

# Friedrich Gilly im 20. Jahrhundert

## Studien zur Rezeptionsgeschichte

Dissertation

zur

Erlangung des akademischen Grades

Doktor der Philosophie

in der Philosophischen Fakultät

der Eberhard Karls Universität Tübingen

vorgelegt von

Ines Kruse

aus

Soest

2023

Gedruckt mit Genehmigung der Philosophischen Fakultät  
der Eberhard Karls Universität Tübingen

Dekan: Prof. Dr. Jürgen Leonhardt

Hauptberichterstatter: Prof. Dr. Sergiusz Michalski

Mitberichterstatter: PD Dr. Lorenz Enderlein

Tag der mündlichen Prüfung: 21. Januar 2022

Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt



Ines Kruse

Friedrich Gilly im 20. Jahrhundert





Friedrich G. Weitsch: Bildnis des Architekten Friedrich Gilly  
(ca. 1800; 52 × 44,4 cm; Öl auf Leinwand; Alte Nationalgalerie, Berlin).

Ines Kruse

# Friedrich Gilly im 20. Jahrhundert

Studien zur Rezeptionsgeschichte

Diese Forschungsarbeit wurde als Dissertation mit dem Titel  
„Friedrich Gilly im 20. Jahrhundert. Studien zur Rezeptionsgeschichte“  
bei der Philosophischen Fakultät der Eberhard Karls Universität Tübingen eingereicht.  
Tag des Promotionskolloquiums: 21. Januar 2022.

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation  
in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische  
Daten sind im Internet über [www.dnb.de](http://www.dnb.de) abrufbar.

wbg Academic ist ein Imprint der wbg  
© 2023 by wbg (Wissenschaftliche Buchgesellschaft), Darmstadt  
Die Herausgabe des Werkes wurde durch die  
Vereinsmitglieder der wbg ermöglicht.  
Satz und eBook: Satzweiss.com Print, Web, Software GmbH  
Gedruckt auf säurefreiem und  
alterungsbeständigem Papier  
Printed in Germany

Besuchen Sie uns im Internet: [www.wbg-wissenverbindet.de](http://www.wbg-wissenverbindet.de)

ISBN 978-3-534-39998-7

Elektronisch ist folgende Ausgabe erhältlich:  
eBook (PDF): 978-3-534-39999-4

# Inhaltsverzeichnis

<b>1   Über 230 Jahre Friedrich-Gilly-Rezeption</b> . . . . .	9
1.1   Einführung ins Thema . . . . .	10
1.2   Forschungslage und Forschungsziel . . . . .	15
1.3   Rezeptionsgeschichte methodisch . . . . .	17
<b>2   Friedrich Gilly, Architekt in Berlin</b> . . . . .	22
2.1   Der projektierte Bau . . . . .	22
2.2   Bauaufgaben . . . . .	24
2.2.1   Grab- und Denkmal . . . . .	25
2.2.2   Theater . . . . .	32
2.2.3   Stadt- und Landhaus . . . . .	38
2.2.4   Exkurs: Industriebau, Badehaus; Bauteil Säule . . . . .	42
2.3   Rezeption um 1800 . . . . .	44
<b>3   Im 19. Jahrhundert: Schinkels Lehrer</b> . . . . .	48
3.1   Produktive Rezeption . . . . .	48
3.2   Kritische Rezeption . . . . .	58
3.3   Physischer Umgang mit dem Werk . . . . .	60
<b>4   Um 1910: Ein moderner Architekt</b> . . . . .	62
4.1   Erneuerung der Architektur I . . . . .	63
4.1.1   Das Reformprogramm „Um 1800“ . . . . .	65
4.1.2   Neoklassizismus I . . . . .	67
4.2   Architektur: „Gilly ist Mode“ . . . . .	68
4.2.1   Alfred Messel . . . . .	70
4.2.2   Peter Behrens . . . . .	74
4.2.3   Ludwig Mies van der Rohe und Paul Thiersch . . . . .	82
4.2.4   Hans Poelzig, Bruno Taut, Max Taut und Hans Scharoun . . . . .	87
4.2.5   Wilhelm Kreis . . . . .	94
4.2.6   Bauaufgabe Denkmal . . . . .	99
4.2.7   Bauaufgabe Theater . . . . .	102
4.2.8   Bauaufgaben Geschäfts- und Wohnhaus . . . . .	107
4.3   Literatur: „Der erste moderne Architekt“ . . . . .	111
4.3.1   Hermann Schmitz . . . . .	112
4.3.2   Wilhelm Niemeyer und Paul Zucker . . . . .	113
4.3.3   Arthur Moeller van den Bruck . . . . .	115
4.4   Rezeption um 1910 . . . . .	118
<b>5   Um 1930: Architekt einer „wahren Monumentalität“</b> . . . . .	120
5.1   Erneuerung der Architektur II . . . . .	120
5.1.1   Traditionalismus vs. Moderne I . . . . .	121
5.1.2   Neoklassizismus II . . . . .	123

5.2		Architektur: „Und wieviel Modernes im Historischen!“	125
5.2.1		Ludwig Mies van der Rohe	126
5.2.2		Erich Mendelsohn	129
5.2.3		Otto R. Salvisberg und Clemens Holzmeister	133
5.2.4		Wilhelm Kreis	136
5.2.5		Baufaufgaben Denkmal und Theater	140
5.3		Literatur: „Vermittler“ vs. „Bahnbrecher“	143
5.3.1		Publikationen zur Kunst- und Architekturgeschichte	143
5.3.2		Die ersten Dissertationen	144
5.3.3		Arthur Moeller van den Bruck	145
5.3.4		Wassili Luckhardt und Hugo Häring	147
5.4		Rezeption um 1930	149
<b>6</b>		<b>Um 1940: Prophet des NS-Staats und der Weltherrschaft</b>	<b>151</b>
6.1		Ordnung der Architektur	152
6.1.1		Programmatischer Eklektizismus	153
6.1.2		„Germanische Tektonik“ oder NS-Klassizismus (Neoklassizismus III)	156
6.2		Architektur: „Erwecker einer neuen heroischen Baukunst“	158
6.2.1		Albert Speer	160
6.2.2		Die Welthauptstadt „Germania“	165
6.2.3		Clemens Klotz und Hermann Giesler	175
6.2.4		Wilhelm Kreis	178
6.2.5		Baufaufgabe Denkmal	183
6.2.6		Baufaufgabe Theater	186
6.3		Literatur: Vorbild in den (Wett)Kämpfen der Künste, des Sports und des Krieges	189
6.3.1		Publikationen zur Kunst- und Architekturgeschichte	189
6.3.2		Aufsätze und ein Buchkapitel	191
6.3.3		Alfred Rietdorf	194
6.4		Rezeption um 1940	199
<b>7</b>		<b>Um 1960: Realist und Vorbild der Umbruchzeit „Um 1800“</b>	<b>201</b>
7.1		Demokratische vs. kommunistische Architektur I	203
7.1.1		Traditionalismus vs. Moderne II	203
7.1.2		Die „Nationale Bautradition“: Neoklassizismus IV	205
7.2		Architektur: Progressiver Realist und historisches Vorbild	208
7.2.1		Hermann Henselmann und Kollegen	210
7.2.2		Richard Paulick und Willy Stamm	216
7.2.3		Gerhard Kosel	219
7.2.4		Herbert Noth	222
7.2.5		Paul G. R. Baumgarten und Ludwig Mies van der Rohe	224
7.2.6		Oswald M. Ungers und Eckart Reissinger	228
7.2.7		Baufaufgabe Denkmal	231
7.2.8		Baufaufgabe Theater	235

7.3		Literatur: Architekt am Ende vs. Anfang einer Epoche . . . . .	238
7.3.1		Publikationen zur Kunst- und Architekturgeschichte . . . . .	239
7.3.2		Aufsätze und ein Buchkapitel . . . . .	241
7.3.3		Arthur Moeller van den Bruck und Wilhelm Salewski . . . . .	243
7.4		Rezeption um 1960 . . . . .	244
<b>8</b>		<b>Um 1980: „Inspirator“ für Architektengenerationen . . . . .</b>	<b>246</b>
8.1		Demokratische vs. kommunistische Architektur II . . . . .	248
8.1.1		Re-Kontextualisierung oder: Kritische vs. komplexe Rekonstruktion . . . . .	249
8.1.2		Rationalismus und Postmoderne . . . . .	251
8.2		Architektur: „Ahnherr des Rationalismus“ und „Großvater der Moderne“ . . . . .	256
8.2.1		Josef P. Kleihues und Kollegen . . . . .	260
8.2.2		Oswald M. Ungers und Jürgen Sawade . . . . .	265
8.2.3		Meinhard von Gerkan . . . . .	270
8.2.4		Heinz Hilmer und Christoph Sattler . . . . .	272
8.2.5		Rob Krier und Leon Krier . . . . .	274
8.2.6		Baufaufgaben Denkmal und Theater . . . . .	281
8.3		Literatur: Architekt der Revolution „mit weitreichenden Folgewirkungen“ . . . . .	281
8.3.1		Ausstellungen . . . . .	283
8.3.2		Publikationen zur Kunst- und Architekturgeschichte . . . . .	287
8.3.3		Die Gilly-Forschung . . . . .	289
8.3.4		Arthur Moeller van den Bruck . . . . .	291
8.4		Rezeption um 1980 . . . . .	291
<b>9</b>		<b>Um 1995: Ein Leitarchitekt für Berlin und Deutschland . . . . .</b>	<b>293</b>
9.1		Architektur für ein wiedervereinigtes Land . . . . .	294
9.1.1		Leitbilder . . . . .	295
9.1.2		Zweite (oder Reflexive) Moderne . . . . .	298
9.2		Architektur: Identitätsstiftender Urbanist und Rationalist . . . . .	300
9.2.1		Josef P. Kleihues . . . . .	303
9.2.2		Oswald M. Ungers . . . . .	306
9.2.3		Architekten von Gerkan, Marg und Partner (gmp) . . . . .	309
9.2.4		Axel Schultes und Charlotte Frank . . . . .	314
9.2.5		Stephan Braunfels . . . . .	320
9.2.6		Baufaufgaben Denkmal und Theater . . . . .	324
9.3		Literatur: Revolutionär vs. Träumer am Beginn der Moderne . . . . .	326
9.3.1		Publikationen zur Kunst- und Architekturgeschichte . . . . .	327
9.3.2		Die Gilly-Forschung . . . . .	330
9.4		Rezeption um 1995 . . . . .	333
<b>10</b>		<b>Friedrich Gillys Werk aus rezeptionsgeschichtlicher Perspektive . . . . .</b>	<b>335</b>
10.1		Die Rezeption im 20. Jahrhundert . . . . .	336
10.2		Friedrich Gillys Architektur . . . . .	338
10.3		Ausblick ins 21. Jahrhundert . . . . .	342

<b>11</b>		<b>Literaturverzeichnis</b>	349
11.1		Friedrich Gilly	349
11.2		Das 18. und 19. Jahrhundert	352
11.3		Das 20. und 21. Jahrhundert	357
11.4		Weitere Themen	365
<b>12</b>		<b>Abbildungsverzeichnis</b>	367
<b>13</b>		<b>Nachwort</b>	381

---

# 1 | Über 230 Jahre Friedrich-Gilly-Rezeption

Der Architekt Friedrich Gilly galt als erster Baumeister Preußens und war der führende Avantgardist Deutschlands, als er am 3. August 1800 nach längerer Krankheit im Alter von 28 Jahren verstarb. Er hatte eine Architektur geschaffen, die stereometrische Primärformen mit historischen und zeitgenössischen Konzepten und Formen synthetisiert, insbesondere der Antike, der italienischen Renaissance, des englischen Klassizismus, der französischen Revolutionsarchitektur und der deutschen Kunsttheorie.<sup>1</sup> Im Kontext des deutschen Idealismus sollte seine Architektur außerdem Gegensätzliches zu harmonischer Einheit verbinden wie wuchtige Massen und feine Details, Erhabenheit und Anmut, Simplität und Mannigfaltigkeit, Zweckmäßigkeit und Schönheit, Wissenschaft und Kunst. Gillys Architektur ist deshalb komplex und spannungsreich. Sie spiegelt Widersprüche und Brüche der 1790er Jahre wider<sup>2</sup> und hat die Moderne des 20. Jahrhunderts antizipiert.

Ebenfalls spannungsreich ist Gillys Rezeptionsgeschichte, die verschiedene Phasen durchlaufen hat. Kennzeichnend für sie sind:

- ihre im Verhältnis zum Werkumfang große Dimension und Nachhaltigkeit;
- je eine im 19. und im 20. Jahrhundert dominierende Rezeptionsperspektive;
- die jahrhundertlang geführte Forschungsdiskussion über Gillys Bedeutung, in deren Verlauf Gillys Kompetenz und Leistung regelmäßig infrage gestellt wurden: War Gillys Klassizismus oder der „Preußische Stil“ [...] nichts anderes als die deutsche Nachahmung der französischen Revolutionsarchitektur“, wie Emil Kaufmann

1933 postulierte?<sup>3</sup> Oder hat Gilly eine deutsche „Revolutionsarchitektur“ begründet, wie der gleichnamige Ausstellungskatalog von 1990 vermuten lässt?<sup>4</sup>

- die Doppelrezeption von Gilly und Karl F. Schinkel, für die in der Literatur das Syntagma „der Klassizismus von Gilly und Schinkel“ typisch ist. Wie Fritz Neumeyer bereits festgestellt hat, ist Gilly immer wieder „das Opfer jener siamesischen Bindung an Schinkel geworden“.<sup>5</sup>

Nach Gillys Tod hat Schinkel die laufenden Aufträge seines Lehrers übernommen und Gillys Werk für die eigenen Bauten sein Leben lang produktiv rezipiert. Schinkel wurde deshalb nach seinem Tod 1841 – so Neumeyer – „auf eine Art und Weise zum Vollender des Werkes stilisiert, die suggerierte, eine auf tragische Weise abgebrochene Lebensgeschichte würde in einer zweiten Person gleichsam ihre natürliche Fortsetzung finden“.<sup>6</sup> So schrieb beispielsweise Johann G. Schadow in seiner Autobiografie 1849 über Gilly:

„Dieser zeigte schon früh seine seltenen Naturgaben und ist als der Vorläufer von Schinkel zu betrachten. [...] Der berühmte Schinkel war sein Eleve, und kann als eine Naturwiederholung dieses seines Meisters betrachtet werden.“<sup>7</sup>

Noch 1981 war Schinkel für Alste Oncken „der Fortsetzer und Vollender des Werks von Friedrich Gilly“.<sup>8</sup> Schadow und Oncken werden bis heute zitiert; andere Autoren sprechen inzwischen vom „Architektenzweigestirn Gilly und Schinkel“<sup>9</sup>. Doch

<sup>1</sup> Vgl. dazu auch die Bücher in Gillys Bibliothek (Bollé/Ocón Fernandez 2019).

<sup>2</sup> Ähnlich Wilhelm 1989, S. 19.

<sup>3</sup> Kaufmann 1933, S. 50.

<sup>4</sup> Nerdinger 1990.

<sup>5</sup> Neumeyer 1997, S. 25.

<sup>6</sup> Ebd., S. 21.

<sup>7</sup> Schadow 1849, S. 14, 61.

<sup>8</sup> Oncken 1981, S. 106.

<sup>9</sup> Philipp 1997, S. 9.



Schinkel hat in der Zeit der Restauration und des Biedermeier eine andere Architektur geschaffen als Gilly im Revolutionsjahrzehnt. Deshalb muss stärke

zwischen dem Hochklassizisten Gilly und dem Spätklassizisten Schinkel differenziert werden, wozu diese Forschungsarbeit beitragen soll.

## 1.1 | Einführung ins Thema

Die Rezeptionsgeschichte von Friedrich Gilly hat spätestens 1789 mit seinem Entwurf für das Theater in Stettin begonnen.<sup>10</sup> Zu diesem Zeitpunkt war Gilly 17 Jahre alt<sup>11</sup>, hatte das Maurer-, Zimmermann- und Steinmetzhandwerk erlernt und unterstützte seinen Vater, den Architekten David Gilly, regelmäßig bei dessen Bauprojekten.<sup>12</sup> Ab 1788 lebte die Familie in Berlin, wo Gilly dann Architektur an der Akademie der Künste studierte und 1789 als Kondukteur (Bauleiter) am Oberhofbauamt angestellt wurde. Ab 1791 wurden zudem seine Studienarbeiten in den Jahresausstellungen der Kunstakademie gezeigt, womit er zunächst nicht einverstanden war:

„Von meinem eigenen Geschmier will ich gar und nichts sagen. Alles was man da angeklebt hatte, war von mir gewiß nicht dazu bestimmt, und ich ärgere mich der Menschen die das nicht selbst einzusehen imstande sind. [...] was man in einen geschlossenen Zirkel als Studien hinreicht und zu bloßer Unterredung oder Privat Disputation arbeitet qualificirt sich noch nicht zu einer öffentlichen Ausstellung. Das Publicum nimmt davon keine Notiz und rügt die Druckfehler wie es einem strengen Censor gebührt. Wenn ich daher so vorsichtig bin allen solchen Arbeiten – denn öffentliche habe ich noch nicht aufzustellen gewagt, – in der Überschrift das Wörtlein

Entwurf oder Studie möglichst einfließen zu lassen; so bin ich gerechtfertigt [...]“<sup>13</sup>

Dennoch gewann Gilly mit seinem „Geschmier“ zweimal den Architekturpreis für Studenten der Kunstakademie (1791, 1793) und erhielt sogar den Auftrag, eine der Studienarbeiten – den Entwurf für ein Stadthaus – für eine Privatperson in Berlin auszuführen.<sup>14</sup> Seine Selbstkritik war also unberechtigt und tatsächlich Ausdruck seines hohen Qualitätsanspruchs an die eigene Architektur und seiner Suche nach dem eigenen Stil. Diese Suche trieb er 1793/94 mit einem intensiven Studium der Antike in Berliner Bibliotheken voran<sup>15</sup> und kam schließlich ans Ziel: Ab 1794 ist sein Stil eines progressiven Klassizismus nachweisbar, den er dann kontinuierlich weiterentwickelte und so in den folgenden vier Jahren „seines künstlerischen Weges sicher“ wurde, wie Eva Börsch-Supan Gillys Briefen entnehmen konnte.<sup>16</sup>

Ebenso wurde Gilly seines beruflichen und privaten Weges in diesen Jahren sicher: 1790 wurde er zum „Conducteur supernuméraire“, 1792 zum „Wirklichen Conducteur“ und 1797 zum Inspektor des Oberhofbauamts ernannt. Parallel lehrte er ab 1793 architektonisches Zeichnen an der privaten Bauschule des Oberbaudepartments und wohl ab 1796 an der Akademie der Künste.<sup>17</sup> Kurz nach Be-

<sup>10</sup> Der Entwurf wurde dem zuständigen Direktorium vorgelegt, das ihn ablehnte. – Zum Entwurf vgl. Roß 1989; Roß 1992; Hartwig 2016; Salge 2016; Salge 2017, S. 134–137.

<sup>11</sup> Die Forschung geht davon aus, dass Gilly am 16. Februar 1772 geboren wurde: Das Datum wird in einer Abschrift von Gillys Taufzeugnis genannt (vgl. Schmitz 1909(b), S. 108), und laut dem Jahrband 1800 der Pfarrei Sankt Andreä in Karlsbad ist Gilly dort am 3. August 1800 im Alter von 28 Jahren gestorben, wurde demnach 1772 geboren (vgl. Rave 1938, S. 98). Für die Zeitgenossen war er dagegen ein Jahr älter: In der Todesanzeige der Eltern, auf Gillys Grabstein, in der Denkschrift seines Freundes Konrad Levezow und auf der Gilly-Büste von Johann G. Schadow steht das Geburtsjahr 1771. – Ein Erklärungsversuch von Hella Reelfs in: Reelfs/Bothe 1984, S. 216.

<sup>12</sup> Wie in der Literatur üblich, wird von Friedrich Gilly und seinem Vater jeweils nur der erste Vorname genannt, um Verwechslungen der beiden Architekten zu vermeiden: Der Vater hieß David Friedrich Gilly, der Sohn Friedrich David Gilly.

<sup>13</sup> Aus dem Brief an Konrad Levezow vom 28.08.1793; zitiert nach Börsch-Supan 2010, S. 71.

<sup>14</sup> Vgl. Levezow 1801, S. 224 f.

<sup>15</sup> Levezow berichtet ausführlich über dieses Studium (Ebd., S. 225–227).

