



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

**Gilly**

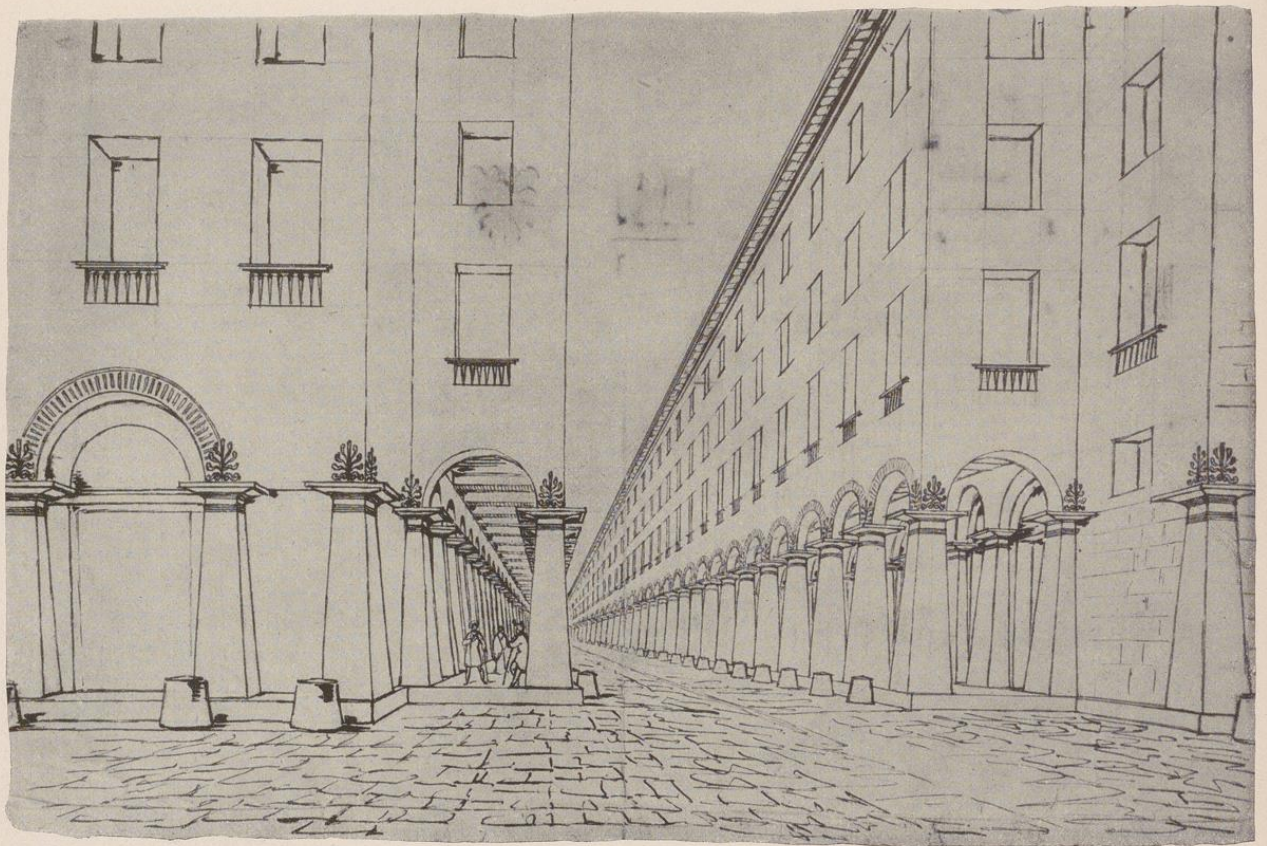
**Rietdorf, Alfred**

**Berlin, 1943**

Theater.

