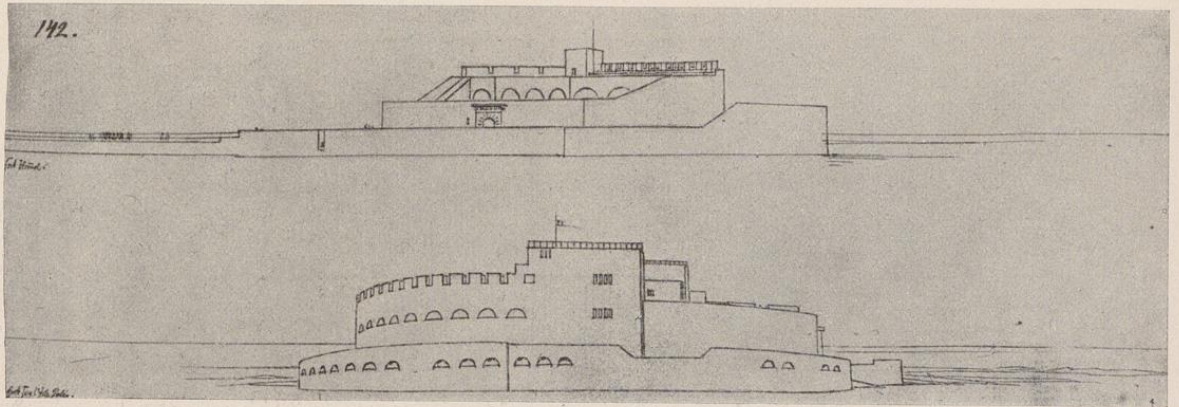


84: Figürliche Skizzen ○

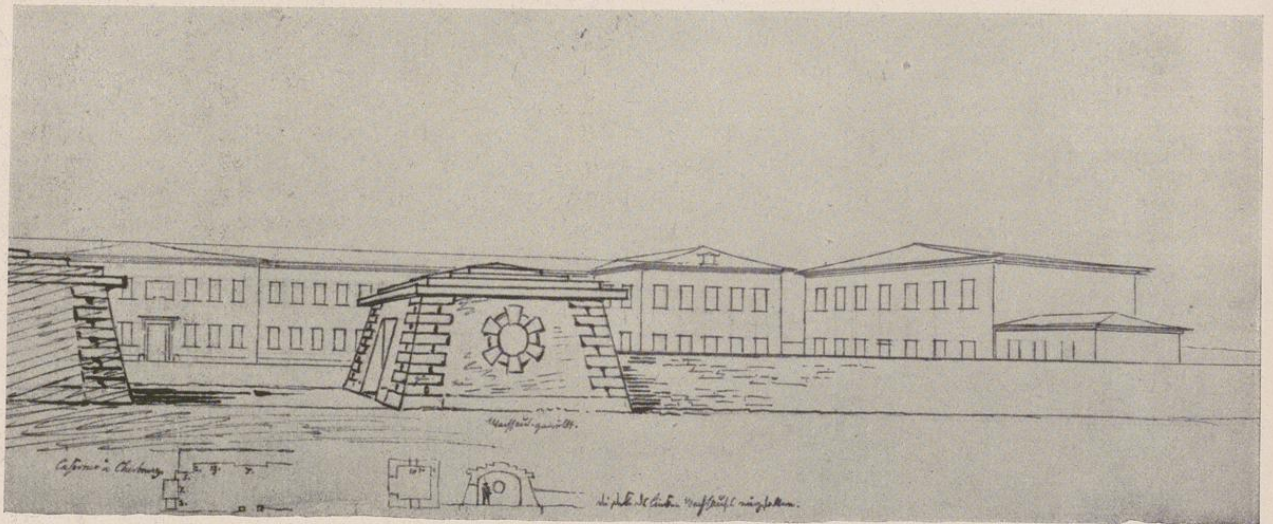


Theater in Havre

85: Theater in Le Havre ○



86: Fort Hommel und Fort sur l'Iste Pelée

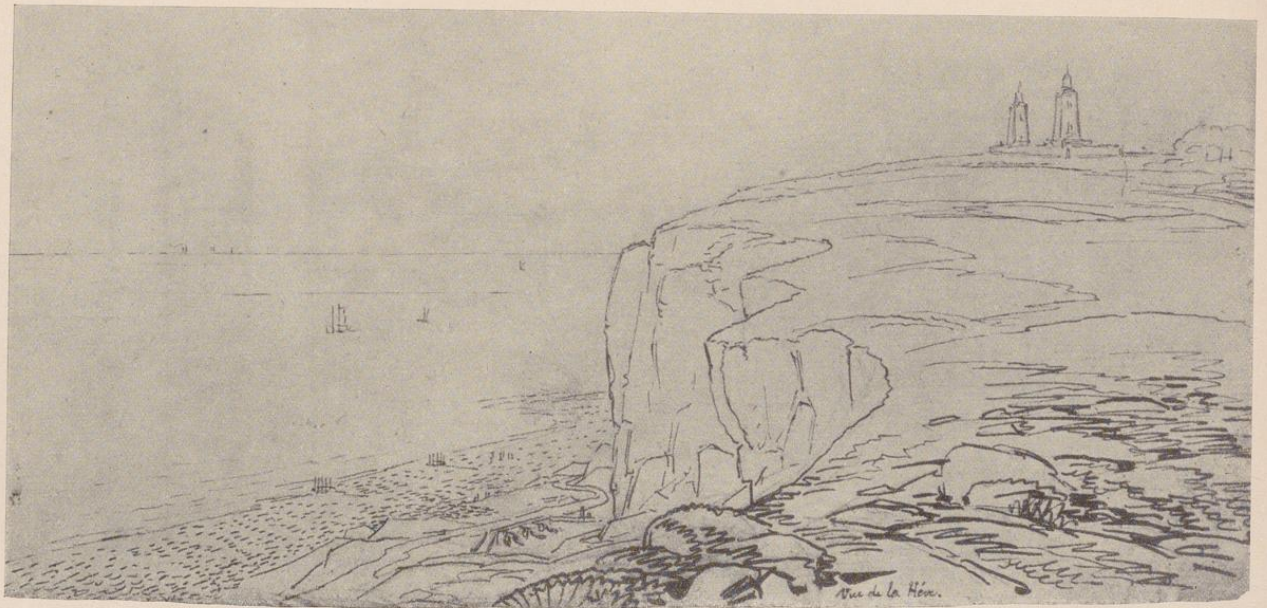


87: Cherbourg: Kasernen

141.



88: Leuchtturm von Le Havre ◦



39: 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 Kunstentwicklung 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.