<sup>16</sup> Börsch-Supan 2010, S. 75. – Gillys künstlerische Entwicklung gliedert sich somit in fünf Phasen: Frühphase, Antikenstudium (1793/94), 1. Hauptphase, Studienreise (1797/98), 2. Hauptphase.

<sup>17</sup> Die private Bauschule musste 1796 schließen (vgl. Strecke 2000, S. 32). Im Juli 1796 lehrte Gilly an der Akademie der Künste (vgl. Levezow 1801, S. 230).

ginn seiner Studienreise (April 1797 bis Dezember 1798) hielt er per Brief um die Hand seiner Verlobten Marie Ulrique (Manon) Hainchelin an und schrieb an deren Mutter, dass er nun „einer neuen Periode“ seines Lebens entgegengehe, „um den letzten Schritt zur Befestigung“ seiner Laufbahn zu machen.<sup>18</sup> Dieser letzte Schritt beinhaltete ausführliche Studien der Architekturen Frankreichs, Englands und des Deutschen Reichs.<sup>19</sup> Nach seiner Rückkehr arbeitete Gilly wieder als Inspektor am Oberhofbauamt, etablierte sich als Architekt, gründete zusammen mit Heinrich Gentz die Privatgesellschaft junger Architekten und übernahm die Professur für Optik, Perspektive und architektonisches Zeichnen an der neu gegründeten Bauakademie. Außerdem heiratete er Manon und wurde Vater.<sup>20</sup>

Gilly war folglich vielbeschäftigt und schon vor seiner Studienreise „bis auf die letzte Minute mit Arbeiten überhäuft gewesen“, wie sein Vater an Frau Hainchelin schrieb, um die Briefform des Heiratsantrags zu erklären.<sup>21</sup> Gillys Freund Konrad Levezow berichtet ebenfalls:

„Seine Zeit war zwischen den Geschäften, die er von Amtswegen [...] zu besorgen hatte, zwischen seinen Privataufträgen, zwischen seinen eignen Studien [...] und zwischen dem Unterrichte geteilt [...].“<sup>22</sup>

Dabei ist zu berücksichtigen, dass Gilly nicht nur als Bauinspektor, Architekt und Professor tätig war, sondern auch als Stadtplaner, Ingenieur, Innenausstatter, Designer für Bauornament, Möbel, Geschirr und andere Gebrauchsgegenstände sowie als Bühnen- und Kostümbildner, Architekturschriftsteller und Redakteur. Diese Vielfalt seiner Tätigkeiten resultierte einerseits aus den Anforderungen seiner Arbeitsstellen, andererseits aus den eigenen Interessen. So schrieb er im Mai 1798 an Levezow:

„Gott weiß, wie fleißig ich diese Zeit, die nun so ganz mein ist, nutze – und ich habe doch noch eigentlich nicht genug. ich möchte tausend Dinge auf einmahl machen können. Die Zeit und das Leben zuletzt selbst ist doch schrecklich kurz für ordentliche Thätigkeit.“<sup>23</sup>

Levezow bestätigt, dass Gilly jede Gelegenheit nutzte, „die sich ihm darbieten konnte, seine Kenntnisse in jedem Theile des so sehr ausgedehnten Gebiets der ganzen Bauwissenschaft und Baukunst zu erweitern“.<sup>24</sup> Er charakterisiert seinen Freund als hochtalentierten, gewissenhaften Künstler mit „Beobachtungsgeist“, „Ordnungsliebe“ und „feiner Darstellungsgabe“ sowie als liebenswürdigen, pflichtbewussten Menschen.<sup>25</sup> Andere Zeitgenossen haben Gilly ähnlich beschrieben<sup>26</sup>; Friedrich Wackenroder bezeichnete ihn sogar als „göttlichen Menschen“<sup>27</sup>.

Dieser besondere Künstler war nicht nur einer der am besten ausgebildeten Architekten seiner Zeit, sondern auch ein Universal- und Ausnahmetalent sowie eine dynamische, charismatische, offenbar beeindruckende Persönlichkeit. Er engagierte sich für seine Arbeit und seine Familie und zog das Familienleben „geräuschvollen Versammlungen und grösseren Gesellschaftsverbindungen vor“, wie Levezow anmerkt.<sup>28</sup> Von einer Dienstreise schrieb er im Oktober 1799 an seine Frau, dass er zur Rückkehr treibe:

„Es ist doch nirgend beßer als dort und dahin, nach dieser Einheit des höchsten und einfachsten und stillsten Lebensgenußes zugleich, drängt sich doch alles im wahren Menschen.“<sup>29</sup>

Eva Börsch-Supan hat Gillys Briefe analysiert und konstatiert, dass Gilly in den Briefen ab 1798 als ein

<sup>18</sup> Aus dem Brief an Frau Hainchelin vom 28. 04. 1797; zitiert nach Börsch-Supan 2010, S. 73.

<sup>19</sup> Vgl. Levezow 1801, S. 232 f.

<sup>20</sup> Gillys Sohn Edouard lebte allerdings nur wenige Monate und starb noch vor Gilly im März 1800.

<sup>21</sup> Aus dem Begleitbrief, den David Gilly zusammen mit dem Brief seines Sohnes an Frau Hainchelin schickte; zitiert nach Börsch-Supan 2010, S. 74.

<sup>22</sup> Levezow 1801, S. 230.

<sup>23</sup> Aus dem Brief an Konrad Levezow vom 22. 05. 1798; zitiert nach Börsch-Supan 2010, S. 76.

<sup>24</sup> Levezow 1801, S. 224.

<sup>25</sup> Ebd., S. 218, 222, 224.

<sup>26</sup> Vgl. z. B. den Brief von Friedrich Gentz an Carl A. Böttiger vom April 1797, in: Oncken 1981, S. 101.

<sup>27</sup> Aus einem Brief an Ludwig Tieck vom Februar 1793; zitiert nach Ebd., S. 29.

<sup>28</sup> Levezow 1801, S. 239.

<sup>29</sup> Aus dem Brief an Manon Gilly vom 13.10. 1799; zitiert nach Börsch-Supan 2010, S. 81.

„kluger, begeisterungsfähiger Künstler“ und „reifer Charakter“ erscheint, der „sein Metier sachlich als ‚wissenschaftliches Handwerk‘ versteht“:

„Von den Ideen einer weltumfassenden Poesie oder ‚Symphilosophie‘ der Frühromantiker seiner Generation, wie Novalis oder Friedrich Schlegel, trennt ihn vor allem diese Bereitschaft, seine Kraft in praktisch nützlicher Arbeit einzusetzen [...]. Er denkt über grundsätzliche Fragen nach, ohne seine konkreten Ziele aus den Augen zu lassen. Er nimmt seine Zeit zusammen [...] und hat daher immer genug davon, um einfühlsam auf die ihm nahestehenden Menschen eingehen zu können. Sein Stil ist wie sein Denken, klar und präzise.“<sup>30</sup>

Die Briefe zeigen auch, dass Gilly über aktuelle Themen aus Kunst, Gesellschaft und Politik bestens informiert war und diese mit Verwandten und Freunden intensiv diskutierte. Und die Briefe verdeutlichen Gillys Avantgarde-Position, wenn er beispielsweise an Levezow über die Pläne für das Berliner Schauspielhaus schreibt:

„Man sagt es solle ein Theater gebaut werden – der Himmel möge die Reifeder leiten – den[n] ein mühsames und gründliches Studium wird wohl diese Leitung nicht führen.“<sup>31</sup>

Diese Einschätzung dürfte Gilly dazu bewogen haben, selbst einen Entwurf für das Schauspielhaus vorzulegen, auch wenn er davon ausgehen musste, dass nicht er, sondern ein in der preußischen Architektenhierarchie höher stehender Kollege den Auftrag erhalten würde (s. a. Kap. 2.2.2).

Seine Position hat Gilly außerdem in seiner Ansprache zur Gründung der Privatgesellschaft junger Architekten dargelegt. Er empfahl seinen Kollegen, Bauten italienischer Architekten zu studieren, aber nicht nachzuahmen:

„Wir muthen nicht zu daß man streng alle hier vorgelegten Gebäude geradezu nachahmen solle; wir wollen sie sogar nicht als fehlerfrey angeben. Selbst

unser Klima, unsere Lebensart, unsere Materialien u. s. w. schreiben oft andere Formen vor. Indeß kann man sagen daß in Betrachtung der Art und Weise wie die italiänischen Baukünstler ihre Compositionen behandelten, sie den zu erfüllenden Vorschriften anpaßten und wie sie das ganze im Zusammenhang studierten – jeder nachdenkende Künstler Nutzen aus den Belehrungen ziehen wird, die eine solche Sammlung darbietet.“<sup>32</sup>

Gilly weist hier auf die Relevanz des Bau-Kontextes hin, den er selbst in seinen eigenen Entwürfen berücksichtigt hat, wie Levezow bestätigt: Gegebenenfalls veränderte Gilly die Umgebung eines Baus wie des Friedrichdenkmals,

„[...] weil sonst schwerlich eine harmonische Wirkung des Ganzen hätte erreicht werden können, um deren Erreichung es dem Künstler so sehr zu thun war, [...] und worauf er bei allen seinen architektonischen Entwürfen so sehr Rücksicht nahm.“<sup>33</sup>

Aus diesen Zitaten lässt sich schließen, dass Friedrich Gilly nicht nur vielbeschäftigt, sondern auch in allen Bereichen der Architektur – Theorie und Praxis, Technik und Kunst – überaus versiert war. Umso erstaunlicher ist, dass er in Publikationen immer wieder als romantischer Träumer und praxisferner Idealist charakterisiert wird, der wenig baute und nicht in der Lage war, seine beiden Hauptwerke – das Friedrichdenkmal und das Schauspielhaus in Berlin – auszuführen. Entsprechend oft werden seine Kompetenz und Bedeutung infrage gestellt. Tatsächlich gibt es für eine derartige Bewertung jedoch keine Belege! Sie ist aber natürlich Voraussetzung dafür, Karl F. Schinkel als Fortsetzer und Vollender von Gillys Werk und als den aktiveren, tatsächlich bauenden und somit fähigeren Architekten präsentieren zu können.

Der beste Beleg für die hohe Qualität und große Bedeutung von Gillys Werk ist seine Rezeptionsgeschichte. Das Werk ist in einem Zeitraum von zwölf Jahren entstanden, ist also nicht allzu umfangreich, erlebt aber bis heute eine außergewöhn-

<sup>30</sup> Ebd., S. 83. – Auch Cord-F. Berghahn konstatiert, dass Gilly kein Architekt „aus dem Geist der Romantik“ sei (Berghahn 2006, S. 277; Berghahn 2012, S. 374).

<sup>31</sup> Aus dem Brief an Konrad Levezow vom 24. 07.1798; zitiert nach Börsch-Supan 2010, S. 77.

<sup>32</sup> Aus dem Manuskript der Ansprache vom 30. 01.1799; zitiert nach Ebd., S. 80.

<sup>33</sup> Levezow 1801, S. 231.

liche Rezeption. Wie Fritz Neumeyer betont, hat „selten [...] ein derart schmales Œuvre eine solche Resonanz erzeugt“<sup>34</sup> – und zwar, obwohl Gilly lange im Schatten von Schinkel stand (und teilweise noch steht), insbesondere im 19. Jahrhundert, als die Schinkel-Rezeption die Gilly-Rezeption derart überlagerte, dass Gilly nur noch als Schinkels Lehrer wahrgenommen wurde. Anfang des 20. Jahrhunderts wurde Gilly dann als Architekt wiederentdeckt, aber schon bald für politische Ziele verschiedener Gruppierungen und Parteien vereinnahmt, was erst am Ende des Jahrhunderts nachlassen sollte.

Deshalb muss nach Gillys politischer Position gefragt werden. Julius Posener hat dies bereits 1981 getan, als er reflektierte, warum Gilly sich in Paris mehr mit dem Landhaus Bagatelle als den Pariser Barrières befasst hat:

„Nein, Gilly war kein deutscher Jacobiner [...]; er war auch kein Bewegter wie Hölderlin. Man könnte meinen, schon von seinen preußischen Bewandnissen her sei er ein strenger Royalist gewesen, ein Gegner alles dessen, was jüngst auf dem Boden geschehen war, auf dem er sich befand. [...] Wie aber paßt hierzu das demokratische Theater, wie die Skizzen vom Marsfeld, in deren Weite das Volk unsichtbar zugegen ist, wie, endlich, das Friedrichsdenkmal?“<sup>35</sup>

Zwei Jahrzehnte später hat Michael Lissok Gillys Entwurf für eine Stadt am Meer untersucht und diese überzeugend als Stadt für eine moderne Bürgergesellschaft in einer repräsentativen Monarchie gedeutet (Abb. 9.11).<sup>36</sup> In einer Anmerkung fragt Lissok nach dem „politischen Menschen“ Gilly, stimmt Poseners Überlegung, Gilly könne ein strenger Royalist gewesen sein, grundsätzlich zu und schreibt dann:

„Und doch darf Gilly m. E. ein reges Interesse an aktuellen politischen Fragen konzipiert werden und dass er für die Überlegungen und Bestrebungen zur

Reformierung und Liberalisierung des Preußischen Staats zumindestens [sic!] Sympathien gehegt hatte – was für mich außer Zweifel steht – ließe sich mit seiner Loyalität zur Monarchie ohne weiteres vereinbaren. Sich hingegen Gilly als einen der Obrigkeit völlig ergebenen Untertanen und biederem Beamten vorzustellen, der jegliches ‚Politisieren‘ geflissentlich unterließ, fällt doch schwer.“<sup>37</sup>

Mit seiner Deutung der Stadt am Meer dürfte Lissok Gillys politische Position erfasst haben, denn Gillys Hauptwerke können analog gedeutet werden (s. Kap. 2). Zudem kann Gillys Nikolaikirche in Potsdam – ein puristischer, monumentaler Block, situiert gegenüber dem Stadtschloss (Abb. 4.3) – als Gegenbau verstanden werden, auf den eine entsprechende Bewertung von Adolf Loos’ Geschäfts- und Wohnhaus am Michaelerplatz in Wien problemlos übertragbar ist (Abb. 4.59):

„Seinem Adressaten steht er unmittelbar, von Angesicht zu Angesicht gegenüber und möchte ihn durch seine demonstrative Wahrhaftigkeit als Lügengebilde entlarven; der Gegenbau vertritt zugleich die moderne bürgerliche [...] [W]elt und fordert so in seiner anspruchsvollen Rationalität die irrationale Scheingewalt der Hofburg [bzw. des Schlosses] heraus.“<sup>38</sup>

Darüber hinaus weisen einige Sätze aus Gillys Aufsätzen in dieselbe Richtung: Gilly bezeichnet die Marienburg als „Grundstein der Rechte [...], welche das brandenburgische Haus, auf die Regierung Preussens besitzt“<sup>39</sup>, kritisiert indirekt die „rauschenden Zerstreungen“ und den „überflüssigen Glanze“ des französischen Hofes<sup>40</sup> und spricht von Preußen als „dem Staate, der ganzen bürgerlichen Gesellschaft“<sup>41</sup>.

Zwei Textstellen in Gillys Briefen an Levezow passen ebenfalls ins Bild. So wird im Brief vom August 1793 Gillys Verehrung für König Friedrich II. deutlich, wenn er von „der Liebe zu dem großen

<sup>34</sup> Neumeyer 1997, S. 9.

<sup>35</sup> Posener 1981(a), S. 115.

<sup>36</sup> Lissok 2002, S. 34 f.

<sup>37</sup> Ebd., S. 40.

<sup>38</sup> Warnke 1996, S. 14. – Für Loos’ Haus ist eine Gilly-Rezeption wahrscheinlich (s. S. 107 f.).

<sup>39</sup> Gilly 1796, S. 671.

<sup>40</sup> Gilly 1799(a), S. 115; Gilly 1799(c), S. 116.

<sup>41</sup> Gilly 1799(b), S. 4.

Manne“ spricht.<sup>42</sup> Im Brief vom Mai 1798 gibt er Anweisungen zu einer in Paris versandten Bücherkiste, die vermuten lassen, dass die Kiste Bücher enthielt, die in Preußen der Zensur unterlagen:

„Sollte sie ankommen so faße doch nur gleich mit allen Haaken und Krallen an. [...] Die Artikel welche mit (\*) bezeichnet sind, sind solche, deren Existenz als in meinem Besitz ich nicht einmal bekandt wissen möchte. Besorge also daß sie sogleich in das tiefste Verwahrsam genommen werden.“<sup>43</sup>

Es ist unwahrscheinlich, dass Gilly die Monarchie grundsätzlich infrage gestellt hat. Er war Royalist, aber kein strenger, sondern ein kritischer, der in Architektur und Gesellschaft etwas verändern und beide mitgestalten wollte. Levezow hat es wie folgt formuliert: Gilly hätte seine Talente „in einem längeren Leben zum Vortheil der Künste und zum Wohl der menschlichen Gesellschaft“ angewendet.<sup>44</sup> Offene Kritik an gesellschaftlichen Missständen oder der Regierungsführung des preußischen Königs war jedoch nicht möglich, so dass Gilly seine Position nur im privaten Bereich, in seiner Freimaurerloge<sup>45</sup> und über seine Architektur kommunizieren konnte.

Die mediale Funktion von Architektur sowie die Reziprozität von Architektur und Gesellschaft dürften für Gilly Tatsachen gewesen sein, denn er studierte Bauten nicht nur in ihrem lokalen, sondern auch in ihrem kulturellen Kontext. So hat er auf seinen Reisen „nicht selten auch ausser architektonische[n] Gegenstände[n], Sonderbarkeiten, Sitten, Trachten und einzelne Gesellschafts- und Reise-Scenen“ gezeichnet, wie Levezow zur Dienstreise 1790 notiert hat.<sup>46</sup> Ebenso hat er sich in seinem Studium der Antike nicht nur mit der Architektur, sondern auch der Geschichte, Mythologie und Literatur der Ägypter, Griechen und Römer befasst, um mit „dem Geiste der alten Völker“ die hohe Quali-

tät und den „Charakter ihrer Werke“ zu verstehen.<sup>47</sup> Architektur war für Gilly eine Kunst, die

„[...] eben so sehr nützt als erfreut, die ihrer Natur nach schon sich an friedliche Ordnung, an wohlthätige Kultur anschließt, den Fleiß, die Thätigkeit jeder Art in ihr gemeinnütziges Streben zieht und wo sie blüht – selbst ein *Zeichen der allgemeinen Bildung* ist.“<sup>48</sup>

Zugleich war sie für Gilly ein Mittel zur Bildung der Gesellschaft, denn er ging davon aus, dass Architektur persönlichkeitsbildend wirken, also Rezipienten erziehen kann (vgl. S. 32). Sein Ansatz basierte auf der zeitgenössischen Charakterlehre, der zufolge ein Gebäude in moralisch-educativer Weise auf den Rezipienten einwirkt, wenn der Architekt den Charakter – und damit die Funktion – des Gebäudes durch die Gestaltung und den Standort zum Ausdruck bringt.<sup>49</sup> So erläutert ein Autor,

„[...] daß die Baukunst zur Erregung moralischer Eindrücke fähig ist, und daß sie folglich eine mächtige Wirkung auf die Veredlung des Menschen haben kann. Es ist ferner daraus die Regel zu ziehen: daß sie als vollkommene Kunst es mit zum Zweck machen müsse, den Menschen zum Bestreben nach Vollkommenheit zu reizen und zu rühren.“<sup>50</sup>

Der Autor beruft sich auf Johann G. Sulzer, der in seiner „Allgemeinen Theorie der Schönen Künste“ ebenfalls der Baukunst eine „vortheilhafte Wirkung auf die Veredlung des Menschen“ und einen „Nutzen zur Cultur des Geistes und des Gemüthes“ zuschreibt.<sup>51</sup>

Gilly hat mit seiner Architektur den individuellen Rezipienten adressiert, der zu einem mündigen, pflichtbewussten Staatsbürger erzogen werden sollte mit dem Ziel, die Ständegesellschaft in eine egali-

<sup>42</sup> Aus dem Brief an Konrad Levezow vom 28. 08.1793; zitiert nach Börsch-Supan 2010, S. 71.

<sup>43</sup> Aus dem Brief an Konrad Levezow vom 22. 05.1798; zitiert nach Ebd., S. 75.

<sup>44</sup> Levezow 1801, S. 218.

<sup>45</sup> Vgl. Wehler 1987, S. 322–324, 328 f.

<sup>46</sup> Levezow 1801, S. 224.

<sup>47</sup> Ebd., S. 226.

<sup>48</sup> Gilly 1799(b), S. 10.