---

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



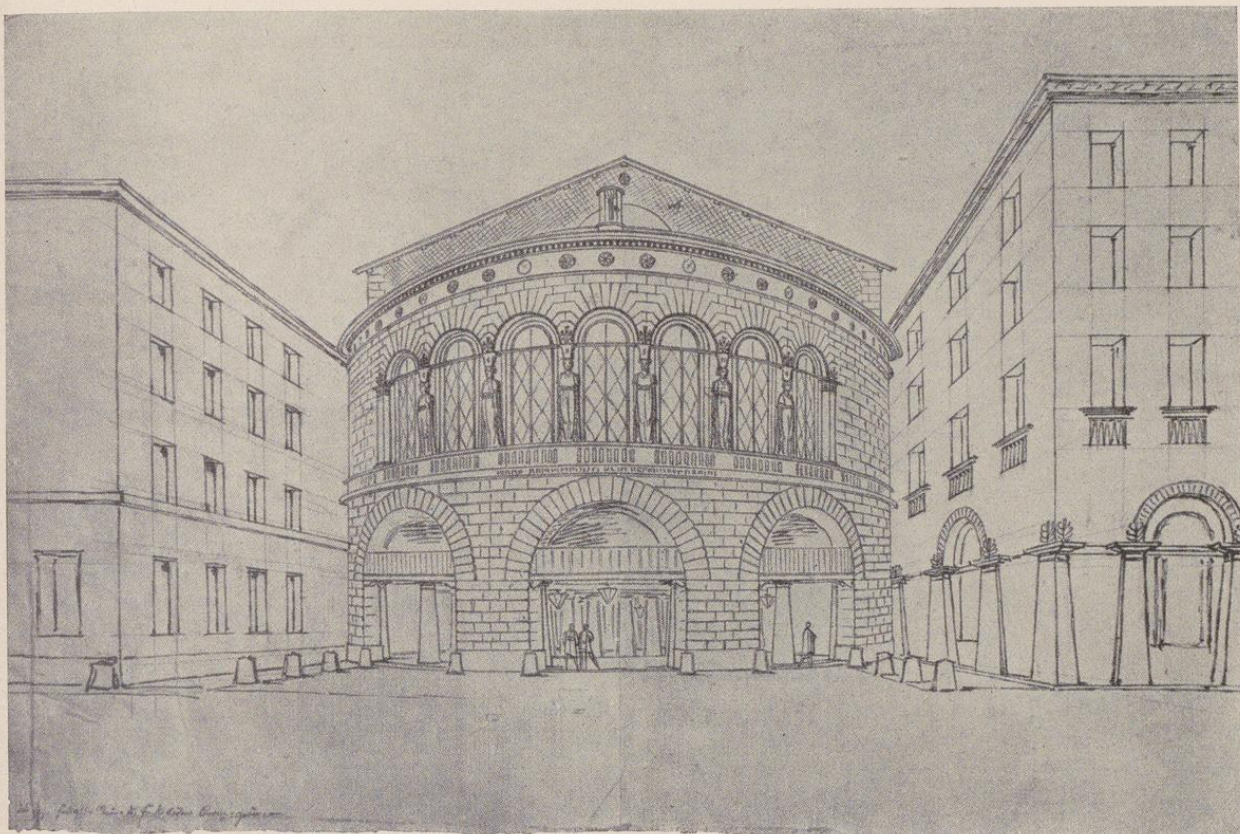
99: Paris, Rue des Colonnades

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.





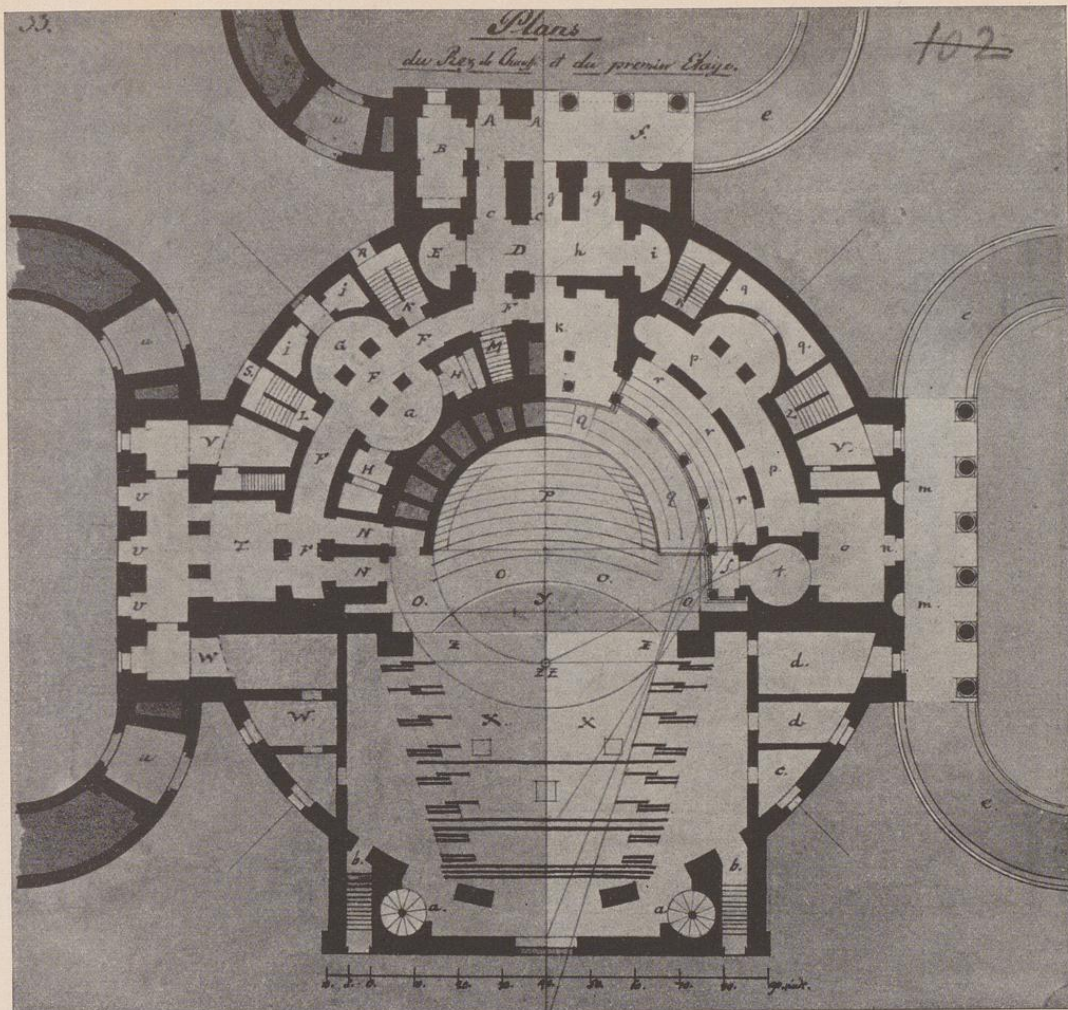
100: Paris, Théâtre Feydeau

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









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 gallerie etc. B. Retraite pour la Société. C. Passages. D. grand Vestibule. E. la caisse et cloisson 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 gallerie. L. Escalier et entrée, pour le 2<sup>ème</sup> rang de la gallerie. 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 gallerie. 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 Decorateur 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 garderobes pour les acteurs, Dansseurs, Statistes, etc. e. Ramps pour les carosses. 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 rafraichissements. 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. magasins pour les pompes à feu etc. Au dessus de la Colonnade intérieure, si trouve: r. le premier et p. le second rang de la gallerie 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 übernehmen 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, eingeeignet und aus der Flucht der Häuserreihe zurückgezogen, in der Rue des Colonnnes. 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 Gesamtcharakter der Straße und leiht ihr dennoch einen überraschenden und markanten Akzent.