<sup>49</sup> Vgl. das Kapitel „Charakter“ in: Philipp 1997, S. 80–83.

<sup>50</sup> Anonymus 1796, S. 2 f.

<sup>51</sup> Sulzer, Johann George: Allgemeine Theorie der Schönen Künste, 1. Theil. 3. Aufl. Leipzig 1792, S. 315.

sierte, demokratische Bürgergesellschaft und die absolute in eine repräsentative Monarchie umzuwandeln. Er beteiligte sich damit am *National-building*-Projekt des Bürgertums<sup>52</sup>, das für die nachhaltige Egalisierung und Demokratisierung der gesamtdeutschen Gesellschaft zwei Jahrhunderte benötigen

sollte. Bezeichnend ist, dass Gilly im 20. Jahrhundert zu dem Zeitpunkt wiederentdeckt wurde, als das Bürgertum sich von Kaiser Wilhelm II. und dessen Politik distanzierte, um schließlich die Regierung in Deutschland zu übernehmen.

## 1.2 | Forschungslage und Forschungsziel

Wer heute zu Friedrich Gilly forscht, muss mit Abbildungen seiner Werke aus Publikationen arbeiten, weil nur ein kleiner Teil seines Gesamtwerks erhalten ist. Sein graphisches Werk (Handzeichnungen, Kupferstiche, Radierungen, Aquatinten) wurde schon im 19. Jahrhundert um fast 50 Prozent dezimiert (vgl. S. 60). Das Werkverzeichnis von 1935 erfasst noch 600 Originale sowie 65 Zeichnungen und 38 Drucke anderer Personen nach Originalen.<sup>53</sup> Von den Originalen gelten etwa 75 Prozent seit 1943 als verschollen.<sup>54</sup> Inzwischen wurden einzelne Graphiken wiedergefunden oder Gilly zugeschrieben, so dass der Werkbestand sich wieder etwas vergrößert hat.<sup>55</sup> Ein Teil dieser Graphiken wurde erstmals 1984 in der Ausstellung „Friedrich Gilly und die Privatgesellschaft junger Architekten“ im Rahmen der Internationalen Bauausstellung in Berlin gezeigt, weshalb der Ausstellungskatalog<sup>56</sup> seitdem das Werkverzeichnis von 1935 ergänzt. Nachfolgend werden Gillys graphische Arbeiten mit den Nummern des Werkverzeichnisses (WV) oder des Ausstellungskatalogs (AK) genannt, sofern sie dort aufgeführt sind.

Die Anzahl der ausgeführten Bauten und Bauteile von Gilly beläuft sich bisher auf zwölf, ist aber wohl größer. Als Gilly im August 1800 starb, hatte

er das Grabmal für Carl G. Luft<sup>57</sup>, die Innenausstattung einiger Zimmer in Schloss Schwedt sowie drei Fassaden und fünf Gebäude realisiert, von denen mindestens drei noch nicht fertiggestellt waren: in Berlin die Fassaden der Stadthäuser Jägerstraße 14, Breite Straße 30 und Behrenstraße 68 sowie das Landhaus Mölter und die Meierei von Schloss Bellevue, in Preußen das Theater in Königsberg, das Lusthaus von Schloss Paretz und das Mausoleum von Schloss Dyhernfurth (poln. Brzeg Dolny). Posthum wurden zudem der Fries der Berliner Münze und das Theater in Posen ausgeführt. Alle genannten Bauten sind im 19. und 20. Jahrhundert abgerissen oder zerstört worden. Erhalten sind lediglich die Ruine des Mausoleums in Dyhernfurth, die Relieftafel des Grabmals von Carl G. Luft und der Fries der Berliner Münze.<sup>58</sup>

Sehr wahrscheinlich hat Gilly weitere Bauten und Bauteile ausgeführt: Erstens erwähnt Konrad Levezow „Aufträge von mehreren Privatpersonen, innerhalb und außerhalb Berlins, selbst des Auslandes, zu Entwürfen und Mustern für ihre Bauunternehmungen“ bis April 1797 sowie einige von Gilly „im Geiste des Alterthums“ entworfene und „in Stein“ ausgeführte Reliefs, „welche die Fronten mehrerer Gebäude zieren“.<sup>59</sup> Friedrich Adler und

<sup>52</sup> Vgl. Biskup 2008, S. 91.

<sup>53</sup> Das Werkverzeichnis in: Oncken 1981, S. 115–135.

<sup>54</sup> Mindestens 420 Zeichnungen von Gilly befanden sich in der Bibliothek der TU Berlin, die beim Bombardement im November 1943 zerstört wurde. Ob die Zeichnungen dabei verbrannt sind oder ob sie vorher ausgelagert und dann geraubt wurden, ist ungeklärt (vgl. Malz, Georg: Ein Erbe der Bauakademie: Sammlungen und Bibliotheken. In: Schwarz 2000, S. 104–113, hier S. 109 u. Anm. 22).

<sup>55</sup> Das erhaltene graphische Werk befindet sich größtenteils in öffentlichen und privaten Sammlungen in Berlin und Potsdam sowie in Nachlässen anderer Architekten (z. B. von Karl F. Schinkel, Martin F. Rabe, Martin F. von Alten, Leo von Klenze). Die Zeichnungen im Städtischen Museum Braunschweig konnten Gilly bisher nicht zugeschrieben werden (vgl. dazu Wätjen 2007, S. 230).

<sup>56</sup> Reelfs/Bothe 1984.

<sup>57</sup> Der Oberamtmann Carl G. Luft verstarb 1794. Zur Zuschreibung seines Grabmals an Gilly: Ebd., S. 168; Horn, Curt: Die vor uns gewesen sind. Ein Bild Alt-Berliner Kulturgeschichte, gesehen von den Friedhöfen am Hallischen Tore im Jahre ihres 200-jährigen Bestehens. Berlin 1936, S. 70 f., 74 f.

<sup>58</sup> Die Ruine des Mausoleums wurde Anfang der 1980er Jahre von Hella Reelfs und Kollegen freigelegt, fotografiert und zeichnerisch rekonstruiert (AK: Nr. 83–96). Die Relieftafel befindet sich in der Stiftung Stadtmuseum Berlin, der Fries in einem Depot des Landesdenkmalamts Berlin und eine Kopie des Frieses an der ehemaligen Reichsmünze, Haus Mühlendamm 3, Berlin (vgl. Abb. 6.4) (vgl. auch Börsch-Supan 2010, S. 78, Anm. 178).

<sup>59</sup> Levezow 1801, S. 232, 241.

Max Schmid erwähnen zudem „Privathäuser wie Villen“ und „Privathäuser in der Friedrichstraße“ von Gilly.<sup>60</sup> Zweitens hat Gilly auch als Mitarbeiter des Oberhofbauamts Bauten entworfen.<sup>61</sup> Drittens ist bekannt, dass Gilly als Zeichner und Entwerfer für seinen Vater gearbeitet hat und an einigen seiner Projekte beteiligt war, insbesondere an den Um- und Neubauten von Gut Steglitz, Schloss Steinhöfel und Schloss Paretz. Teile der Gebäude und der Innenausstattungen sowie einzelne Dorf- und Gartenbauten könnten von Gilly sein.<sup>62</sup>

Obwohl Gillys Gesamtwerk relativ klein und zudem nur in Teilen erhalten ist, haben Architekten sich immer wieder mit ihm befasst. Ihre Rekurse sind Bestandteil von Gillys Rezeptionsgeschichte ebenso wie jede Publikation über ihn und sein Werk. Diese beiden Hauptarten der Rezeption werden in den nachfolgenden Kapiteln dokumentiert und genauer untersucht, denn bisher sind sie nur rudimentär erfasst worden: So werden in diversen Publikationen lediglich Einzelbeispiele der Rezeption durch Architekten genannt und in wenigen Publikationen einige Beispiele des 19. Jahrhunderts<sup>63</sup> und des 20. Jahrhunderts<sup>64</sup> aufgezählt.

Etwas ausführlicher wird die Thematik nur in zwei Buchkapiteln und zwei Aufsätzen behandelt: Alste Oncken analysiert die Rezeption durch Gillys Kollegen und Schüler auf acht Seiten ihrer Monografie, die 1935 und in 2. Auflage 1981 erschienen ist.<sup>65</sup> Rolf Bothe fasst im Ausstellungskatalog 1984 die Rezeption im Zeitraum 1800–1942 auf acht Seiten zusammen und legt den Schwerpunkt auf die Rezeption durch die Forschung.<sup>66</sup> Sein Überblick wird ergänzt durch den 22-seitigen Aufsatz von Fritz Neumeyer im Katalog, der Parallelen zwischen Bauten von Gilly und sieben Bauten des 20. Jahrhunderts aufzeigt, vier Beispiele aber nicht kommentiert.<sup>67</sup> In seinem Buch über Gillys Essays (US-Ausgabe 1994, D-Ausgabe 1997) bezieht Neumeyer

sich dann explizit auf Bothes Überblick in dem Kapitel „Friedrich Gilly als Begründer der Berliner Bautradition“, mit dem „Bothes umrißhafte Rekonstruktion der Gilly-Rezeption [...] erweitert und im Detail korrigiert werden“ soll.<sup>68</sup> Das 14-seitige Kapitel erfasst die Rezeption bis 1984.

Alle genannten Publikationen bleiben „umrisshaft“, und eine Dokumentation der Rezeption durch Architekten fehlt gänzlich. Diese Forschungslücke soll in den Kapiteln 3–9 zumindest verkleinert werden. Da das Rezeptionsmaterial wesentlich umfangreicher war als erwartet, musste eine Auswahl getroffen werden: Im Fokus stehen die beiden Hauptarten und das Hauptgebiet der Gilly-Rezeption, also die Rezeption in der Architektur und der Literatur in Deutschland. Untersucht werden die einzelnen Rezeptionsbelege und der Rezeptionswandel, der eng mit der Entwicklung von Politik und Gesellschaft in Deutschland verknüpft ist. Als Teil des *National-building*-Projekts des Bürgertums war Gillys Architektur *per se* hochpolitisch, vor allem seine beiden Hauptwerke als Nationaldenkmal und Nationaltheater.

Zeitlich liegt der Fokus auf dem 20. Jahrhundert, weil – als weiteres Forschungsziel – die dominierende Rezeptionsperspektive dieses Jahrhunderts aufgearbeitet werden und geprüft werden soll, inwieweit sie ihre Berechtigung hatte (Kap. 4–10.2). Vorangestellt wird ein kurzes Kapitel zum 19. Jahrhundert, um dessen dominierende Perspektive sowie auf ihr basierende Forschungsmeinungen zu korrigieren (Kap. 3): Im 19. Jahrhundert wurde Gilly auf seine Rolle als Schinkels Lehrer reduziert – mit nachhaltiger Wirkung bis ins letzte Viertel des 20. Jahrhunderts. So wurde noch 1984 die Meinung vertreten, dass „die eigentliche Ursache für den Mythos Gilly [...] in seiner Rolle als Lehrer Schinkels begründet“ liege.<sup>69</sup> In den Kontext dieser Perspektive gehören die Rezeption von Gilly als praxisferner

<sup>60</sup> Adler 1881, S. 19; Schmid 1904, S. 112. – Vgl. auch die Hinweise oder/und Abbildungen in: Schmitz 1908, S. 28; Moeller 1916, S. 116a (= Moeller 1922, S. 158a); Reelfs 2006, S. 120–122.

<sup>61</sup> Vgl. Reelfs 1985, S. 85, 89; Nerdinger 1990, S. 91.

<sup>62</sup> Vgl. Herrmann 1932, S. 30; Reelfs 1985, S. 86–89; Reelfs 1986; Reelfs 1989, S. 52 f.; Reelfs 1998; Olk 2002.

<sup>63</sup> Schönemann 1986, S. 47 f. (ebenso in: Schönemann 1997, S. 117; Schönemann 1999, S. 294 f.); Dolgner 1991, S. 95; Wätjen 2000, S. 222, Anm. 3.

<sup>64</sup> Nerdinger/Philipp 1990, S. 13, 15.

<sup>65</sup> Oncken 1981, Kap. X.

<sup>66</sup> Bothe 1984.

<sup>67</sup> Neumeyer 1984.

<sup>68</sup> Neumeyer 1997, S. 21–34; Zitat: Anm. 28.

<sup>69</sup> Bothe 1984, S. 13.

Idealist und Träumer, die Rezeption von Schinkel als Fortsetzer und Vollender von Gillys Werk sowie die Doppelrezeption der beiden Architekten.

Im 20. Jahrhundert wurde Gilly für politische Ziele verschiedener Gruppierungen und Parteien instrumentalisiert, insbesondere im Kontext der beiden Weltkriege, als seine Architektur Weltmachtansprüche des Deutschen Reichs legitimieren sollte – ebenfalls mit nachhaltiger Wirkung bis in die 1990er Jahre. Ab den 1970er Jahren wurde diese Instrumentalisierung vielfach kritisiert, beispielsweise von Josef P. Kleihues, der die „hoffnungslose Auslieferung“ und „politische Vergewaltigung“ von Gilly im NS-Staat beklagte.<sup>70</sup> Dennoch wurde diese

Rezeptionsperspektive kaum aufgearbeitet. Soweit mir bekannt ist, hat nur die NS-Forschung die Gilly-Rezeption der Nationalsozialisten analysiert – in zwei Aufsätzen über deren Schinkel-Rezeption.<sup>71</sup>

Das übergeordnete Forschungsziel ist zukunftsorientiert: In ihrer Gesamtheit soll diese rezeptionsgeschichtliche Untersuchung dazu beitragen, Friedrich Gilly klarer zu profilieren und als den hochkompetenten Architekten vorzustellen, der er war. Wenn dies gelingt, bleibt zu hoffen, dass die Zweifel an seiner Kompetenz und an seiner Bedeutung für die Architektur(geschichte) ausgeräumt sind und Gilly einer Um- oder Neubewertung zugeführt wird.

### 1.3 | Rezeptionsgeschichte methodisch

Eine Methode zur Untersuchung der Rezeptionsgeschichte eines Werks oder Künstlers wurde in der Kunstwissenschaft bisher nicht entwickelt. Deshalb kann ein methodisches Vorgehen hier nur stichwortartig skizziert werden.

**Definition.** Eine gültige Definition der Rezeptionsgeschichte fehlt in der Kunstwissenschaft ebenfalls, weshalb die folgenden drei Definitionen differieren. So erwähnt Ilka Becker in „Dumonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst“ nur die Rezeptionsart der Werkbetrachtung: Rezeptionsgeschichte

„[...] analysiert den historischen Wandel der Betrachtung von Werken, indem sie den zeitlichen Abstand der RezipientInnen zur Entstehung und ihre eigenen kulturellen Voraussetzungen berücksichtigt.“<sup>72</sup>

Jutta Held und Norbert Schneider beziehen in ihrem Buch „Grundzüge der Kunstwissenschaft“ den physischen Umgang mit Werken ein und legen Wert auf die Heterogenität der Rezipienten:

„Es geht [...] also darum zu rekonstruieren, wie in früheren Epochen Menschen unterschiedlicher sozialer Provenienz im umfassenden Sinne mit Kunst, um-

gegangen sind, d. h. welchen praktischen Gebrauch sie von ihr machten und wie sie sie wahrnahmen.“<sup>73</sup>

Ingo Herklotz benennt im „Metzler Lexikon Kunstwissenschaft“ wiederum weitere Rezeptionsobjekte und beschränkt die zu erfassenden Rezeptionen auf „intellektuell gesteuerte“: Rezeptionsgeschichte

„[...] fragt [...] nach dem Umgang und der Bewertung, die einzelnen Epochen, Kulturregionen, Künstlern, Kunstwerken und Artefakten außerhalb ihres unmittelbaren Entstehungsmilieus zuteil werden. Der R. geht es folglich nicht um die Intentionen der jeweiligen Auftraggeber und Produzenten, sondern um die späterer, orts- oder mentalitätsfremder Rezipienten, deren Erwartungen, Absichten, Kenntnisse, Fehl- und Vorurteile in den Mittelpunkt der Betrachtung rücken. Nicht die unmittelbare, die spontan-emotionale Wirkung, die das Werk aufgrund seiner religiösen, magischen oder erotischen Ausstrahlung beim Betrachter hervorruft, ist Gegenstand der Untersuchung, sondern die vorwiegend intellektuell gesteuerte Aneignung bzw. Ablehnung.“<sup>74</sup>

Herklotz differenziert hier nicht zwischen Wirkung und Rezeption eines Kunstwerks, was jedoch not-

<sup>70</sup> Kleihues 1977, S. 6.

<sup>71</sup> Vgl. Koch 1978; Winkler 1987.

<sup>72</sup> Becker 2002, S. 270.

<sup>73</sup> Held/Schneider 2007, S. 234.

<sup>74</sup> Herklotz 2011, S. 391.



wendig ist, weil Wirkung Rezeption voraussetzt<sup>75</sup>, oder anders gesagt: Das Werk kann nur dann Wirkung hervorrufen, wenn es rezipiert wird. Auch bleibt unklar, warum nur „intellektuell gesteuerte“ Rezeptionen des Werks von „orts- oder mentalitätsfremden“ Personen berücksichtigt werden sollen und wie der von Herklotz und Becker geforderte zeitliche Abstand zu definieren ist.

Dieser Abstand kann meines Erachtens nicht definiert werden, denn nach welchen wissenschaftlichen Kriterien wären ein Zeitabstand zum Entstehungsdatum des Werks und damit der Beginn seiner Rezeptionsgeschichte festzulegen? Außerdem werden für die Analyse des Rezeptionswandels Vergleichsdaten früherer Rezeptionen benötigt, die für diesen Beginn fehlen würden. Eine Rezeptionsgeschichte sollte deshalb mit der Erstveröffentlichung des Werks beginnen und die zeitgenössische Rezeption einbeziehen.

**Rezeptionsmaterial.** Die Untersuchung einer Rezeptionsgeschichte beginnt mit dem Sammeln der Rezeptionsbelege. Zunächst ist zu entscheiden, welche Belegarten gesammelt werden.<sup>76</sup> Die folgende Übersicht erfasst Belege der Werkrezeption, und zwar Belege für

- 1) konkretisierende Rezeption: mündliche oder schriftliche Berichte von Rezipienten über ihre Kommunikation mit dem Werk (z. B. im Gespräch, Brief, Tagebuch).
- 2) den mentalen Umgang mit dem Werk; sie sind häufig zugleich Belege der medialen Rezeption:
  - a) In der bildenden Kunst Belege für
    - reproduktive Rezeption: Kopien des Werks oder Vervielfältigungen einer Nachbildung des Werks; eine Nachbildung liegt vor, wenn das Medium gewechselt wurde (z. B. Druckgraphik eines Gemäldes oder Gebäudes);<sup>77</sup>

- produktive Rezeption: neue Werke, in die Rezeptionen des Werks einfließen;<sup>78</sup> hier kann graduell differenziert werden zwischen Kopie, Zitat, Paraphrase, Variation, Allusion, Reminiszenz<sup>79</sup>. – Ein Sonderfall der produktiven Rezeption ist die Übernahme eines Werkteils (z. B. Spolie).

b) In der Literatur Belege für

- deskriptiv-stilisierende Rezeption: Texte der Reiseliteratur, (auto)biografischen Literatur, Historiografie, Belletristik, Dichtung u. a.;
- kritische Rezeption: Texte der Kunsttheorie, Kunstkritik und Kunstwissenschaft.

c) In den Massenmedien Belege für

- Rezeption durch Presse, Rundfunk, Fernsehen, Internet, Film.

3) den physischen Umgang mit dem Werk, also für die Veränderung des Werks oder/und seines Standorts (z. B. durch Beschädigung, Restaurierung, Musealisierung, An-/Umbau).

Anschließend ist zu entscheiden, wo gesammelt wird und wie viel Zeit und Geld dafür investiert werden sollen. Das Ziel des Sammelns kann nicht die Vollständigkeit des Materials sein, weil diese nicht verifizierbar ist. Außerdem wird das Material zu älteren oder unbekannteren Werken Lücken aufweisen, während es zu neueren oder bekannteren Werken so umfangreich sein kann, dass eine Auswahl getroffen werden muss. Prinzipiell sollten verschiedene Belegarten gesammelt werden, um Einseitigkeit zu vermeiden.<sup>80</sup> Aus der Unvollständigkeit des Materials folgt, dass nur Teile der Gesamtrezeption eines Werks erfasst und somit nur Rezeptionstendenzen beschrieben werden können.

Untersucht werden sollten möglichst die Originalbelege. Für Belege der produktiven Rezeption durch Architekten folgt daraus, dass die realisierten Bauten vor Ort zu analysieren sind und die projek-

<sup>75</sup> Vgl. Grimm 1977, S. 26.

<sup>76</sup> Zu den Belegarten vgl. Herklotz 2011, S. 391f.; Held/Schneider 2007, S. 234–239; Grimm 1977, S. 109–116; Link 1980, S. 86–92.

<sup>77</sup> Vgl. Weissert 2011, S. 382. – Hier stehen der Abbildungs- und der Vervielfältigungsaspekt im Vordergrund. Aus Sicht der Semiotik kann eine Nachbildung dagegen keine Reproduktion sein, weil sich mit dem Medium das Zeichengefüge und die Informationsstruktur des Werks verändern (vgl. Link 1980, S. 92; Hess-Lüttich/Reilstab 2005, S. 257f.).

<sup>78</sup> Die Rezeption des Werks steht während der Produktion eines neuen Werks „im Dienst der Produktion“ und fungiert „als eines ihrer Mittel unter anderen“. Belege für produktive Rezeption stellen deshalb „komplex vermittelte“ Rezeptionen dar (Grimm 1977, S. 116, 147).

<sup>79</sup> Zu den Begriffen „Allusion“ und „Reminiszenz“ existieren in der deutschen Sprache keine Verben, weshalb ich jeweils das Verb „assoziiieren“ verwende.

<sup>80</sup> Vgl. Grimm 1977, S. 116.

tierten Bauten in den Institutionen, die die Entwürfe verwahren. Hier können Zeit und Kosten jedoch Grenzen setzen, denn bei bedeutenderen Architekten ist die Belegmenge meistens so groß, dass die Arbeit am Original nur teilweise geleistet werden kann. Der Korpus meiner Untersuchung setzt sich zusammen aus realisierten Bauten in Hamburg, Düsseldorf, Berlin, Fellbach und München sowie Abbildungen realisierter und projektierter Bauten aus/von Publikationen, Websites und Datenbanken.

Nach dem Sammeln müssen die Belege sortiert und ausgewertet werden. Besonders diffizil ist die Auswertung von Belegen der produktiven Rezeption, weil in ein Kunstwerk verschiedene Rezeptionen einfließen.<sup>81</sup> So wird ein Architekt sich nicht nur mit den Bauten eines, sondern mehrerer anderer Architekten befasst haben, weshalb die Rezeptionen ihrer Werke sich an/in seinem Bau vermischen. Für den Nachweis der Gilly-Rezeption kommt erschwerend hinzu, dass viele Architekten sich auch mit Schinkel befasst haben, der Gillys Werke selbst vielfach produktiv rezipiert hat, so dass die Gilly-Rezeption oft kaum von der Schinkel-Rezeption zu trennen ist.

Eine weitere Schwierigkeit ergibt sich daraus, dass Aussagen von Architekten über ihre Gilly-Rezeption nur vereinzelt vorliegen. Meine Befunde basieren deshalb in vielen Fällen auf Hinweisen von Autoren sowie eigenen visuellen Analysen. Dabei sind Irrtümer prinzipiell möglich, denn die für Gilly typischen Motive waren in den 1790er Jahren in Deutschland und Europa verbreitet. Architekten des 20. Jahrhunderts haben auch auf andere Bauten aus dieser Zeit ebenso wie auf Bauten der Antike rekurriert, weshalb denkbar ist, dass sie zu einer ähnlichen Gestaltung wie Gilly gelangt sind, ohne ihn rezipiert zu haben. Allerdings dürften Architekten, die in Deutschland studiert haben oder/und in Berlin tätig waren, Gilly gekannt haben. Um die aus dieser Problematik resultierenden Unsicherheiten zu minimieren, werden meine Befunde mit ausführlichen Werkbeschreibungen verifiziert.

**Rezeptionswandel.** Die Dokumentation einer Rezeptionsgeschichte wird üblicherweise diachron angelegt, weil Rezeption sich mit ihren Rahmenbedingungen im Lauf der Zeit verändert, also historischem Wandel unterliegt. Möglich sind Veränderungen des Werks oder/und seines Standorts. Unvermeidlich ist die Veränderung der Rezipientendisposition, die sich in eine individuelle und eine historische Varianz differenziert.<sup>82</sup> Die individuelle Varianz besitzt wiederum eine synchrone und eine diachrone Dimension: Die Wahrnehmung eines Werks wird von Komponenten wie dem Wissen, dem Interesse, der Tagesverfassung u. a. des Rezipienten beeinflusst. Daraus folgt einerseits, dass zwei Rezipienten dasselbe Werk zum selben Zeitpunkt unterschiedlich wahrnehmen (Synchronie), und andererseits, dass derselbe Rezipient dasselbe Werk anders wahrnimmt, sobald die Komponenten sich verändern (Diachronie).

Die historische Varianz resultiert daraus, dass die Wahrnehmung des Rezipienten auch von seinem kulturellen Kontext beeinflusst wird, also von überindividuellen Wahrnehmungsweisen, Deutungsmustern, Erwartungen, Werten, Normen, Traditionen, Moden u. a.<sup>83</sup> Der Wandel dieses Kontexts kann bewirken, dass der Rezipient sich im Lauf der Zeit für andere Teile des Werks interessiert oder/und das Werk anders versteht. Ilka Becker spricht hier von „veränderten zeitgenössischen Wahrnehmungsinteressen“, Hannelore Link von „historisch motivierte[n] Dominantenverschiebungen“ in der Rezeption.<sup>84</sup> Diese lösen einen Rezeptionswandel aus:

„Neue Kontexte führen zu neuen Interpretationen. [...] Wenn Kunstwerke in neuen Kontexten neu interpretiert werden [...], können sie plötzlich Konjunktur haben und ebenso schnell vergessen werden, wenn sie nicht mehr den je gegebenen Wertvorstellungen entsprechen.“<sup>85</sup>

Relevant sind somit nicht nur Phasen vielfältiger, sondern auch reduzierter Rezeption, in denen das

<sup>81</sup> Vgl. außerdem Anm. 78.

<sup>82</sup> Vgl. Ingarden 1931, S. 345 f., 363 f.; Vodička 1988, S. 71 f.

<sup>83</sup> Relevant können zudem spezifische Rezeptionsweisen der sozialen Gruppen sein, denen der Rezipient angehört (vgl. Ebd., S. 74). Gunter Grimm weist auf „das Problem der ‚kollektiven‘ Rezeption“ hin (Grimm 1977, S. 62, nach J. Mukařovský).

<sup>84</sup> Becker 2002, S. 272; Link 1980, S. 144.

<sup>85</sup> Hess-Lüttich/Rellstab 2005, S. 272. Dazu ausführlich bereits Ingarden 1931, S. 364 f.

Werk beispielsweise nicht interessierte oder zensiert oder nicht verstanden wurde. Aus diesen Phasen „dramatische Höhe- und Tiefpunkte“ zu konstruieren, ist nicht sinnvoll, wie Jörn Stückrath betont, weil eine solche Konstruktion der „Komplexität rezeptionsgeschichtlicher Zusammenhänge“ nicht gerecht wird.<sup>86</sup>

Für die Darstellung und Analyse des Rezeptionswandels kann es hilfreich sein, anstelle eines diachronen Längsschnitts mehrere synchrone Querschnitte zu setzen. Diese verleihen der Diachronie zwar eine gewisse Statik, ermöglichen aber eine Kontrastierung von Rezeptionsphasen, so dass der Wandel an ihnen „abgelesen werden“ kann, wie Hans R. Jauß konstatiert<sup>87</sup>. Allerdings hat die Forschung bisher weder die Zeitspanne eines Querschnitts noch das Verhältnis von Diachronie und Synchronie definiert. Stückrath erwähnt lediglich, dass ein synchroner Schnitt „wenige Jahre“ umfasst, und Jauß empfiehlt, die Schnitte so anzulegen, dass sie den Wandel „historisch in seinen epochebildenden Momenten artikulieren“.<sup>88</sup>

Die synchronen Querschnitte meiner Dokumentation orientieren sich an der gesellschaftspolitischen Entwicklung in Deutschland, weil diese Entwicklung die Gilly-Rezeption maßgeblich beeinflusst hat. Da das Rezeptionsmaterial sich über viele Jahre verteilt, waren Zeitspannen von wenigen Jahren nicht praktikabel. Ich habe deshalb eine hybride Lösung gewählt: Die Querschnitte umfassen jeweils 10–20 Jahre und decken das 20. Jahrhundert fast vollständig ab.

**Polyvalenz des Werks.** Die Grundvoraussetzung für jeden Rezeptionswandel ist die Polyvalenz des Kunstwerks, also dessen Ergänzungsfähigkeit und Ergänzungsnotwendigkeit. Ein Werk kann *und* muss durch Rezeptionen ergänzt und vervollständigt werden, um als Kunstwerk zu fungieren, denn ohne Rezeption existiert es zwar materiell, aber nicht als Objekt und Medium des gesellschaftlichen Diskurses. Seine Polyvalenz impliziert außerdem, dass erstens zahlreiche Rezeptionen möglich sind,

die aufgrund individueller und historischer Varianzen unterschiedlich ausfallen, und dass zweitens die einzelne Rezeption das Werk in seiner Komplexität nie vollständig erfassen kann<sup>89</sup>. Ein Werk kann somit erst im Lauf seiner Rezeptionsgeschichte zunehmend verstanden werden.

Dieser werkanalytische Ansatz der Rezeptionsgeschichte geht auf den Philosophen Roman Ingarden zurück, der seine Theorie erstmals 1927/28 formuliert hat. Ingarden stellt dem Werk dessen Rezeptionen oder „Konkretisationen“ gegenüber:

„Diese Konkretisationen sind eben das, was sich während einer Lektüre konstituiert und was sozusagen eine Erscheinungsweise des Werkes bildet, in welcher wir das Werk selbst erfassen. [...] Trotzdem ist es wesensmäßig von allen seinen Konkretisationen verschieden. Es prägt sich nur in ihnen aus, es entfaltet sich in ihnen, aber jede dieser Entfaltungen geht über es selbst notwendig hinaus. [...]

Die Konkretisation [...] zeichnet sich weiter dadurch aus, daß es erst in ihr zu einer wirklichen expliziten Erscheinung der dargestellten Gegenständlichkeiten kommt, während sie im Werke selbst nur vorgezeichnet und durch die parat gehaltenen Ansichten im potentiellen Zustand gelassen wird. [...] Aber prinzipiell in keiner Konkretisation kann sie in dem Sinne vollendet werden, daß überhaupt keine Unbestimmtheitsstelle in den dargestellten Gegenständen übrigbliebe. Denn zum Wesen der rein intentionalen Gegenstände gehört es [...], daß sie in keiner endlichen Reihe von Konstituierungen zur vollen Konstitution gelangen können.“<sup>90</sup>

Über die „Konkretisationen“ eines Bauwerks schreibt Ingarden analog, dass „erst in ihnen die tiefsten und ästhetisch wichtigsten Momente seines künstlerischen Wesens zur Ausprägung kommen können“. Ob es auch gelingen kann, „durch diese verschiedenen Aspekte desselben Werkes hindurch zu seinem originellen Antlitz selbst zu gelangen, bzw. es auf Grund all dieser Konkretisationen zu

<sup>86</sup> Stückrath 1979, S. 82, nach K. R. Mandelkow.

<sup>87</sup> Jauß 1970, S. 198.

<sup>88</sup> Stückrath 1979, S. 83; Jauß 1970, S. 195. – Der diachron-synchrone Ansatz stammt ursprünglich aus der Linguistik, die der sprachhistorischen Darstellung eine „Abfolge von Epochen“ zugrunde legt (Linke, Angelika u. a.: Studienbuch Linguistik. 5. Aufl. Tübingen 2004, S. 429).

<sup>89</sup> Vgl. Ingarden 1931, S. 345, 354; Link 1980, S. 110; Aissen-Crewett 2007, S. 134.

<sup>90</sup> Ingarden 1931, S. 343, 349, 353 f.

erahnen“, bleibt dagegen „eine Frage für sich“.<sup>91</sup> Ein Werk entfaltet sich somit erst in seinen Rezeptionen, und diese Entfaltung geht ins Unendliche, so dass das Werk wohl nie vollständig erfasst werden kann.

Ende der 1960er Jahre wurde Ingardens Theorie von dem Literaturwissenschaftler Hans R. Jaufß aufgegriffen, der sie in seinen Entwurf einer Literaturgeschichte als Produktions- und Rezeptionsgeschichte integrierte, allerdings ohne Ingarden zu erwähnen:

„Das ‚Urteil der Jahrhunderte‘ über ein literarisches Werk ist mehr als nur ‚das angesammelte Urteil anderer Leser, Kritiker, Zuschauer und sogar Professoren‘, nämlich die sukzessive Entfaltung eines im Werk angelegten, in seinen historischen Rezeptionsstufen aktualisierten Sinnpotentials [...]“<sup>92</sup>

In den 1980er Jahren ging Jaufß dann über Ingarden hinaus, als er auf den Ansatz von Hans G. Gadamer rekurrierte, dass „im Abstand der Zeit selbst eine ‚positive und produktive Möglichkeit des Verstehens‘ liege“:

„Vielmehr eröffnet die Geschichte der Wirkung und Auslegung eines [...] Werkes der Vergangenheit überhaupt erst die Chance, es in seiner für die Zeitgenossen noch nicht absehbaren Bedeutungsvielfalt zu verstehen.“<sup>93</sup>

Inzwischen hat die Forschung die Begriffe „(Sinn) Potenzial“ und „Entfaltung“ aufgegeben und spricht stattdessen vom „Potenzial der Interpretierbarkeit“ und dem „Drift“ eines Werks:

„Wird ein Text seines Entstehungskontextes entzogen, wird er von seinem Produzenten getrennt

und liegt allein als Textträger vor, so verändern sich die Bedingungen seiner Rezeption, aber die Situationsentbindung macht ihn nicht etwa unlesbar, sondern das Potential seiner Interpretierbarkeit wird erhöht. Es können neue Perspektiven eröffnet werden, die die situationsgebundene Lektüre gerade versperren.“<sup>94</sup>

Prinzipiell können also unendlich viele Rezeptionen eines Werks entstehen, die das Werk zunehmend erschließen und die grundsätzlich gleichwertig sind. Wie aber ist mit Rezeptionen umzugehen, deren Produzenten das Werk als Projektionsfläche nutzen und für eigene Zwecke – beispielsweise politische Ziele – instrumentalisieren? Wird dafür eine Hierarchisierung von Rezeptionen benötigt? Hermann J. Schnackertz weist darauf hin, dass die „Frage nach der Autorität von Interpretationen“ brisant sei, und kritisiert „das offenkundige Unvermögen der Rezeptionstheorie, Bewertungskriterien bereitzustellen, um [...] die Legitimität der jeweiligen Interpretation beurteilen zu können“.<sup>95</sup>

Die ältere Forschung hat die Werkadäquanz und mit ihr die Künstlerintention als Bewertungskriterien diskutiert.<sup>96</sup> Die Künstlerintention (als Kriterium für Werkadäquanz) kann jedoch weder aus Texten des Künstlers oder seiner Zeitgenossen noch aus dem Werk selbst abgeleitet werden, weil jede Ableitung auf Rezeption basiert und somit immer „abhängig vom Kontext der Interpretation und der Individualität des Interpreten“ bleibt<sup>97</sup>. Für meine Untersuchung war es dennoch erforderlich, Gillys Intention sowie zeitgenössische Deutungsmöglichkeiten zumindest teilweise zu rekonstruieren, um die dominierenden Perspektiven der Gilly-Rezeption analysieren und korrigieren zu können. Diese Rekonstruktion wurde vorgenommen – und ist zu lesen – in dem Bewusstsein, dass sie hypothetisch bleibt.

<sup>91</sup> Ingarden 1962, S. 314 f.

<sup>92</sup> Jaufß 1970, S. 186. – Jaufß' Entwurf einer Literaturgeschichte als Produktions- und Rezeptionsgeschichte wurde von der Forschung viele Jahre intensiv diskutiert. Einen Über- und Rückblick bieten: Kimmich, Dorothee / Stiegler, Bernd (Hg.): Zur Rezeption der Rezeptionstheorie. Berlin 2003.

<sup>93</sup> Jaufß 1984, S. 657, 667.

<sup>94</sup> Hess-Lüttich/Rellstab 2005, S. 266. Ähnlich bereits Link 1980, S. 144; Vodička 1988, S. 81.

<sup>95</sup> Schnackertz 2005, S. 689, 692.

<sup>96</sup> Vgl. Grimm 1977, S. 49–54, 239–255; Link 1980, S. 121–123, 142–144.

<sup>97</sup> Hess-Lüttich/Rellstab 2005, S. 266.

---

## 2 | Friedrich Gilly, Architekt in Berlin

„Friedrich Gilly hat wenig gebaut“ – so lautet der Titel eines kurzen Artikels in der Zeitschrift „Bauwelt“, der im Februar 1972 anlässlich des 200. Geburtstags von Gilly erschienen ist. Günther Kühne, Redakteur der „Bauwelt“, erinnerte an Gillys biografische Stationen und bekannteste Werke und daran, dass von „Gillys wenigen Bauten [...] nichts erhalten“ sei. Sein Hinweis auf Schinkel als Gillys Schüler und „geistigen Erben“ ist in der Literatur üblich; seine Anmerkung zur Rezeption des Fried-

richdenkmals war dagegen neu: Das Monument sei „ein Bautypus, dessen Fortwirken über Schinkels Traumprojekt für das Zarenschloß Orianda auf der Krim bis zu Mies van der Rohes Neuer Nationalgalerie in Berlin zu verfolgen ist“.<sup>1</sup> Wohl erstmals in der Literatur hat Kühne hier Gillys Rezeptionsgeschichte im 19. und 20. Jahrhundert thematisiert – und damit ein Jahrzehnt früher als die Kunstwissenschaft, die sich dem Thema erst in den 1980er Jahren zuwenden sollte.

### 2.1 | Der projektierte Bau

„Friedrich Gilly hat wenig gebaut“ ist ein Topos der literarischen Gilly-Rezeption, der von Autoren unterschiedlicher Provenienz vielfach reproduziert wurde. Einige Autoren haben nach der Ursache für das „wenige Bauen“ gefragt und mögliche Ursachen benannt: Für „monumentale Werke grossen Stils hatte die damalige preußische Hauptstadt weder den Sinn noch die Mittel“<sup>2</sup>; es fehlte „ein starker Bauherr“<sup>3</sup>. Gilly hatte ein „stürmisches Leben“, hat „lange gelernt“ und „sich weder die Beherrschung des Handwerks noch die Gediegenheit der Bildung geschenkt“.<sup>4</sup> Als Idealist verfügte er über „nicht genug raumformende Kraft“<sup>5</sup>, war zum „Scheitern verurteilt“ aufgrund der Spannungen zwischen „seinem Ideal und der Tatsächlichkeit“<sup>6</sup>, produzierte „Traumbaukunst“ und „Architekturvisionen“<sup>7</sup>.

Diese Ursachen müssen jedoch infrage gestellt werden: Erstens wurden Bauten wie das Schauspielhaus und die Börse in Berlin nach Entwürfen ande-

rer Architekten ausgeführt. Zweitens hat Gilly zwar lange gelernt, aber parallel auch gearbeitet, so dass er spätestens ab Sommer 1788<sup>8</sup>, also insgesamt zwölf Jahre berufstätig war. Drittens wurde in Kapitel 1 bereits dargelegt, dass Gilly zwar ein Idealist, aber kein kraftloser Träumer war. Als Kondukteur und Inspektor des Oberhofbauamts kannte er die zeitgenössische Baupraxis und wusste, welche Architektur in Berlin und Preußen in formaler, inhaltlicher, technischer und finanzieller Hinsicht realisierbar war. Und er wird gewusst haben, dass seine progressive Architektur diesen Rahmen sprengte.

Ebenso kannte Gilly die zeitgenössische Entwurfspraxis: In den 1790er Jahren war der Entwurf ein wichtiges Experimentierfeld für neue Architektur, vor allem der Typus „Projektgemälde“, in dem der Bau überrück und in Untersicht in seiner zukünftigen Umgebung gezeigt und perspektivisch auf den Betrachter ausgerichtet wurde. Eine Lavie-

<sup>1</sup> Kühne 1972.

<sup>2</sup> Schmitz 1909(a), S. 206, mit einem Zitat von Theodor Fontane.

<sup>3</sup> Wolters 1942, S. 151.

<sup>4</sup> Rietdorf 1940, S. 149.

<sup>5</sup> Oncken 1981, S. 101.

<sup>6</sup> Reetz 1941/42, S. 424.