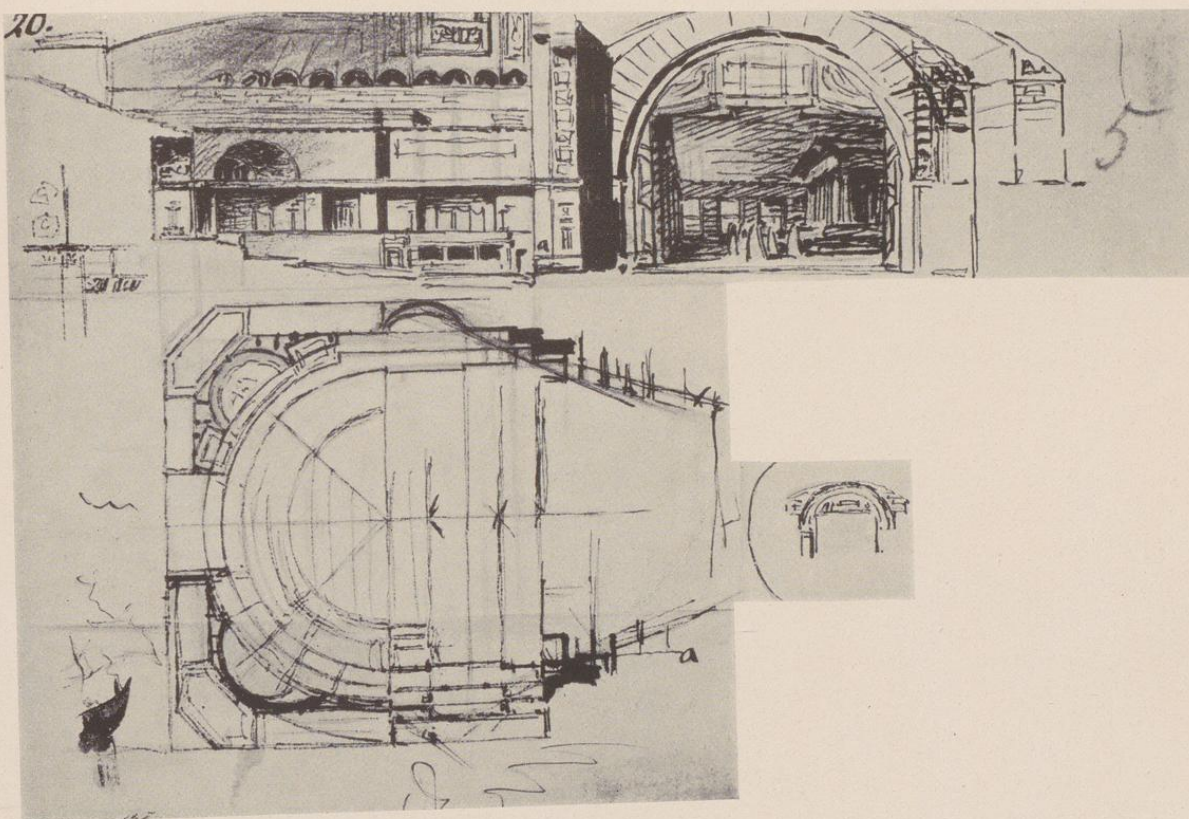
Die übrigen Studienblätter beschränken sich ausschließlich auf den Zuschauerraum. Sie nehmen Grundriß und Längsschnitt auf, tragen Vermerke über die Bühnenbreite — die einzigen Zahlen, die auf allen Grundrissen notiert sind — und beschäftigen sich mit Details wie Deckendekorationen, Heizungsanlagen,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

Die schönste dieser Studien von Zuschauerräumen ist die aquarellierte Federzeichnung, die keine Ortsangabe von Gilly enthält, die aber Riemer 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. Riemer 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 entläßt 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 ○

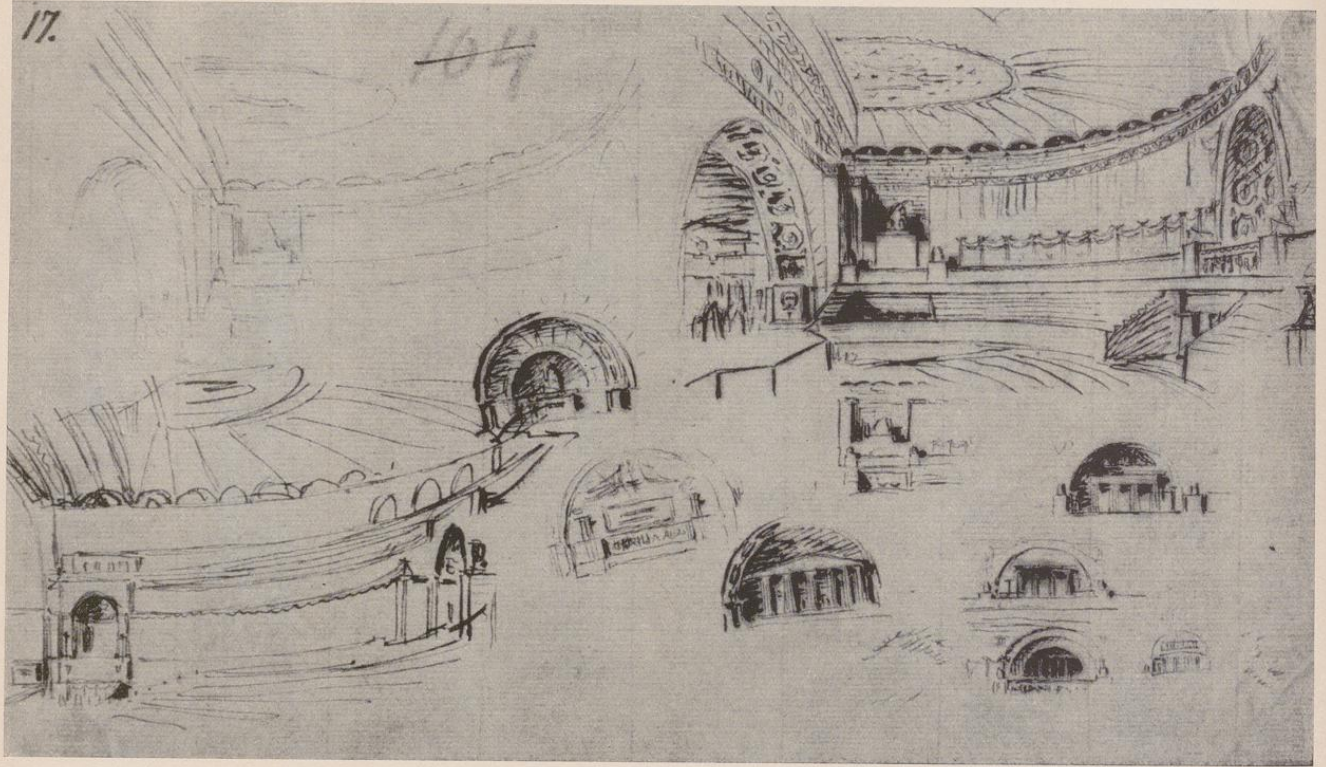
sein kann. Die Blätter sind von einer wirklichen Vorstellungskraft. Sie sind nicht aus Grundriß und Längsschnitt konstruierte Ansichten, sondern freie, bildhafte Darstellungen, mit einer Sicherheit und Überzeugungskraft entworfen, als stünden sie im Raum vor ihm. Es ist geradezu spannend zu verfolgen, 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 Eknischen, 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



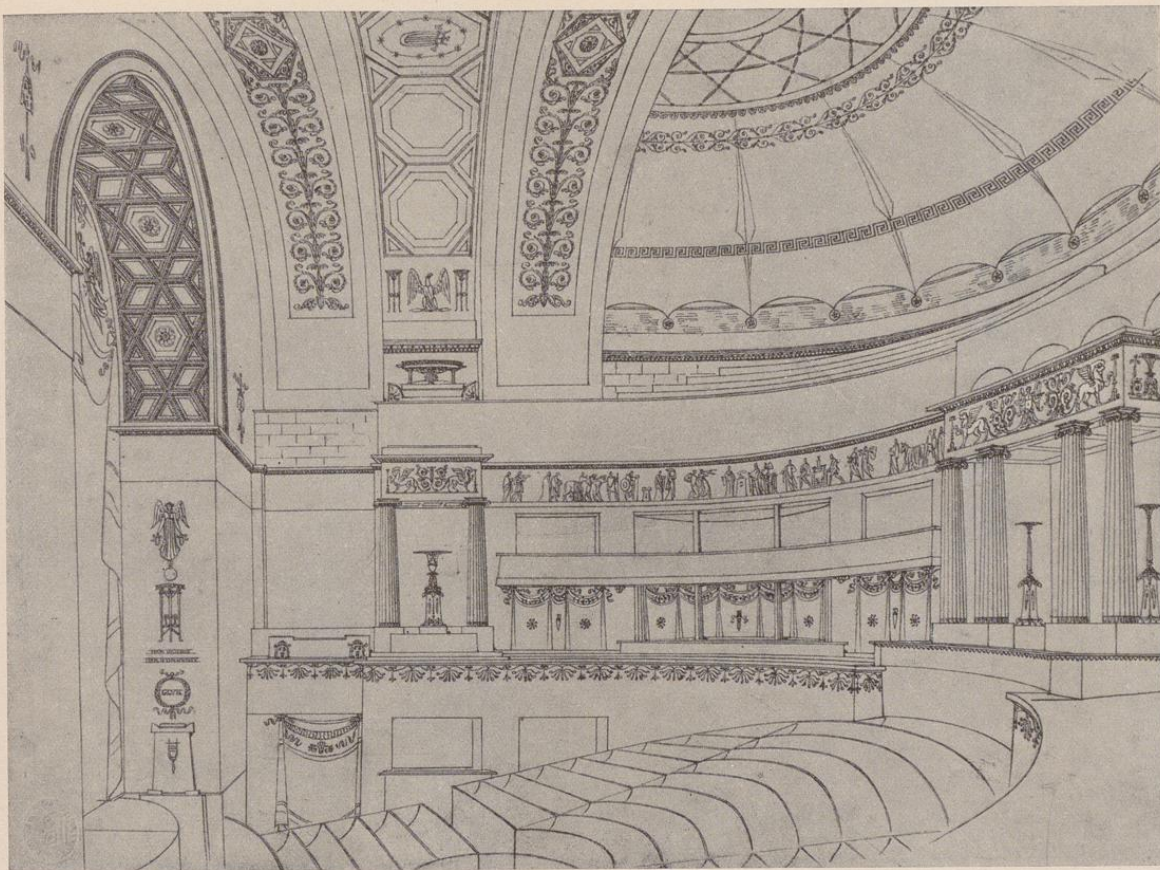
damit die Form der Bühnenöffnung gegenüber. Auf demselben Blatt taucht dann das Motiv eines säulengetragenen Tempelgiebels auf, um diesem großen Logenrund einen festlichen Abschluß zu geben. Bis dann in der letzten Fassung die vier Säulen der Königsloge frei in den Raum hinaustreten, womit die halbkreisförmige 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 ○