<sup>7</sup> Neumeyer 1984, S. 42, 48. – Diese Visionen wurden wiederum aufgefasst als „die tiefstgedachten Zeugnisse einer prinzipiellen Anschauung“ (Niemeyer 1912, S. 13), als Mittel zur „gesellschaftlichen Codierung neu erschlossener Felder“ der Architektur (Berghahn 2006, S. 303; Berghahn 2012, S. 396) oder als „sichtbar gewordene[r] Teil einer großen humanen Konfession“ (Wätjen 2007, S. 230).

<sup>8</sup> Vgl. Oncken 1981, S. 27; Roß 1992, S. 44.

rung oder Aquarellierung sollte den Realismus noch verstärken.<sup>9</sup> Der Entwurf war – wie Eckhart Hellmuth konstatiert – „Teil jenes Diskurses, den Architekten und interessierte Öffentlichkeit unter- und miteinander führten, um die Koordinaten einer zukünftigen Baukultur zu definieren“.<sup>10</sup> Der projektierte Bau stand deshalb gleichwertig neben dem realisierten Bau.<sup>11</sup>

Diese Architekturpraxis muss berücksichtigt werden, wenn das „wenige Bauen“ von Gilly adäquat beurteilt werden soll. Denn Tatsache ist, dass Gilly das Medium „Entwurf“ virtuos genutzt hat, um seine progressive Architektur bekannt zu machen. So hat er anlässlich des Wettbewerbs für ein Denkmal König Friedrichs II. von 1796/97 eine Denkmalanlage in der Annahme entworfen, dass er den Auftrag nicht bekommen würde (Abb. 2.2–2.4):

„Er fühlte es sehr gut, dass er durch die grosse Ausdehnung seines Plans die Schwierigkeiten der Ausführung vergrösserte; aber er dachte auch im mindesten nicht daran, dass gerade sein Plan ausgeführt werden müsse und würde. Die Hindernisse, die ihm durch die Zeitumstände im Wege standen, sah er nur zu deutlich ein. Aber er konnte sich nicht dazu verstehen, bei einem solchen Werke, dessen Ausführung, nach seiner Einsicht, entweder unabhängig von allen kleinlichen Rücksichten bleiben, oder lieber ganz aufgegeben werden sollte, in der Idee etwas von der Grösse und Majestät aufzuopfern, die unbedingt seine ersten Eigenschaften seyn müssten.“<sup>12</sup>

Gilly musste davon ausgehen, dass nicht er, sondern ein erfahrenerer und in der preußischen Architektenhierarchie höher stehender Kollege den bedeutenden Auftrag für ein Denkmal König Friedrichs II. erhalten würde. Deshalb erlaubte er sich, den Standort zu verlegen, und entwarf einen Bau,

der 1797 technisch nicht realisierbar war.<sup>13</sup> Gilly nutzte die Teilnahme am Wettbewerb und den Entwurfstypus „Projektgemälde“, um seine Auffassung von Architektur in den gesellschaftlichen Diskurs einzubringen. Das ist ihm gelungen. Sein Entwurf katalpultierte ihn nicht nur endgültig an die Spitze der preußischen Baumeister, sondern sollte noch Generationen von Architekten beeinflussen.

Den ebenfalls bedeutenden Auftrag für das Berliner Schauspielhaus erhielt Karl G. Langhans direkt von König Friedrich Wilhelm III., ohne dass ein Wettbewerb ausgeschrieben wurde. Gilly fertigte trotzdem einen Entwurf an, der bautechnisch wohl realisierbar gewesen wäre, aber den Vorgaben ebenfalls nicht entsprach (Abb. 2.5–2.7; vgl. S. 35). Über sein Konzept schrieb er im Mai 1798 an Levezow:

„Ich habe über Theater vorzüglich während meiner ganzen Reisen [...] gedacht und aus Erfahrung studiert, wirklich gearbeitet und producirt freylich wenig mehr, als Federstriche: aber ich glaube auf's reine so ziemlich zu seyn. Hoffentlich kann ich Dir bey unserem Wiedersehen die ersten Versuche vorlegen. Aber, das sage ich Dir vorher, meine Theorie geht so sehr auf's Neue (oder viel mehr auf's Grusalte) das ich schwerlich in diesen hallstarrigen Zeiten irgend eine Anwendung hoffen darf. Nun das ist mein wenigster Kummer – denn über diesen Punkt bin ich getröstet und auf's reine, und mit den dixi ist für die Kunst an sich alles gewonnen.“<sup>14</sup>

Diese Zeilen belegen, dass Gilly seine Möglichkeiten genau kannte: Er war nicht nur zu jung, um den Auftrag für das Schauspielhaus zu erhalten, sondern sein Entwurf war auch zu modern. Gerade wegen dieser Modernität setzten einige Mitglieder der Kunstakademie sich beim König für Gillys Entwurf ein, hatten jedoch keinen Erfolg.<sup>15</sup> Vermutlich des-

<sup>9</sup> Vgl. Schawelka 1996, S. 101 f.; Philipp 2006, S. 283.

<sup>10</sup> Hellmuth 1998, S. 35; Hellmuth 1999, S. 286.

<sup>11</sup> Vgl. Oechsli 1984, S. 22, 26; Goralczyk 1986, S. 108 f.

<sup>12</sup> Levezow 1801, S. 231.

<sup>13</sup> Als Standort war das Forum Fridericianum in Berlin vorgegeben und dort die mittlere Promenade der Straße „Unter den Linden“, die verschönert werden sollte und 1798/99 instand gesetzt wurde (vgl. AK: Nr. 67, 68). Gilly hat stattdessen den Leipziger Platz als Standort gewählt. – Bautechnisch problematisch wäre beispielsweise die Decke des Podiums gewesen, die den Tempel wohl nicht hätte tragen können. Zur Decke des Tempels bemerkt Julius Posener: „Wie aber Steinbalken die große Weite dieses Raumes hätten überspannen können, erklärt der Architekt nicht: Eisenbeton könnte es leisten.“ (Posener 1981(a), S. 110)

<sup>14</sup> Aus dem Brief an Konrad Levezow vom 22.05.1798; zitiert nach Börsch-Supan 2010, S. 76. – Das „Grusalte“ war für Gilly das Uralte, hier die Architektur der Antike. Als „dixi“ wurde im antiken Rom die Schlussformel der Rhetoren bezeichnet („ich habe gesprochen“); Gilly meint hier seine Entwürfe.

<sup>15</sup> Vgl. Oncken 1981, S. 77; Meyer 1998, S. 39–42.

halb hat Gilly die als Projektgemälde angelegte Außenansicht des Schauspielhauses nicht mehr vollendet.

Ende der 1790er Jahre plante die Berliner Kaufmannschaft den Bau einer Börse, die Friedrich Becherer ausführen sollte, der im März 1799 einen Entwurf vorlegte. Parallel wurden in der Privatgesellschaft junger Architekten Entwürfe für die Börse angefertigt<sup>16</sup>, die – wie Levezow betont – „Gegenstände des eignen Studiums“ und nicht „zur Ausführung anzubieten“ waren, was „bei königlichen Gebäuden überdies nicht angeht“.<sup>17</sup> Trotzdem wurde auf Betreiben von David Gilly der Entwurf seines Sohns dem König vorgelegt, der ihn der Kaufmannschaft in der Kabinettsorder empfahl, mit der er die Ausführung von Becherers Entwurf genehmigte (Abb. 7.16):

„Sr. K. Maj. hat die eingereichte Zeichnung des zu erbauenden Börsenhauses nicht mißfallen, und daher gegen deren Ausführung nichts zu erinnern.

Wenn Sie indessen unter den architectonischen Zeichnungen der Privatgesellschaft junger Baukünstler eine sehr schöne Zeichnung des Bauinspectors Gilly gesehen haben, die wenn sie auch etwas mehr ins Enge gezogen werden müßte, einen noch bessern Effekt machen würde, so überlassen Sie es den Ältesten, ob sie nicht im Geschmack dieser Zeichnung den Bau ausführen wollen.“<sup>18</sup>

## 2.2 | Bauaufgaben

Die Progressivität von Gillys Architektur resultierte aus ihrem Purismus und ihrer Programmatik. Kennzeichnend für sie ist die Kombination von Massen- und Gliederbau: Primärformen werden additiv verbunden oder ineinander gesetzt und mit Bauteilen aus Säulen oder Pfeilern kombiniert. Kennzeichnend sind zudem die Dossierung, Ge-

Trotz dieser Empfehlung verzichtete Gilly auf den möglichen Auftrag und – so ein anonymen Autor – versicherte den Ältesten, sein Entwurf sei „nur ein Ideal, das unter den Umständen, unter welchen die Gilden bauen mußten, gar nicht ausführbar war“, denn es sei „viel zu kostbar“, enthalte „nicht den erforderlichen Raum“ und lasse „sich nicht ins enge ziehen, ohne dem Ganzen zu schaden“.<sup>19</sup> Hella Reelfs vermutet, dass Gilly diese Verzichtserklärung aus Rücksicht auf Becherer öffentlich abgeben musste.<sup>20</sup> Offenbar hatte für Gilly aber auch sein Konzept der Börse – also seine Auffassung von Architektur – Priorität vor der Möglichkeit, eine geänderte Version der Börse realisieren zu können. Zudem könnte er gegen seinen Vater opponiert haben, der die Kritik am Entwurf formuliert haben dürfte.

Der Topos „Friedrich Gilly hat wenig gebaut“ ist in Bezug auf Gillys öffentliche Bauprojekte somit korrekt. Die Ursachen sind jedoch vielfältiger: Ausgeführt wurden nur die Theater in Königsberg und Posen, die auf demselben Entwurf basieren. Die übrigen öffentlichen Bauten sind Entwurf geblieben, weil Gilly die Aufträge altersbedingt noch nicht erhalten hat, weil seine Architektur zu modern war und weil er wohl auch zu sehr Avantgardist war, um größere Kompromisse einzugehen. Seine progressivsten Bauten sind deshalb „nur“ auf Papier entstanden, während die meisten realisierten Bauten moderater gestaltet waren.

drungenheit und Schwere der Baukörper, die auf Gestaltungsprinzipien der „architecture ensevelié“ und des altdorischen Tempels basieren.<sup>21</sup> Schwere, gedrungene Formen stellen einerseits Bezüge zum Erdboden und zur Natur her; andererseits vermitteln sie Festigkeit, Dauerhaftigkeit und ein hohes Alter. In den 1790er Jahren thematisierten sie die

<sup>16</sup> Vgl. AK: Nr. 100–107.

<sup>17</sup> Levezow 1801, S. 235. – Trotzdem ist davon auszugehen, dass die Privatgesellschaft sich verstanden hat als Opposition „gegen die festgefügteten Strukturen, speziell die künstlerische Bevormundung und Bevorzugung der höheren Hofbaubeamten“ (Lammert 1981(a), S. 380), sowie „als eine Ergänzung, wenn nicht sogar als Gegeninstitution zur offiziellen Architekturausbildung“, deren Einseitigkeit Gilly kritisierte (Neumeyer 1997, S. 18).

<sup>18</sup> Kabinettsorder von König Friedrich Wilhelm III. vom 13. 05. 1799; zitiert nach Anonymus 1799, S. 69.

<sup>19</sup> Ebd.

<sup>20</sup> Reelfs/Bothe 1984, S. 179.

<sup>21</sup> Die „architecture ensevelié“, die begrabene oder versunkene Architektur, rekurriert auf den altägyptischen Grabbau und wurde von Etienne-L. Boullée für Grabmale gefordert. Kennzeichnend für sie sind „gedrückte Proportionen“ (Falkenhausen 2008, S. 54 f.). Ähnlich proportioniert sind die altdorischen Tempel in Italien (Paestum, Agrigent), die im 18. Jahrhundert wiederentdeckt wurden. Die Form ihrer kurzen, massigen Säulen war in den 1790er Jahren modern.

„Natur“ und die Urzeit von Architektur und Gesellschaft, während ihre Horizontalität das republikanische Egalitätsprinzip versinnbildlichte.

### 2.2.1 | Grab- und Denkmal

Mit Grab- und Denkmälern hat Gilly sich intensiv befasst. Sein Repertoire reichte von Gedenkurnen und -pfeilern über Pyramiden, Rundbauten und Tempel bis zu Katakomben und Friedhöfen. Besonders häufig wird bis heute die „Pfeilerhalle“ rezipiert, eine Katakombe in einem Felsen, die Gilly aus einem Quadratraster entwickelt hat (Abb. 2.1): Der Eingang im Felsen ist umgeben von üppiger Vegetation. Eine Treppe führt unter einer kassetierten Halbtonne mit Opaion hinunter zu einer Tür und im Inneren weiter hinunter in die Pfeilerhalle, die über vier Hauptgänge und diverse Nebengänge erschlossen wird. Die Hauptgänge kreuzen sich orthogonal in einer Pfeilerrotunde mit Oberlicht, die das Zentrum der Pfeilerhalle bildet. Gilly hat seinen Entwurf erläutert:

„Gewölbe vorn im Felsen. Stufen herunter. Dann gleich das Innere. Bunte[?] Pfeiler in mehreren Weiß. Bedeckt mit steinern Balken, deren Bedeckungen sich in Kassetten formieren. In der Mitte schlägt das Tageslicht dämmernd durch. [...] Zwischen den Pfeilern stehen Tomben und Namen. Tiefe Stille! (Vielleicht auf dunklem Papier gearbeitet viel lichter.)“<sup>22</sup>

Kennzeichnend für Gillys Architektur ist auch die Synthese von Rekursen auf ägyptische, griechische und römische Architekturen der Antike. So rekurriert die Katakombe primär auf die Pfeilerhalle des altägyptischen Totentempels. Sekundär assoziiert die 3-schiffige Konstruktion ihrer Hallentreppe mit dem durchgehenden Querbalken<sup>23</sup> und den aufliegenden Balkenköpfen den altdorischen Tempel, während die Rotunde mit Opaion auf das Pantheon in Rom verweist.<sup>24</sup>

Das wichtigste Projekt war für Gilly ein Denkmal für König Friedrich II., mit dem sich seit dem Tod des Königs im August 1786 viele Architekten befassten. Gilly hat sich mindestens sechs Jahre lang damit beschäftigt und zuerst Pyramiden und Rundbauten entworfen.<sup>25</sup> Die Pyramiden dürften semantisch auch im Kontext der Freimaurerei zu verorten sein.<sup>26</sup> Von den Rundbauten wird ein puristischer Zylinder<sup>27</sup> mit einer Inschrift über dem Portal explizit politisch semantisiert: „Divo / Friderico / S. P. Q. B.“; also „Dem Gott / Friedrich / Senat und Volk von Borussia“.<sup>28</sup> Gilly überträgt hier das Hoheitszeichen der römischen Republik auf Preußen und definiert Preußen folglich primär als Republik, sekundär aber auch als Monarchie, denn das Hoheitszeichen wurde noch während der Regierungszeit von Kaiser Augustus verwendet und erst dann in Inschriften von Monumenten eingefügt.<sup>29</sup>

Als Gilly im Juli 1796 zum Denkmalwettbewerb der Kunstakademie eingeladen wurde, konzipierte er einen Bau für den Leipziger Platz. Der letzte Ent-

<sup>22</sup> WV: B 267 (= Rietdorf 1940, Abb. 151), zitiert nach Oncken 1981, S. 40. – Die Transkription weicht vom Original ab: Oncken hat Schreibweisen und Satzzeichen geändert sowie an der mit [...] markierten Stelle einen Satz ausgelassen, vermutlich weil dieser kaum lesbar ist. Das Wort „Bunte“ enthält m. E. den Buchstaben „k“, könnte tatsächlich also „Viereckte“ heißen.

<sup>23</sup> Diese Querbalken könnten nur in Eisen- oder Stahlbeton ausgeführt werden, waren 1796 also nicht realisierbar (vgl. Posener 1981(a), S. 110; Posener 1983, S. 37).

<sup>24</sup> Auf die Rückseite des Entwurfs hat Gilly den „Grundriß eines Pfeilerbaues im Pantheonschema“ gezeichnet (WV: B 385, V.). – Die Pfeilerhalle dürfte der Folgeentwurf der Katakombe sein, die Gilly 1795 in der Kunstakademie ausgestellt hat (WV: B 272). In beiden Katakomben liegt eine Person auf einem Sarkophag, zu der die Forschung bisher nichts ermitteln konnte (vgl. Oncken 1981, S. 40). Vermutlich handelt es sich um die Liegefigur des/der Verstorbenen (vgl. die Grabmale von Graf Alexander von der Mark (1790), Kaiser Leopold II. (1795), Königin Luise von Preußen (1815)). Alternativ könnte Gilly die verstorbene Person aufgebahrt oder den symbolischen Tod aus den Initiationsriten der Freimaurer illustriert haben.

<sup>25</sup> Von diesen Bauten hat Gilly zwar nur einen als Friedrichdenkmal betitelt (WV: B 77). In seinem Brief an Levezow vom 28.08.1793 spricht er aber von „dem damals, im Feuer, angefangenen Projecte“ mit Bezug auf Friedrich II. (zitiert nach Börsch-Supan 2010, S. 71), so dass auch die übrigen Bauten als Friedrichdenkmäler konzipiert sein könnten. Datiert ist nur die Pyramide mit vier Portiken (1791; WV: B 314). Zur Datierung der Rundbauten vgl. die von Alfred Rietdorf vorgeschlagene Reihenfolge (Rietdorf 1940, S. 46, 48–51).

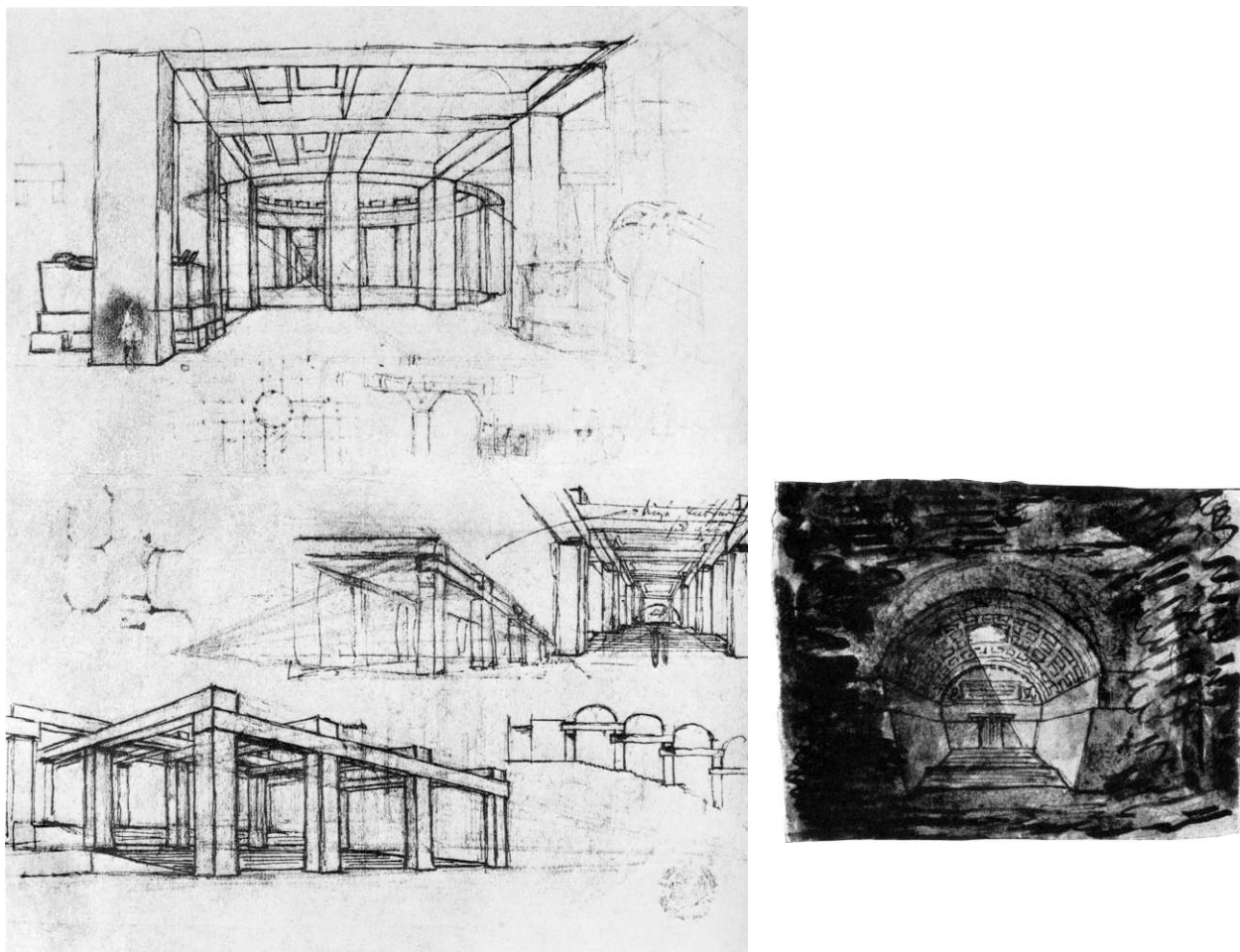
<sup>26</sup> Vgl. die Inschriften über dem Eingang der Knickpyramide (Abb. 7.24): „Hier schläft Saon der Held und Weise“ und „Sanfter Schlaf ist des Redlichen Tod“. Der Name „Saon“ könnte eine Kurzform von „Salomo(n)“ sein.