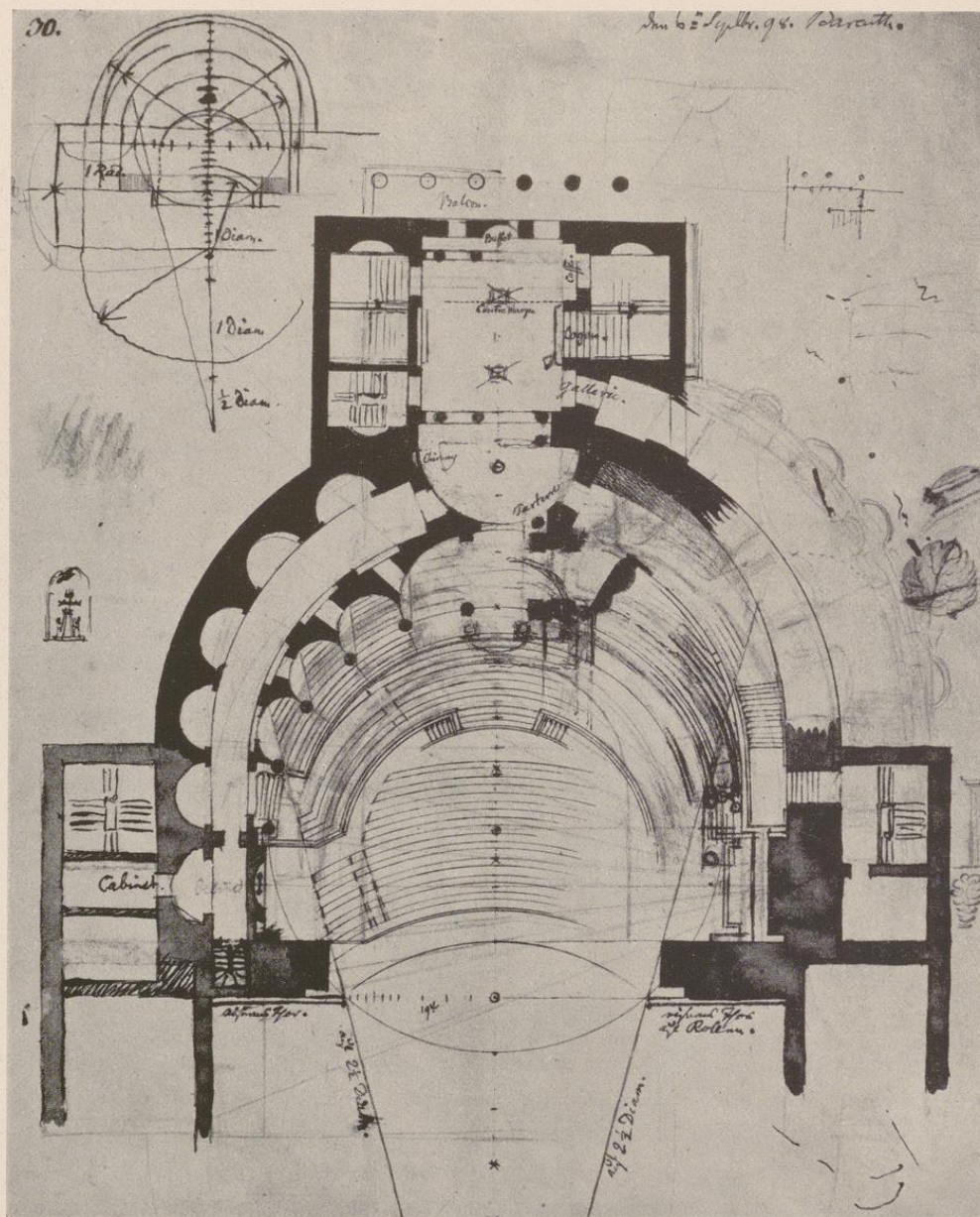


105: Zuschauerraum des Berliner Schauspielhauses

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.)

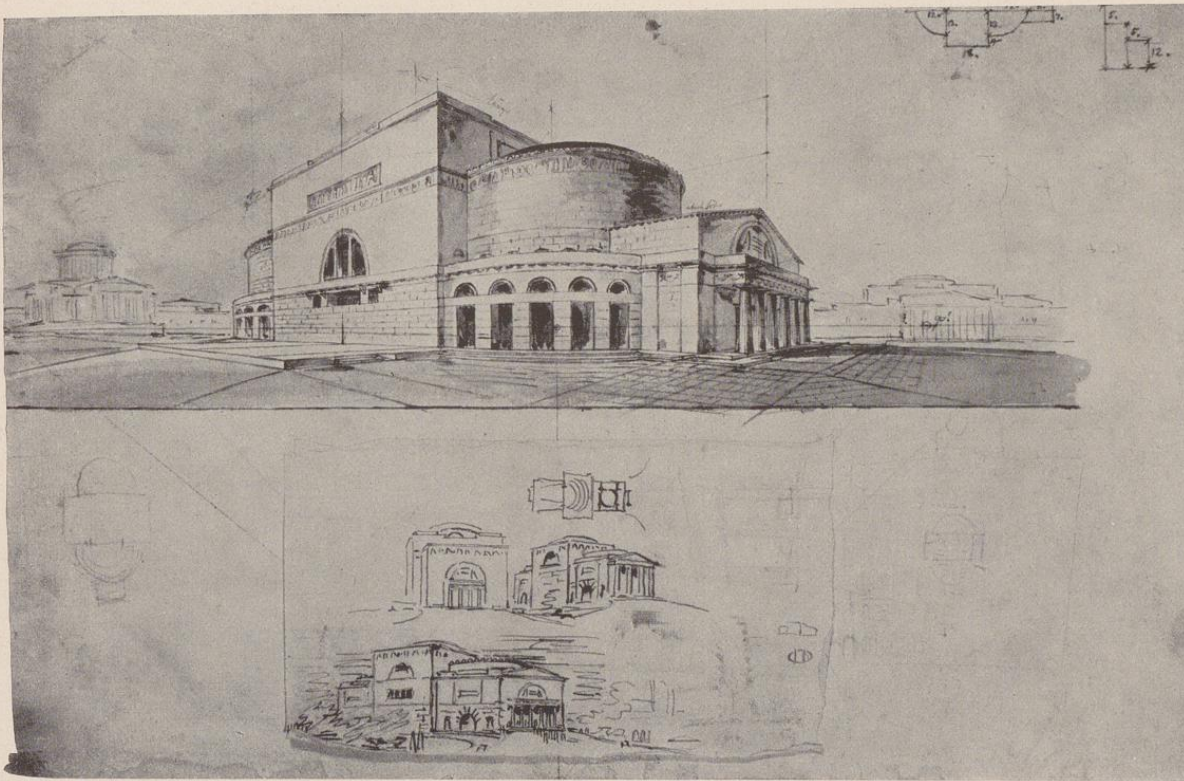
Wieviel zufälliger ist die Beziehung zwischen Zuschauerraum und Bühne im Odéon! Hier konzentriert sich alles auf die Kuppel. Die schönen Säulen dagegen, die die Kuppel tragen, werden durch die Ränge zerschnitten. Bei