<sup>27</sup> WV: B 77.

<sup>28</sup> Die Auflösung des „S. P. Q. B.“ nach Schönemann 1986, S. 47; Schönemann 1999, S. 293.

<sup>29</sup> Vgl. den Artikel „SPQR“ in: Cancik, Hubert / Schneider, Helmuth (Hg.): Der neue Pauly. Enzyklopädie der Antike, Bd. 11. Stuttgart / Weimar 2001, Sp. 857.





**Abb. 2.1** | Friedrich Gilly: Katakomben („Pfeilerhalle“; 1795/96; verschollen);  
**rechts:** Eingang (WV: B 266, R: Abb. 150); **links:** Zugangstreppe (rechts Mitte/unten), zentrale Rotunde  
mit Grundriss (oben), Hallengang (Mitte), Hallentreppe (unten) (WV: B 385, R: Abb. 30).

wurf, das Projektgemälde vom April 1797, wurde am 26. September 1797 in der Kunstakademie ausgestellt und ist bis heute das bekannteste und am häufigsten rezipierte Werk von Gilly (Abb. 2.2). Seine Konzeption hat Gilly in Entwurfsnotizen und zwei Begleittexten erläutert<sup>30</sup>: Der Tempel „in einfacher altdorischer Form“ auf „einem länglich viereckigen Unterbau“ soll ein „Heroum“ sein. Das Heroum der Antike diente dem Kult von Halbgöttern und besaß deshalb eine Grab- und eine Kultstätte. Die Grabstätte konnte als Sarkophag oder sarkophagähnlicher Bau gestaltet, die Kultstätte mit Nische, Altar, Statuen, Büsten und Reliefs ausgestattet sein. Im Podiumstempel als einem Ty-

pus des Heroum befanden diese Stätten sich im Podium und im Tempel.<sup>31</sup>

Gilly hat sein „Heroum“ analog konzipiert: Es steht auf einer Sockelplatte, die die Krepis des griechischen Tempels assoziiert, und wird von einer Sockelmauer eingefasst, die auf die Mauer des ägyptischen Totentempels mit Torpylonen und auf die ägyptische Mastaba rekurriert<sup>32</sup>. Die Sockelmauer kennzeichnet das Tempelpodium als Grabstätte und ist mit ihm an den Schmalseiten verbunden, während an den Langseiten zwischen beiden jeweils ein Innenhof liegt. Die Grabstätte ist zugänglich über vier „gewölbte Bogengänge“, die auf dem Boden aufsetzen und sich im Zentrum der Podiums-

<sup>30</sup> Gilly 1797; alle nachfolgenden Zitate S. 141–145, 147.

<sup>31</sup> Vgl. die Artikel „Heroum“ in: Seidl, Ernst (Hg.): Lexikon der Bautypen. Stuttgart 2006, S. 217f.; Olbrich, Harald u. a. (Hg.): Lexikon der Kunst, Bd. 3. Leipzig 1991, S. 230.

<sup>32</sup> Das Polygonmauerwerk der Sockelmauer imitiert zudem Bauweisen der Antike.

halle unter einer ebenfalls auf dem Boden aufsetzenden Halbkugel orthogonal kreuzen (Abb. 2.3). Dort steigen aus einem Bassin ein Kegel- und ein Zylinderstumpf auf, die den Sarkophag Friedrichs II. tragen, über dem „sich im Spiegel des Gewölbes der Sternenkranz zeigt“.<sup>33</sup>

Der Aufstieg zum Tempel, einem griechischen Peripteros, ist an der Ost- und der Westseite des „Heroums“ über Treppenrampen möglich, die den Podiumstempel zum Terrasentempel erweitern. Die Treppenanlage besteht aus zwei 7-läufigen, identischen Varianten der 5-läufigen Kaisertreppe mit Antritten in den Innenhöfen, in die jeweils zwei 3-läufige Kaisertreppen teilweise integriert sind, deren Antritte in den Bogengängen liegen.<sup>34</sup> Auf den oberen Treppenpodesten sind „zwei Weihaltäre“ platziert, die den Tempel als Kultstätte kennzeichnen, in dessen Giebeln „zwei Basreliefs“ Friedrich II. als „Beschützer“ (Ostgiebel) und „friedlichen Beherrscher“ (Westgiebel) seines Volkes zeigen. Im Tempelinneren thront Friedrichs Statue, gestaltet als Jupiter, „in einer Nische, dem Eingang gegenüber und auf einem großen Untersatze“, einem Kubus auf einer runden Platte, zu dem zwei Stufen hinaufführen, die von Feuerschalen flankiert werden. Die Statue blickt nach Osten und wird „von oben“ durch eine Dachöffnung beleuchtet (Abb. 2.3).

Die Gestaltung des Denkmals als Heroon und der Statue Friedrichs II. als Jupiter sowie der Sternenkranz über dem Sarkophag und die Öffnung des Tempeldachs legen eine apotheotische Deutung des Entwurfs nahe.<sup>35</sup> Sie dürfte 1797 wahrscheinlich gewesen sein, denn die Apotheose Friedrichs II. war ein beliebtes Thema des zeitgenössischen Friedrichkults und wurde auch in anderen Medien dargestellt.<sup>36</sup> Entsprechend gedeutet werden kön-

nen die vertikalen Staffelungen und die Farben des Denkmals: Der „Unterbau“ ist „von dunkler Farbe“, der Tempel „von einem helleren Material, [...] um die erhabene Wirkung seines Schimmers gegen den Himmel desto auffallender zu machen“, wie Gilly schreibt.<sup>37</sup> Tatsächlich hat er vier Farben verwendet, nämlich ein Dunkel- und ein Mittelbraun für die Sockelmauer, ein Gelbbraun für das Podium und die Treppen sowie ein Weiß für den Tempel.<sup>38</sup> Die Farben verdeutlichen den Aufstieg von der dunklen, irdischen Grabstätte in die helle, göttliche Sphäre.

Ein weiteres beliebtes Thema des zeitgenössischen Friedrichkults war die Verehrung Friedrichs II. als Wohltäter und Schutzgott am Altar.<sup>39</sup> Gilly hat dieses Thema implizit mit Komponenten aufgegriffen, die Formen des christlichen Sakralbaus assoziieren: Die Tempelcella ähnelt mit ihrem Mittelschiff, den niedrigeren Seitenschiffen und der apsidialen Nische dem Innenraum einer Basilika; der Statuensockel wäre analog als Altar und das Tempelpodium als Krypta zu rezipieren. Zugleich kann das Podium selbst als Altar aufgefasst werden, weil der Leipziger und der Potsdamer Platz mit ihren Ellipsen den Grundriss einer Barockkirche nachbilden (Abb. 2.4).

Als Standort des Denkmals hat Gilly den Leipziger Platz am Stadtrand in der Nähe des Tiergartens gewählt:

„[...] 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 Fußgänger. Den Eintritt auf den Platz von der Leipziger Straße zieren vier Obeliskten, zwei an der Seite des Tores. An den

<sup>33</sup> Laut Johann G. Schadow enthält das Podium „viele Räume, bestimmt, Büchersammlungen und Reliquien des Großen Königs aufzubewahren“ (Schadow 1849, S. 14). Diese Angabe wird in der Literatur wiederholt zitiert („Friedrichmuseum“), ist jedoch weder Gillys Entwürfen noch seinen Texten zu entnehmen.

<sup>34</sup> Die 5-läufige Kaisertreppe hat Balthasar Neumann für die Wiener Hofburg konzipiert (vgl. Müller/Vogel 2008, S. 472f.). Gilly hat die Anzahl der Podeste reduziert und die Querläufe verdoppelt. Zwischen den beiden Treppen eines Querlaufs führt eine dritte Treppe vom Bogengang des Podiums zum Zwischenpodest hinauf, so dass diese drei Treppen zusammen eine 3-läufige Kaisertreppe bilden (vgl. Johannes 1942, S. 159–161).

<sup>35</sup> Sterne als Schmuck eines Grabmals wurden in den 1790er Jahren verbunden „mit dem Katasterismus, dem mit der Apotheose einhergehenden Glauben an die Verstirnung“ (Kammerer-Grothaus 1984, S. 134).

<sup>36</sup> Vgl. Hellmuth 1998, S. 31f.; Hellmuth 1999, S. 288.

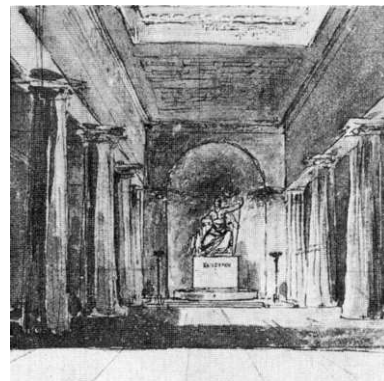
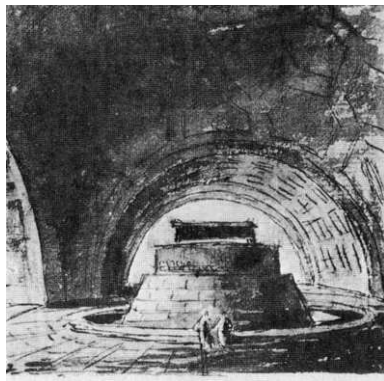
<sup>37</sup> Der Schimmer wird zudem verstärkt durch die Rosetten des Tempelfrieses „von vergoldeter Bronze“, durch die Giebelreliefs „von unvergoldeter Bronze“ und durch das „eherne“ (erzene) Dach (zum Material der Rosetten vgl. WV: B 163; Simson 1976, S. 156).

<sup>38</sup> Mit der Farbpalette entsprach Gilly einerseits der zeitgenössischen Forderung, „dunkle Farben für Gebäude im schauerlichen Charakter, helle Farben für den prächtigen, schönen und gefälligen Charakter“ zu wählen (Philipp 1997, S. 155). Andererseits griff er die Farbgebung des Berliner Stadthauses auf, für das in den 1790er Jahren ein Anstrich in Naturfarben favorisiert wurde (s. S. 38).

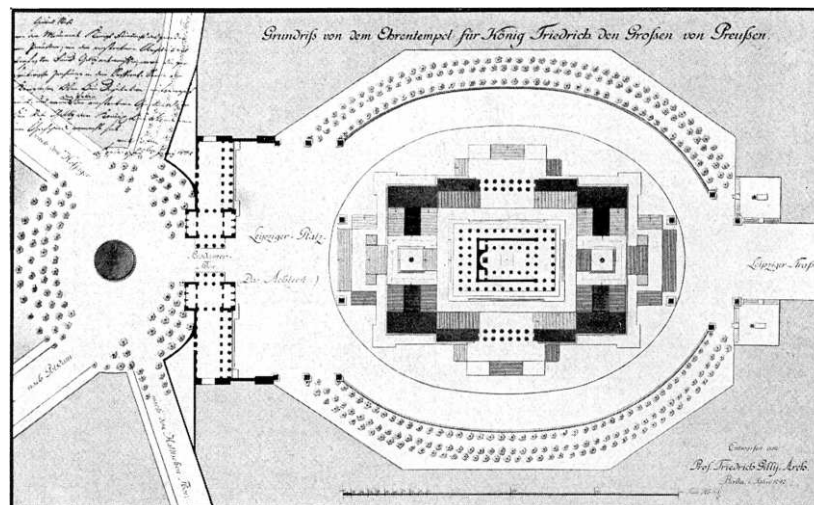
<sup>39</sup> Vgl. Azel 1793, S. 7–9; Hellmuth 1998, S. 33.



**Abb. 2.2** | Friedrich Gilly: Denkmal für König Friedrich II., Leipziger Platz, Berlin (1797; 62 × 135,2 cm; Graphit, Feder/Tinte, Gouachefarben; Kupferstichkabinett, Berlin).



**Abb. 2.3** | Friedrich Gilly: Denkmal für König Friedrich II.: Innenräume (1797; verschollen); **links:** Podiumshalle mit Sarkophag (WV: B 169, R: Abb. 49); **rechts:** Tempelcella mit Statue (WV: B 170, R: Abb. 48).



**Abb. 2.4** | Friedrich Gilly: Denkmal für König Friedrich II.: Lageplan und Grundriss (Original 1797, Variante undatiert; verschollen) (WV: B 424, R: Abb. 44).

Ecken der Straße zwei ruhende Löwen von Bronze, zugleich zu Springbrunnen bestimmt.“

Der Weg um das Monument wird „in einen wahren Spaziergang verwandelt“, und wer auf das Monument hinaufsteigt, dem wird ein großer und einziger Anblick „beim Austritt aus dem Tempel gewährt“, nämlich „die ganze Friedrichstadt zu Füßen des Wanderers“. Der Spaziergang war um 1800 *en vogue* und diente der Kontaktpflege, der Erholung und der Kontemplation. Er führte über Alleen und Plätze der Stadt, in Parks vor der Stadt und auf Aussichtspunkte mit Ausblick auf die Stadt – die Gilly nun in die Stadt verlegte, wie Fritz Neumeyer erläutert:

„Die Architekturlandschaft von Gillys Denkmalanlage stellte mit künstlichen Mitteln die urbanisierte Variante dieses Spaziergangs dar, denn jetzt wurde ein vergleichbares Erlebnis [...] *innerhalb* der Stadtmauern möglich.“<sup>40</sup>

Alternativ konnte das Denkmal 1797 als urbanisierter Rundgang durch den zeitgenössischen Landschaftsgarten rezipiert werden. Üblicherweise führte dieser Rundgang an typisierten Staffagen vorbei, von denen Gilly die Sphinx, den Obelisk, den Sarkophag und den Podiumstempel in seinen Entwurf integriert hat. Die Stationen „Felsengrotte“ und „Toteninsel“ hat er adaptiert und synthetisiert: Die Sockelanlage des Denkmals assoziiert mit ihrer kristallinen Härte eine Felsformation; die Bogengänge und die Kuppel des Podiums setzen wie in einer Grotte auf dem Boden auf; der Sarkophag steht auf einem runden Sockel in einem Bassin und das Denkmal auf einer ovalen Insel in der Mit-

te des Platzes.<sup>41</sup> Darüber hinaus konnotieren die Dossierung und die Staffelungen des Baus Verwurzelung und Wachstum, und in seiner Farbpalette dominieren Erdfarben.

Wie der Weg durch den Garten hätte der Weg durch das Denkmal nur sukzessiv erschlossen werden können. Der zeitgenössische Besucher hätte ihn analog verstehen können: als Weg zu tugendhafter Lebensführung im Gedenken an Friedrich II.;<sup>42</sup> als Suche nach Gott im Aufstieg vom „Dunkel der Grotte über den schmalen Grat des Felsens [...] zum Tempel von Licht, Liebe und Schönheit“;<sup>43</sup> als Initiationsweg der Freimaurer von der Grotte auf die Bergspitze zum „Tempel der Humanität und Weisheit“;<sup>44</sup> als Weg „aus dem Dunkel der Unwissenheit zum Licht der Aufklärung“<sup>45</sup>. Am Ende des Wegs hätte der Besucher durch das Tempeldach „ganz frey“ in den Himmel geschaut, denn die Dachöffnung sollte nicht verglast werden.<sup>46</sup> Diese allseitig offene Architektur hätte die Grenze zwischen Innen- und Außenraum aufgehoben und könnte 1797 somit auch die ideale Einheit von Mensch, Architektur, Natur und Kosmos symbolisiert haben.

Der Weg vom Denkmal in den Tiergarten hätte durch das Potsdamer Tor geführt, das Gilly als Triumphbogen gestaltet hat, weil es „nothwendig ein Ganzes mit dem Monument bilden, und um ähnlichen Eindruck zu bewirken, in ähnlichem Geschmack erbauet seyn“ muss. Die beiden Bauten korrespondieren: Das Stadttor synthetisiert die dosierten Quader der Sockelmauer und das Podium mit vier Bogengängen des Denkmals<sup>47</sup>, während dessen Bogengänge „die Durchsicht durch den Unterbau von dem Tore bis an das Ende der Straße“ ermöglichen. Das Denkmal wird damit selbst zum

<sup>40</sup> Neumeyer 1997, S. 61.

<sup>41</sup> Vgl. die Gestaltung von drei Staffagebauten im Garten von Schloss Wörlitz: der Floratempel als Podiumstempel, das Pantheon als Tempel auf einer Felsengrotte und der Stein als Felsengrotte auf einer Insel. Der Prototyp der Toteninsel mit Sarkophag war die Rousseau-Insel im Park von Ermenonville, die in deutschen Parks nachgebildet wurde, auch im Garten von Wörlitz.

<sup>42</sup> Vgl. Buttler 1995, S. 81.

<sup>43</sup> Buttler 1989, S. 146, nach August Rodes „Beschreibung des Fürstlichen Anhalt-Dessauischen Landhauses und Englischen Gartens zu Wörlitz“ (Dessau 1788).

<sup>44</sup> Buttler 1995, S. 99 f. – Die Initiationsriten der Freimaurer sahen eine Selbstprüfung in der „dunklen Kammer“ sowie den symbolischen Tod und die symbolische Wiedergeburt des Prüflings vor. Die Friedrichstatue thront auf einem Kubus, dem Symbol der Freimaurer für „ethische Selbsterziehung und geläuterte Gemeinschaft“ (Ebd., S. 98 f., 113) sowie für Christus als „Schlussstein des (neuen) Tempels“ (Nerdinger 1990, S. 94).

<sup>45</sup> Buttler 1995, S. 89. Ähnlich Dolgner 1991, S. 95.

<sup>46</sup> Vgl. Gillys Notiz: „Alles Glas zur Bedeckung ist unschicklich. Ich kenne keinen schöneren Effekt als von den Seiten umschließen, gleichsam vom Weltgetümmel abgeschnitten zu seyn und über sich frey, ganz frey den Himmel zu sehen. Abends.“ (Gilly 1797, S. 147)

<sup>47</sup> Allerdings sind die Bogen an den Schmalseiten des Potsdamer Tors nicht durchgängig; sie öffnen sich nur nach außen, nicht nach innen. Die Abfolge von dossierter und senkrechter Wandfläche wiederholt sich außerdem am Sockel des Sarkophags.

Tor, zu einem „idealen Stadttor“.<sup>48</sup> Es steht mit dem Potsdamer Tor in Enfilade, womit Gilly die preußische Tradition fortführt, Triumphbogen und Tor-Enfiladen zu Ehren der Monarchen zu errichten<sup>49</sup>. Folglich fungiert das Potsdamer Tor auch als Denkmal. Die beiden Bauten haben somit dieselbe Doppelfunktion und verweisen auf das Brandenburger Tor, das in den 1790er Jahren ebenfalls als Stadttor und Denkmal fungierte.<sup>50</sup> Mit seinem skulpturalen Schmuck wurde es zudem als Friedenstor und als Siegesdenkmal für Friedrich II. definiert<sup>51</sup>, worauf Gilly wiederum in den Tempelgiebeln seines Denkmals Bezug nimmt.

Der Leipziger Platz lag 1797 wie der Pariser Platz am westlichen Stadtrand und – so Gilly – am Ende einer „der längsten und schönsten Straßen der Stadt“, der Leipziger Straße, die parallel zur Straße „Unter den Linden“ verläuft. Das Potsdamer Tor trägt wie das Brandenburger Tor eine Quadriga, allerdings mit einer „Siegespalme“ anstatt der Siegesgöttin, und ist ebenfalls in die Berliner Stadtmauer integriert, die ab 1786 ausgebaut wurde. Diesen Ausbau reflektiert Gilly im Entwurf, denn die Sockelmauer des Denkmals kann auch als Stadtmauer *en miniature* rezipiert werden, deren Öffnungen an den Langseiten das Brandenburger und an den Schmalseiten das Potsdamer Tor variieren, während die Ecken der Sockelplatte wie Bastionen geformt sind. Die Stadtmauer *en gros* wird dagegen beiderseits des Potsdamer Tors mit je einem Wandelgang und einem kubischen Bau kaschiert, was als Kritik an ihrem Ausbau verstanden werden kann.