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

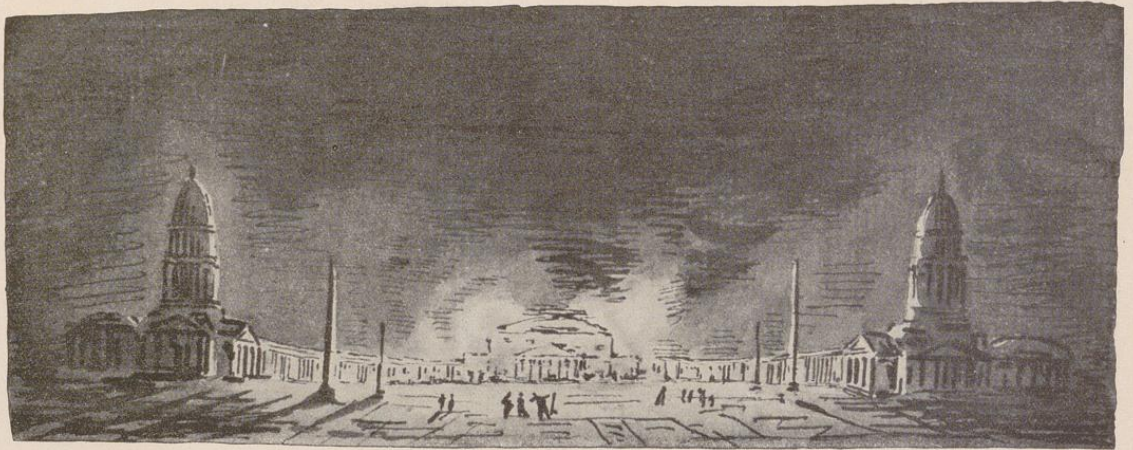




107: Außenansicht des Berliner Schauspielhauses

Gilly ist jeder Teil dienendes Glied, jedes in sich vollendet, und keinem wird etwas anderes 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,





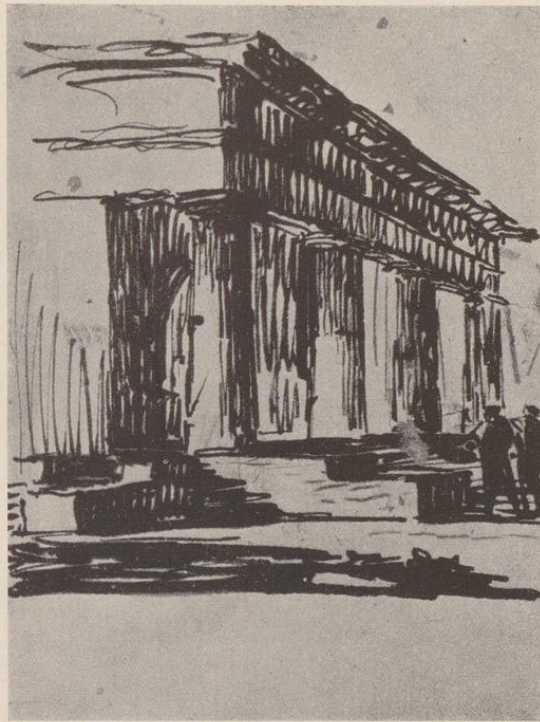
108: Nächtliche Skizze des Gendarmenmarkts in Berlin o

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

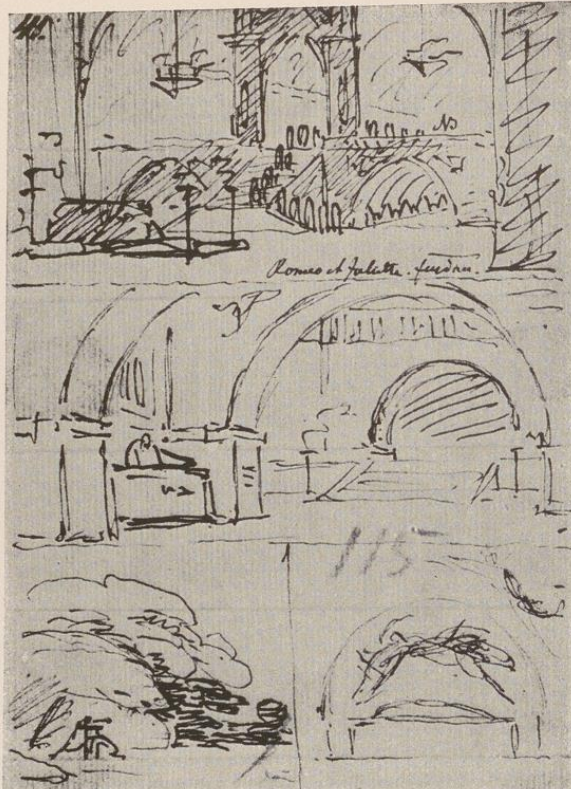




109: Portal mit dorischen Säulen ◦

hinter dem Theater zusammenstoßen, erhebt sich, parallel zu der Achse, die die beiden Dome verbindet, noch ein neuer Baukörper. Auf einer aquarellierten 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 schießen 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.

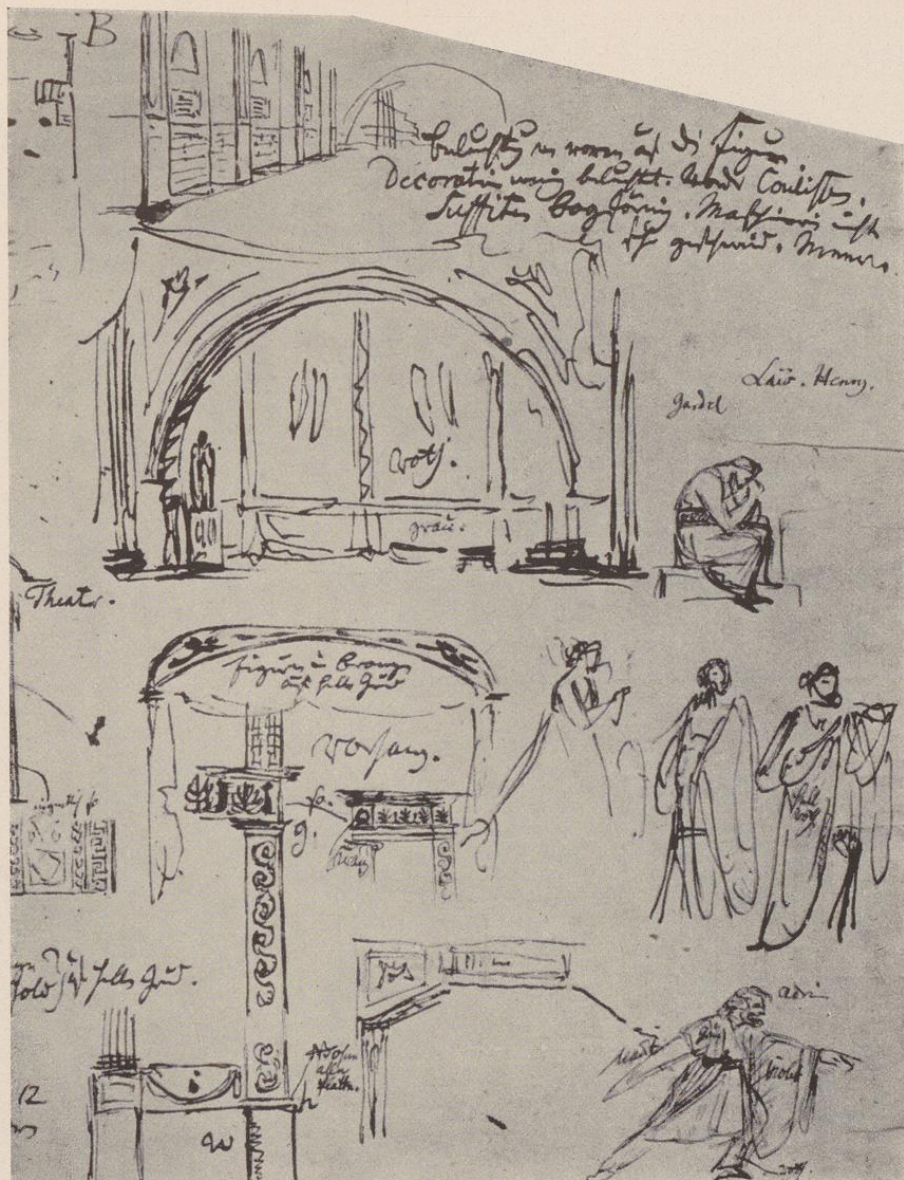
Wie er sich um das kleinste Detail eines Wohnraums bekümmert hat, so beschäftigt ihn genau so umfassend auch die Ausstattung von Zuschauerraum und Bühne. In einer andern Zeit hätte Gilly vielleicht so Kirchen erbaut, in der seinige gehört seine Liebe dem Theater.

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

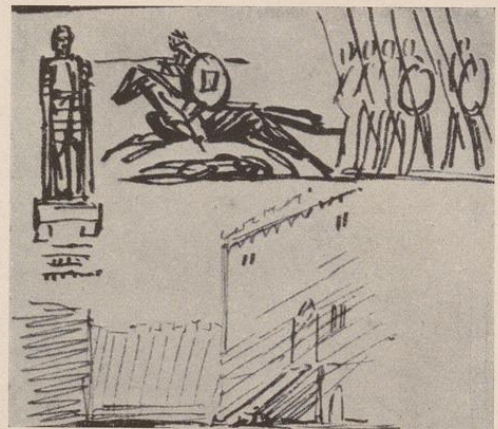
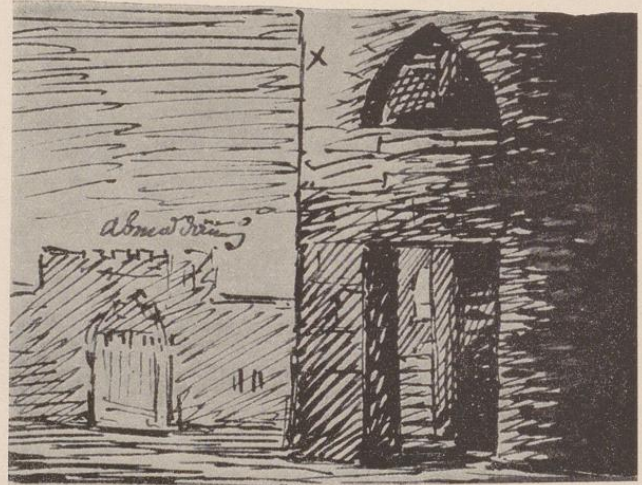
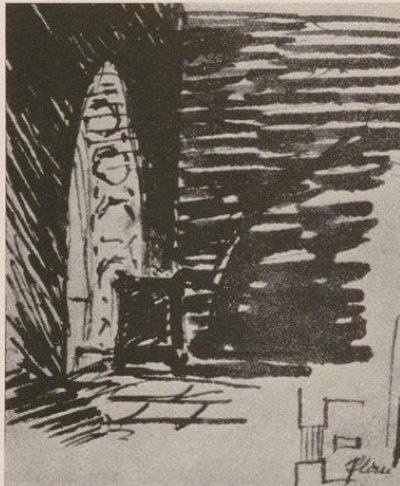
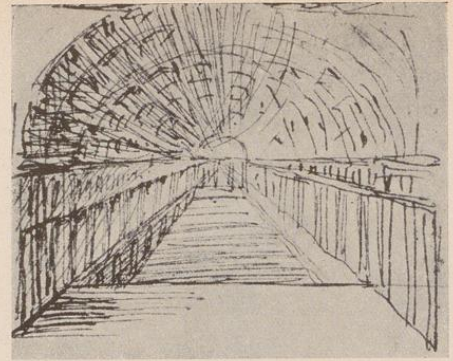
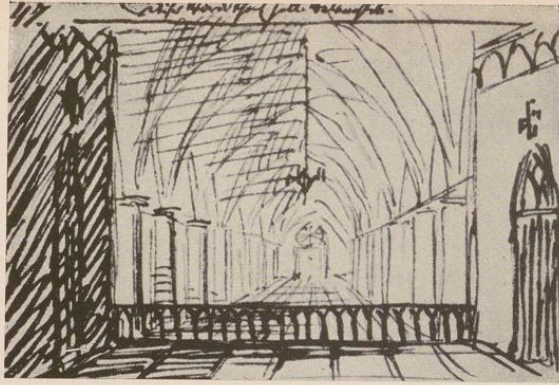
110 und 111: Bühnenbilder, u. a. zu „Romeo und Julia“ ○