Für den Tempel des Denkmals war – wie für das Brandenburger Tor – die Architektur der Athener Akropolis „ein Muster“. Diese Architektur der altgriechischen Polis symbolisierte in den 1790er Jahren Sittlichkeit, Freiheit und Demokratie. Das Brandenburger Tor konnte deshalb als „Symbol neuer

bürgerlicher Freiheiten“ fungieren, während die Stadtmauer „ein Symbol für ein veraltetes, längst überholtes Staatsverständnis“ war.<sup>52</sup> Gillys Denkmal konnte analog gedeutet werden: Mit dem Aufstieg vom Podium zum Tempel projektierte der Bau die Entwicklung Preußens vom Absolutismus (Sockel-/Stadtmauer) zur Demokratie (Tempel) oder – so Cord-F. Berghahn – den „Aufstieg vom ägyptisch-monarchischen Fundament zum republikanischen Griechentempel“, so dass das Denkmal auch als „Signatur eines neuen, evolutionär-bürgerlichen Stadtentwurfs“ zu verstehen war<sup>53</sup>.

Im Kontext der Französischen Revolution konnte wiederum die gesamte Denkmalanlage als republikanisch-demokratischer Stadt- und Staatsentwurf rezipiert werden. Ralf F. Hartmann hat gezeigt, dass Gillys Stadttor und Denkmal mit Bauten korrespondieren, die 1793 für das „Fest der Einheit und der Unteilbarkeit der Republik“ in Paris errichtet wurden: ein Triumphbogen und ein Tempel der Freiheit als 2. und 6. Station des Festumzugs.<sup>54</sup> Gillys Denkmal korrespondiert zudem mit dem Grabmal der Märtyrer der Freiheit von Favart (1794)<sup>55</sup> und mit einzelnen „Heiligen Bergen“ der Revolution, während seine Situierung im Berliner Stadtgebiet – analog zu Konzepten der Revolution – impliziert, „die Stadt selbst als Garten“ aufzufassen<sup>56</sup>.

Darüber hinaus sind Parallelen zwischen Gillys Platzgestaltung und dem Pariser Marsfeld der ersten Revolutionsjahre zu konstatieren: Wie der Leipziger Platz lag das Marsfeld im Westen der Stadt, variierte die Form des römischen Circus und wurde an den Langseiten von Baumreihen und an einer Schmalseite von einem Triumphbogen eingefasst. In seinem Zentrum befand sich eine runde Plattform mit dem Altar des Vaterlands, auf dessen Podest vier Treppen zwischen Eckkuben führten. In der Mitte des Podests stand ein Kegelstumpf, auf

<sup>48</sup> Ralf F. Hartmann bezeichnet das Potsdamer Tor als „reales“ und das Denkmal als „ideales“ Stadttor (Hartmann 1997, S. 149).

<sup>49</sup> Vgl. Keller 1979, Nr. 155, 156.

<sup>50</sup> Vgl. Neumeyer 1997, S. 58.

<sup>51</sup> Vgl. Feist 1986, S. 133.

<sup>52</sup> Wegner 2000(a), S. 98, 104.

<sup>53</sup> Berghahn 2006, S. 299, 302; Berghahn 2012, S. 391, 395.

<sup>54</sup> Hartmann 1997, S. 153 f., 163–165. Für den Podiumstempel ebenso Wätjen 2000, S. 209 f. – Auf die Nähe des Friedrichdenkmals zu Bauten der Revolution hat schon Hermann Schmitz hingewiesen und diese Bauten als „Revolutionsarchitektur“ bezeichnet (Schmitz 1909(c), S. 210 f.; Schmitz 1914, S. 62 f.).

<sup>55</sup> Vgl. Falkenhausen 2008, S. 85.

<sup>56</sup> Hartmann 1997, S. 135.

dem ein Zylinder, bei Trauerfeiern auch ein Sarkophag platziert war.<sup>57</sup>

Der Altar des Vaterlands galt als Symbol der Republik, auch in Deutschland. In Preußen wurde er allerdings 1796 von Johann G. Schadow in einem Entwurf für das Friedrichdenkmal zum monarchischen Symbol umgedeutet.<sup>58</sup> Gilly hat wiederum den Kolossalstil der Revolution umgedeutet: Das „Journal des Luxus und der Moden“ berichtete wiederholt über das Kolossaldekret des Nationalkonvents und den Wunsch der Franzosen, in kolossalischen Denkmälern den „Triumph des Volkes über Tyrannen und Aberglauben“ zu verewigen und „die Macht und Herrlichkeit der neuen Republik“ zu verkünden.<sup>59</sup> Gilly hat sein Denkmal dagegen im „kolossalen Stil“ gestaltet, um die Größe des Königs zu verdeutlichen: Die „ehrerbietige Größe“ der Architektur sollte „mit Würde zum Anblick des großen Gegenstands“, der Statue Friedrichs II., einführen, also der Würde und Größe Friedrichs II. angemessen sein. An der Westseite des Leipziger Platzes verweist Gilly zudem auf Kaiser Augustus: Vor dem Mausoleum des Kaisers standen ebenfalls zwei Obelisken; zu seinen Ehren wurden ebenfalls Triumphbogen errichtet; und die Quadriga mit Palmzweig hat Augustus für eine Propaganda auf Münzen prägen lassen, wie Eduard Wätjen nachgewiesen hat<sup>60</sup>.

Die Umgebung des Denkmals musste – so Gilly – „in einem Stil erbaut erscheinen, welcher zur Wirkung des Ganzen gleichmäßig miteinstimmt“, während der Standort Leipziger Platz an „Potsdam als den zweiten Aufenthaltsort“ von Friedrich II. erinnern sollte. Der Standort vermittelt somit „zwischen den beiden Residenzen“, auf die auch das Denkmal Bezug nimmt: Der Podiumstempel schmückte als Fassadenmotiv – allerdings mit drei Podiumsöffnungen und vier Kolossalsäulen – in

Berlin die Südostseite des Schlosses (dort mit Attika) und in Potsdam die Nordostseite des Schlosses (dort mit Giebel).<sup>61</sup> Mit seinen Terrassen und der Grabstätte verweist Gillys Denkmal zudem auf Schloss Sanssouci, an dessen östlicher Gartenterrasse Friedrich II. seine Grabstätte ausheben ließ. Zugleich holte Gilly – so Fritz Neumeyer – „den Geist des Eremiten von Sanssouci [...] symbolisch in die Stadt zurück“, weil der Besucher auf den Denkmalterrassen ebenfalls „dem Alltag entrückt, aber ihm doch noch verbunden, frei von überflüssigen Bedürfnissen“ hätte sein können.<sup>62</sup>

Das Friedrichdenkmal assoziiert folglich das Schloss der absoluten Monarchie: situiert am Ende einer langen Achse, an die ein Park anschließt, umgeben von subordinierter Architektur und ausgestattet mit Höfen, Kaisertreppen und einer Tempelcella, die auch als Thronsaal rezipierbar ist. Doch dieses Schloss ist kein dominierendes Zentrum mehr. Sein Sockel ist ausgehöhlt; seine Höfe, Treppen und Räume sind für jede Person frei zugänglich. Das Schloss verliert hier seine Funktion als Herrschersitz und wird vom Volk vereinnahmt, was 1797 dem Zeitgeschehen entsprach: Das Versailler Schloss und der Pariser Louvre waren 1789 und 1792 von Volksmengen gestürmt worden; der Louvre fungierte seit 1793 als öffentliches Museum. Als Reaktion darauf waren im Dezember 1793 während der Doppelhochzeit der Söhne von König Friedrich Wilhelm II. die Paradekammern des Berliner Schlosses geöffnet worden, damit das Volk an der Hochzeit teilnehmen konnte.<sup>63</sup>

In seinen Entwurfsnotizen und Begleittexten erwähnt Gilly keine politische Intention. Diese wurde von Konrad Levezow formuliert, der den Denkmalentwurf mit Gilly im Juli 1796 diskutierte und im Oktober 1796 einen Aufsatz dazu publizierte:

<sup>57</sup> Vgl. das Marsfeld 1790; Abb. z. B. in: Speer 1978, S. 124; Hoffmann-Curtius 1989, S. 286 f.

<sup>58</sup> Vgl. Ebd., S. 289 f.

<sup>59</sup> Böttiger 1794, S. 29; Böttiger 1796, S. 118. – Die deutschen Medien informierten ausführlich über die Ereignisse in Frankreich (vgl. Hartmann 1997, S. 154 f.).

<sup>60</sup> Wätjen 2000, S. 217 f. – Die Propaganda präsentierte Augustus als Friedensfürst. Der Palmzweig der Quadriga auf dem Potsdamer Tor korrespondiert mit der Friedenspalme als Attribut Friedrichs II. im Westgiebel des Tempels (vgl. Ebd.).

<sup>61</sup> Das Fassadenmotiv zeichnete als monarchische Würdeform seit dem 17. Jahrhundert Residenzen aus. So muss die „Ordnung auf dem Podium“ am Versailler Schloss – laut Michael Hesse – „als Sinnbild der absoluten Monarchie gelesen und verstanden werden“ (Hesse 1985, S. 118). Die preußischen Varianten wurden vom Versailler Schloss (mit Attika) und vom Pariser Louvre (mit Giebel) abgeleitet (vgl. Keller 1979, S. 104).

<sup>62</sup> Neumeyer 1997, S. 63.

<sup>63</sup> Mit dieser Maßnahme sollte die Einheit von König und Volk demonstriert werden. Die Doppelhochzeit wurde als friedliches Nationalfest inszeniert und den französischen Revolutionsfesten entgegengesetzt. Der Einzug der beiden Bräute, der Prinzessinnen Luise und Friederike von Mecklenburg-Strelitz, in Berlin erfolgte über den Leipziger Platz (vgl. Biskup 2008, S. 78–80).



„Wir kamen sehr bald darin überein, dass es mit einer blossen Statue nicht abgemacht sein dürfe; dass damit ein Werk der Baukunst verbunden werden müsse, das zu einem National-Heiligthum dienen sollte, und das alle Grösse und Majestät in sich vereinigen müsse, die darin zu erreichen möglich wäre, um dadurch zugleich zu einem Beförderungsmittel grosser moralischer und patriotischer Zwecke erhoben zu werden, wie es die grossen öffentlichen Gebäude und Denkmäler der Alten waren.“<sup>64</sup>

Dem „Werk der Baukunst“ gab Gilly eine „einfache Gestalt“, die in den 1790er Jahren als „edel“ und „höchster Grad der Vollkommenheit“ galt<sup>65</sup> und die zusammen mit der Grösse und Festigkeit des Tempels „zum Anblick“ der Statue Friedrichs II. einführen und auf ihn einstimmen sollte. Über diese Stimmung und über die Erinnerung an den König, der sich zum ersten Diener des Staates erklärt hatte, sollte der Rezipient zu einem mündigen, pflichtbewussten Staatsbürger erzogen werden, während der altdorische Tempel freiheitlich-demokratisches Denken und Nationalbewusstsein „befördern“ würde. Das Denkmal – so die neuere Forschung – fungierte als eine „Architektur der Initiation“ des Rezipienten<sup>66</sup>, mit der Gilly sich an einem offensiven Programm des *National-building* beteiligte, das Berlin „durch ephemere Festarchitekturen wie dauerhafte Denkmäler zu einer patriotisch aufgeladenen politischen Stadtlandschaft“ und die preußische „Militärmonarchie in eine von friderizianischem Geist beseelte preußische Nation“ umgestalten sollte<sup>67</sup>.

Welche Staatsform Gilly und Levezow für diese Nation favorisierten, sagt Levezow nicht. Im zeitgenössischen Diskurs wurden für Preußen sowohl die Republik als auch die konstitutionelle und die re-

formierte absolute Monarchie verhandelt.<sup>68</sup> Aus dem bisher Dargelegten lässt sich schließen, dass Gilly die repräsentative Monarchie bevorzugte: Das zentrale Element seines Königsdenkmals ist der altdorische Tempel als Symbol der Demokratie. Er überragt alle umgebenden Bauten, wäre also aus allen Richtungen zu sehen gewesen, während die Königstatue nur von Osten in einem begrenzten Abschnitt der Leipziger Straße sichtbar geworden wäre und im Projektgemälde des Denkmals gar nicht zu sehen ist. Sie stellt Friedrich II. als höchsten Gott dar und verweist – wie auch der Kolossalstil des Tempels – auf die Grösse des Königs, der als Vorbild für den preußischen Staatsbürger fungiert und die preußische Nation repräsentiert (s. a. Kap. 10.2).

### 2.2.2 | Theater

Der im Friedrichdenkmal reflektierte Gesellschaftswandel wirkte sich auch auf das Theater aus, für das um 1800 ein Auditorium mit gleichwertigen Plätzen und eine charakteristische, repräsentative Baugestaltung gefordert wurden. Gilly hat sich mit diesen Forderungen intensiv befasst, insbesondere in den Entwürfen für ein Idealtheater (Abb. 4.7) und für das Berliner Schauspielhaus, das das Komödienhaus auf dem Gendarmenmarkt ersetzen sollte, nachdem ein Umbau verworfen worden war. In mindestens 33 Zeichnungen<sup>69</sup> hat Gilly Varianten für den Umbau und den Neubau projektiert sowie Varianten des Baus von Karl G. Langhans, dessen Ausführung er als Kondukteur bis Mitte Juli 1800 leitete. Der letzte Entwurf für den Neubau gehört zu seinen Hauptwerken.

Die Außenansicht des Neubaus hat Gilly als Projektgemälde angelegt, aber nicht fertig gestellt

<sup>64</sup> Levezow 1801, S. 230.

<sup>65</sup> Sulzer, Johann George: Allgemeine Theorie der Schönen Künste, 2. Theil. 3. Aufl. Leipzig 1792, S. 16. – Zu weiteren Aspekten der „einfachen Gestalt“ s. S. 36.

<sup>66</sup> Maurice 2008, S. 30.

<sup>67</sup> Biskup 2008, S. 91f.

<sup>68</sup> Vgl. Lissok 2002, S. 38f.; für Deutschland: Wehler 1987, S. 356, 511.

<sup>69</sup> Alste Oncken spricht von „etwa 40 Skizzen“ (Oncken 1981, S. 63), hat im Werkverzeichnis aber nur 32 Zeichnungen dem Schauspielhaus eindeutig zugeordnet (WV: B 14–17, B 20–22, B 24–32, B 171–179, B 181–185, B 190, B 237); Alfred Rietdorf erwähnt „vierzig Skizzen“ (Rietdorf 1940, S. 112). Seitdem wurde im Nachlass von Martin F. Rabe ein weiterer, großformatiger Entwurf entdeckt (AK: Nr. 82). – Zur Analyse der Zeichnungen vgl. v. a. Goralczyk 1987; Oncken 1981, Kap. VII; Riemer 1931, S. 82–85.

Laut Ruth Freydank wurden die Zeichnungen 1798 in der Berliner Kunstakademie ausgestellt (Freydank 2007, S. 145, 153). Das dürfte ein Irrtum sein, denn der Ausstellungskatalog führt von Gilly nur eine „Zusammenstellung einiger nach der Natur gezeichneten Antiken“ auf (Börsch-Supan 1971, Kat. 1798, Nr. 261), und laut Aloys Hirt war in der Ausstellung „von architektonischen Rissen“ außer denjenigen für die Münze und ein Friedrichsmonument „wenig vorhanden“ (Hirt 1798, S. 295).

(Abb. 2.5): Das Schauspielhaus ist an der Ostseite des Gendarmenmarkts zwischen dem Französischen und dem Deutschen Dom situiert. An der Westseite des Platzes ist ein weiterer Großbau zu erkennen, ein schmaler Quader mit Portikus, Kuppel(?) und je einem kurzen Flügel an der Nord- und Südseite, an die Kolonnaden anschließen, die dann entlang der Platzkanten bis zu den beiden Domen verlaufen, deren Tambourkuppeln fehlen.<sup>70</sup> Das Schauspielhaus wird auf eine Sockelplatte gestellt und aus Primärformen additiv zusammengesetzt, die die Formen der Innenräume abbilden, so dass die Raumdisposition am Außenbau ablesbar ist: Von Norden nach Süden folgen der Quader des Vestibüls, der Halbzylinder des Zuschauerraums, der Kubus des Bühnenraums, der Halbzylinder des Festsaals und wahrscheinlich ein Quader mit einem Südeingang.<sup>71</sup> Die Formen werden jeweils vom Quader bis zum Kubus breiter und höher und mit drei Gesimsen und einem Fries zusammengefasst.

An den Nordquader wird ein 6-säuliger, dorischer Portikus mit einem Balkon angefügt, über dem ein großes Halbkreisfenster, wohl mit integrierter Tür, fast bis an die Konsolen des flachen Satteldachs reicht. Der nördliche Halbzylinder wird vertikal in einen Ring, einen Kern und eine Kuppel gegliedert und mit dem Quader über das bis zum Kern verlängerte Satteldach verzahnt. Der Ring besitzt beiderseits des Quaders je fünf Türen mit Halbkreisfenstern sowie je eine Dachterrasse, auf die jeweils fünf Türen führen. Über ihnen steigt die geschlossene Wand des Zylinderkerns bis zur Dachkante auf, hinter deren Zinnen die flache Halbkuppel mit halbkreisförmigem Opaion ansetzt. Der südliche Halbzylinder dürfte analog gestaltet sein. Der Kubus erhält an seiner Ost- und vermutlich der Westwand im Erdgeschoss jeweils ein 3-teiliges Fensterband, darüber je ein Thermenfenster und eine Relieftafel, außerdem an der Nord- und vermutlich der Südwand je eine Tafel über dem

Halbzylinder sowie ein Dachgesims und quadratische Platten an den Ecken der Dachfläche. Seine Wände sind im Erdgeschoss gemauert und in den Obergeschossen verputzt. Ebenfalls verputzt werden die Zylinderringe oberhalb der Pfeiler sowie die Lisenen des Nordquaders und seine Wandfläche oberhalb des Portikus.

Der Ausgangspunkt dieser Baugestaltung war der Zuschauerraum, der optisch und akustisch gleichwertige Plätze bieten sollte. Die Architekten der Avantgarde orientierten sich dafür am Amphitheater der Antike und entwickelten den Zuschauerraum auf der Basis konzentrischer (Halb)Kreise („Zirkelschule“). Gillys Grundriss des Schauspielhauses veranschaulicht diese Technik (Abb. 2.6). Gillys Auditorium verfügt über ein Parkett mit Platzreihen in Kreissegmentform und drei Ränge mit Reihen in Halbkreisform, die gestaffelt werden, so dass ein Terrassentheater entsteht (Abb. 2.7). Hinter den Reihen des 1. Rangs stützen zwölf dorische Säulen den 2. Rang und gliedern zugleich eine Logenreihe, in die die Königsloge integriert ist.

Diese drei Entwürfe für den Außenbau, den Grundriss und den Zuschauerraum kongruieren und gehören folglich zusammen.<sup>72</sup> In Publikationen wird trotzdem vielfach nicht dieser Zuschauerraum abgebildet, sondern Gillys letzter Entwurf, der einen konventionelleren Raum zeigt (Abb. 2.8): Das Auditorium basiert ebenfalls auf Halbkreisen und besitzt ein Parkett, eine Logenwand mit drei Rängen und eine Galerie im 4. Rang. Im 3. Rang befindet sich nur die Königsloge auf einem Balkon, den vier kannelierte Kolossalsäulen mit Eierstabringen (anstelle von Basen) und reduzierten ionischen Kapitellen tragen. Dieses Auditorium weist diverse Parallelen zum Auditorium von Langhans' Theater auf: ein unterteiltes, elliptisches Parkett, seitliche Parkettlogen, drei Logenränge, ein Amphitheater im 4. Rang und eine rangübergreifende Königsloge mit Pendants neben dem Proszenium.<sup>73</sup>

<sup>70</sup> In der Nachtansicht des Gendarmenmarkts hat Gilly die Platzbebauung detaillierter dargestellt, allerdings ohne das Schauspielhaus, dessen Standort vier Obelisken markieren (WV: B 190). Den Bau an der Westseite des Platzes bewertet die Forschung als Neubau-Variante des Schauspielhauses. Da Gilly ihn in leicht veränderter Form in die Außenansicht integriert hat, müsste er jedoch eine andere Funktion haben (zur Platzbebauung vgl. v. a. Riemer 1931, S. 93–96; Rietdorf 1940, S. 118 f.; Goralczyk 1987, S. 111–114).