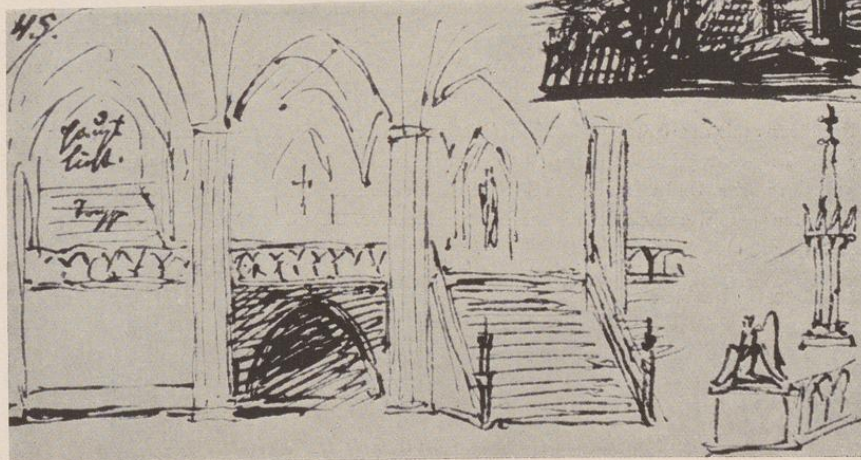
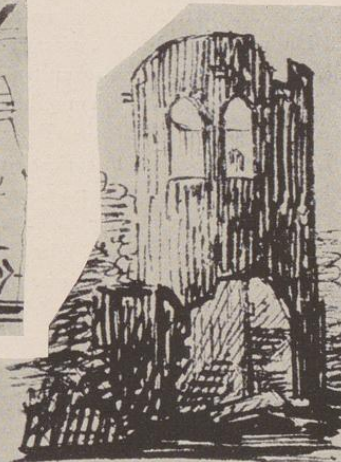
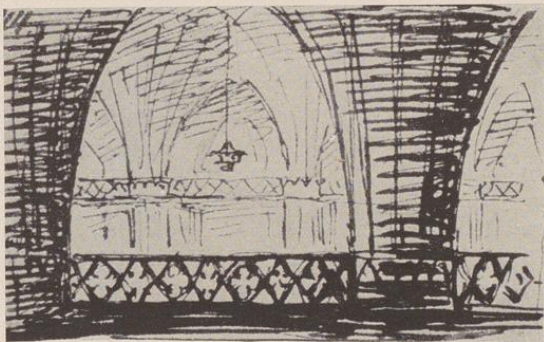


112: Ausschnitte aus einem Blatt vom Besuch der Oper in Paris ○









113—118 und 119—121:  
Bühnenbilder und op-  
tische 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 Dekorateurs 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 letzte 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, Sphinxen 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 „*carchi*“, 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 einzugreifen.

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 benützt 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.

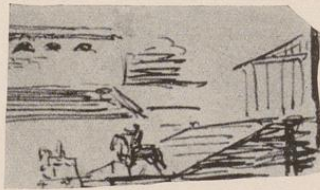
Das eine von diesen Blättern stammt von einem Besuch der Oper. Es beschränkt sich nicht auf die Bühnenbilder mit detaillierten Farbenangaben. Es hält auch einige Figurinen fest. Siegend oder sich bewegend. Gilly zeichnet, was ihn menschlich angerührt hat, die Versunkenheit, den Botenbericht, den Stolz 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 Cassenschema 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 gegenüber sieht, 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 auseinander geschnitten 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 Kulissen-theater, 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 auch, daß es sich bei diesen Entwürfen schon um Notizen zu seiner Vorlesung über „Optik und Perspektive“ handelt. Einem gotischen Gewölbe, von einer Empore aus in Zentralperspektive dargestellt, steht ein Tonnengewölbe in derselben Perspektive gegenüber. Das Problem des Architekturdurchblicks wird einmal an einem Blick aus einer Seitenempore in Höhe des Gewölbeansatzes erörtert, ein andres 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