<sup>71</sup> Allerdings hat Gilly nicht alle Innenräume exakt am Außenbau abgebildet, denn etwa ein Drittel des Zuschauerraums liegt im Kubus. Der südliche Halbzylinder wird in der Literatur häufig als dysfunktional kritisiert, weil in ihm die Hinterbühne oder Nebenräume vermutet werden. Tatsächlich bildet er den Festsaal ab, den Gilly in Kreisform plante (vgl. WV: B 21, B 172). Der ausgeführte Saal von Langhans hatte eine ovale Form.

<sup>72</sup> Die drei Entwürfe werden in der Literatur von 1795 bis 1800 datiert. Den Grundriss zeichnete Gilly am 6. September 1798, weshalb ich den Außenbau und den Zuschauerraum auf 1798/99 datiere.

<sup>73</sup> Vgl. Hahn 2009, S. 336; Oncken 1981, T. 45; Meyer 1998, S. 183.



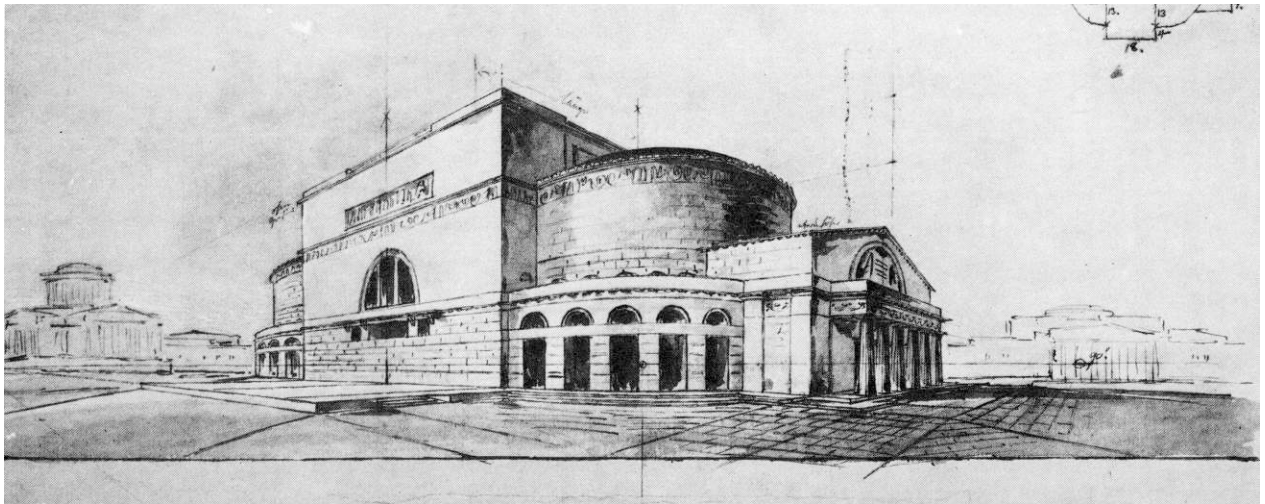


Abb. 2.5 | Friedrich Gilly: Schauspielhaus, Gendarmenmarkt, Berlin (1798/99; verschollen) (WV: B 171, R: Abb. 107).

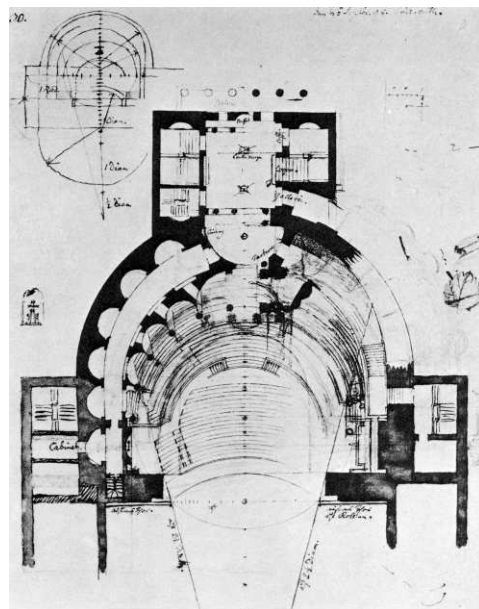


Abb. 2.6 | Friedrich Gilly: Schauspielhaus: Grundriss der Nordseite (1798; verschollen) (WV: B 30, R: Abb. 106).

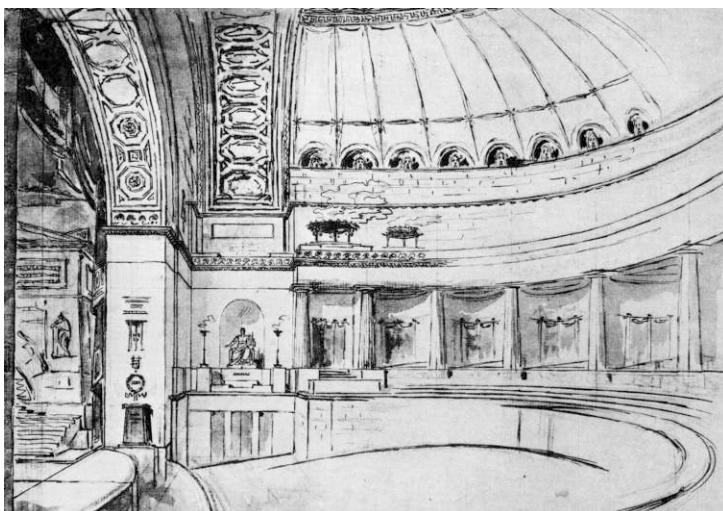
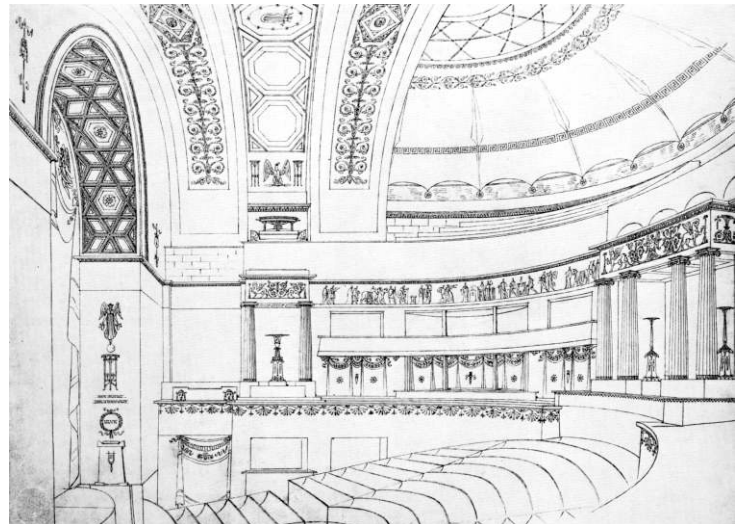


Abb. 2.7 | Friedrich Gilly: Schauspielhaus: Zuschauerraum (1798/99; verschollen) (WV: B 32).



**Abb. 2.8** | Friedrich Gilly: Schauspielhaus: Zuschauerraum (1800; verschollen) (WV: B 176, R: Abb. 105).

Gillys letzter Entwurf für den Zuschauerraum gehört somit zu den Varianten von Langhans' Bau.<sup>74</sup>

Dieser letzte Entwurf wurde exakt mit der Feder gezeichnet, weshalb zu vermuten ist, dass er gestochen und publiziert werden sollte. Levezow berichtet, dass Gilly „sich vorbehalten“ hatte, „über Theaterperspektive und Theatermahlerei eine eigne Abhandlung auszuarbeiten“.<sup>75</sup> Ein anonymes Autor bestätigt das:

„Einer seiner Hauptaugenmerke ging auf die noch immer nicht hinlänglich gelöste, und selbst durch Erdmannsdorfs letzte Ausführungen nur sehr unvollständig erfüllte Aufgabe: wie weit die theatrale Baukunst der Alten auf unsere Theater-Architektur anzuwenden sey? Er schrieb mir darüber aus Paris und London einigemal sehr feine Bemerkungen und machte zu einem vollständigen Werke, wobei die Dekorazion und Perspektive Haupttheile geworden seyn würden, schon im voraus alle Vorbereitungen.“<sup>76</sup>

Dass Gilly nicht den originalen Zuschauerraum, sondern die „Langhans-Variante“ veröffentlichen wollte, dürfte darauf zurückzuführen sein, dass sein Entwurf für das Schauspielhaus von König Friedrich Wilhelm III. abgelehnt worden war, was ihn

für eine Publikation disqualifizierte (s. S. 44). Außerdem wird der Originalraum für eine Publikation um 1800 zu „demokratisch“ gewesen sein: Beide Zuschauerräume synthetisieren das höfische Logen- und das bürgerliche Amphitheater, sind aber für verschiedene Gesellschaften konzipiert. Der Originalraum bildet die Gesellschaft einer repräsentativen Monarchie ab, denn in ihm dominiert das als demokratisch geltende Amphitheater. Die Logenreihe mit der Königsloge wird hinter die Reihen des 1. Rangs und unter den 2. Rang geschoben, also völlig in das Amphitheater integriert, und hat mit ihren – als „demokratisch“ rezipierten – dorischen Säulen eine repräsentative Funktion. Die „Langhans-Variante“ zeigt dagegen einen Raum für die Gesellschaft einer absoluten Monarchie, denn hier dominiert die Logenwand mit der monumentalen Königsloge, die über drei Ränge reicht und weit in den Raum hineinragt. Für das Amphitheater bleibt nur der 4. Rang.

Interessanterweise sind beide Zuschauerräume zu klein. Hans Riemer und Alste Oncken haben im Originalraum 800 Plätze gezählt; die „Langhans-Variante“ besitzt weniger Plätze.<sup>77</sup> Das Auditorium von Langhans' Theater verfügte dagegen über 2000 Plätze. Dass Gilly größere Zuschauerräume konzipieren konnte, belegen seine Entwürfe für das Kö-

<sup>74</sup> Zu den Langhans-Varianten gehören außerdem der Entwurf aus dem Rabe-Nachlass (AK: Nr. 82), der Außenbau in Quaderform (WV: B 174) und eventuell der Grundriss in Quaderform (WV: B 21), der aufgrund seiner Raumfolge aber auch den Neubau-Varianten zuzuordnen wäre. Peter Goralczyk bewertet die letzten beiden Varianten dagegen als Entwürfe für den Umbau des Komödienhauses (Goralczyk 1987, S. 99–102).

<sup>75</sup> Levezow 1801, S. 236.

<sup>76</sup> Anonymus 1801, S. 158.

<sup>77</sup> Riemer 1931, S. 88 f.; Oncken 1981, S. 68, 71.

nigsberger Theater mit 1000 Plätzen und für das Idealtheater mit 1300 Plätzen. Für das Schauspielhaus plante er jedoch ein kleineres und damit progressiveres Auditorium, wie Jochen Meyer erläutert:

„Schon um 1800 wurde die Idee eines Nationaltheaters, in welchem alle gesellschaftlichen Schichten harmonisch vereinigt werden sollten, kritisiert. [...] Befürworter eines rein bürgerlichen Theaters in Berlin [...] forderten die Eliminierung des ‚Pöbels‘ aus dem Auditorium [...]: hier sollte ein Theater etabliert werden, in welchem das Bürgertum oder wenigstens die ‚besseren‘ Teile der Gesellschaft unter sich sein konnten. Dieser elitären Position entsprach der Wunsch nach einem Publikum, welches das Schauspielhaus vor allem wegen des Schauspiels aufsuchte und im Theater das ungetrübte Erlebnis eines Kunstwerks genießen wollte. [...] Die Konzeption von Gillys Auditorium mit einer bis dahin ungekannt konsequenten Ausrichtung der Zuschauer auf die Bühne und einer geringen Zahl von Plätzen zeigt, dass Gilly sein Theatergebäude für ein hochgradig kultiviertes und elitäres Publikum konzipiert hat, in dem der ‚Pöbel‘ keinen Platz mehr haben sollte. [...] Die Haltung [...] war letztlich realistischer als [...] der Wunsch nach der gesellschaftlichen Vereinigung des Publikums im Auditorium. [...] Wie progressiv die Forderung nach der Etablierung eines kultivierten Volkstheaters kurz vor 1800 war, zeigt die Tatsache, dass erst 1824 [...] das erste Volkstheater in Berlin errichtet wurde.“<sup>78</sup>

Ebenfalls progressiv war der Außenbau des Schauspielhauses, für das Gilly eine „einfache Gestalt“ aus Primärformen gewählt hat, die den Bau auf seine charakteristische Grundform reduzieren. Diese Rückführung von Architektur auf ihre reine, objektive Form – oder ihre „Natur“ – war ein zentrales Diskursthema in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts. Ausgehend von Jean-J. Rousseaus Schriften wurde die Natur gleichgesetzt mit Simplizität, Freiheit

und Gleichheit, und nur der Mensch in seinem natürlichen Urzustand war ein sittlich-guter und freier Mensch.<sup>79</sup> Eine Architektur, die ihre Rezipienten zu pflichtbewussten, mündigen Staatsbürgern erziehen sollte, musste diese folglich in ihren Urzustand versetzen, was sie nur leisten konnte, wenn sie selbst „natürlich“ war, also in ihren eigenen Urzustand zurückgeführt wurde.<sup>80</sup>

Als „natürlich“ galten stereometrische Primärformen<sup>81</sup> und zweckentsprechende Formen, erstere als Urformen der Mathematik, als Abstraktionen von Naturformen und als Urformen des Massenaufbaus, die in der ägyptischen und römischen Architektur in Reinform auftraten. „Natürlich“ waren außerdem die Dorica als älteste und simpelste griechische Säulenordnung, rezipiert als Bauweise einer „urdemokratischen“ Gesellschaft, sowie das Säulen-Architrav-System, das aus dem architektonischen „Naturgesetz“ des Tragens und Lastens resultiert und auf die Urhütte verweist.

Mit seinen funktionalen Primärformen und dem dorischen Portikus galt Gillys Schauspielhaus um 1800 somit als „natürlicher“ Bau – und als politischer Bau, denn die bürgerliche „Natürlichkeit“ wurde der „Künstlichkeit“ des höfischen Lebens entgegengesetzt. Die zeitgenössische Charakterlehre hat dem Bau eine weitere politische Funktion zugewiesen: Öffentliche Gebäude, auch Schauspielhäuser,

„[...] müssen der politischen Verfassung und der Denkart eines gesitteten und aufgeklärten Volkes würdig seyn. Sie gehören dem ganzen Staat; in ihnen zeige sich also die Seele des Staats.“<sup>82</sup>

Nicht nur in, sondern auch an Gillys Schauspielhaus zeigte die Seele des Staats sich als Seele einer repräsentativen Monarchie: Primärformen sind als mathematische Formen rationale Formen und konnten deshalb um 1800 bürgerliche Tugenden wie Vernunft, Ordnung, Schlichtheit, Sparsamkeit

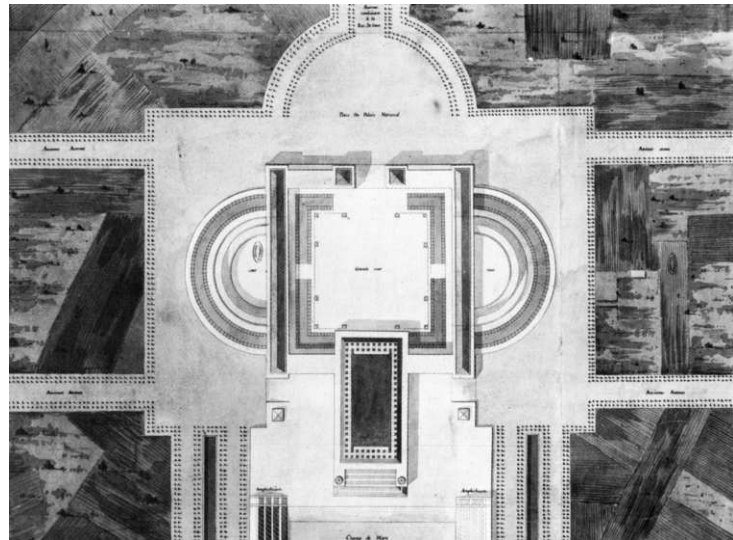
<sup>78</sup> Meyer 1998, S. 179f. – Meyer bezieht sich auf den letzten Entwurf des Zuschauerraums (1800).

<sup>79</sup> Vgl. Günther 1999, S. 63, 65; Nerdinger/Philipp 1990, S. 25.

<sup>80</sup> Vgl. Vogel 2002(a), S. 41; Nerdinger/Philipp 1990, S. 30.

<sup>81</sup> Die „Natürlichkeit“ von Primärformen hat Gilly mit den Zeichnungen „Kuben im Sand I + II“ thematisiert. Beide Zeichnungen wurden im Nachlass von Martin F. von Alten aufgefunden und Gilly zugeschrieben. Die hier eingeführte Nummerierung „I + II“ entspricht der Reihenfolge im Nachlass. Vgl. dazu AK: Nr. 98; Wilhelm 1989, S. 16f.; Wilhelm 1993, S. 625; Neumeyer 1997, S. 95f.

<sup>82</sup> Anonymus: Untersuchungen über den Charakter der Gebäude; über die Verbindung der Baukunst mit den schönen Künsten und über die Wirkungen, welche durch dieselbe hervorgebracht werden sollen. Leipzig 1788, S. 167.



**Abb. 2.9** | Jean-F.(?) Thomas: Gebäude der Nationalversammlung, Gelände der Militärakademie, Paris (Entwurf, 1791).

und Solidität symbolisieren.<sup>83</sup> Zudem vermittelten sie nicht nur als „natürliche“, sondern auch als mathematische Formen die Ideale von Freiheit und Gleichheit, denn sie sind autonom, in ihrer Grundbeschaffenheit gleich und nicht an Stile gebunden.<sup>84</sup> In der „Freiheit und Gleichheit der Formen im Raum“ waren „Liberté und Egalité [...] in ihrer bürgerlichen Idealität“ präsent, wie Karin Wilhelm konstatiert.<sup>85</sup> Am Schauspielhaus hat Gilly die Autonomie der Primärformen durch additive Reihung sowie Breiten- und Höhendifferenzen betont; zugleich sind sie Teile der Gesamtform. Ihre harmonische Beziehung zueinander und zum Baukörper symbolisierte die Verbindung selbständiger Individuen zu einer harmonischen Gemeinschaft und Nation, insbesondere an einem Nationaltheater.

Darüber hinaus nimmt der Außenbau des Schauspielhauses Bezug auf Großbauten der Antike: Die vertikale Abfolge von Säulenportikus, rechteckiger Vorhalle, geschlossener Zylinderwand und Kuppel mit Opaion verweist auf das römische Pantheon. Der Halbzylinder mit arkadenförmigen Eingängen und seine additive Anfügung an den breiteren und höheren Kubus gehen auf das römische Theater zurück; die Lage des Festsaals hinter der Bühne ver-

weist auf das römische und griechische Theater, hinter deren Bühnen ein Versammlungsraum liegen konnte.<sup>86</sup> Der Portikus rekurriert auf den griechischen Prostylis; die Halbkreisfenster des Kubus rekurrieren auf Fenster der römischen Thermen. Die repräsentative Gestaltung des Außenbaus aktualisiert somit einige Architekturmotive der römischen Monarchie, während der Baukörper aus Primärformen, der Halbzylinder mit Amphitheater und der dorische Portikus um 1800 eine demokratische Staatsform thematisierten.

Im Kontext der Französischen Revolution war das Schauspielhaus als demokratisch-republikanischer Bau zu rezipieren: Der Rundbau, insbesondere der Kugelbau, galt in Frankreich als „die Metapher der Volkssouveränität selbst, gedacht als Totalität ohne Hierarchie und ohne innere Differenz“.<sup>87</sup> Die Pariser Parlamentssäle erhielten deshalb eine runde Form, für die der Vorlesungssaal der École de Chirurgie richtungsweisend war: ein Saal in Halbkreisform mit Amphitheater, einer Viertelkugel als Kuppel und einem halbkreisförmigen Opaion.<sup>88</sup> Diese Komponenten hat Gilly im Zuschauerraum des Schauspielhauses verarbeitet, der somit den französischen Parlamentssaal konnotiert.

<sup>83</sup> Für Freimaurer symbolisieren Primärformen und geometrische Gesetze außerdem tiefere Weisheiten, Klarheit und das ordnende Weltgesetz (vgl. Nerding 1990, S. 94; Kelsch 1985, S. 27). Der Portikus, Halbzylinder und Kubus von Gillys Bau verweisen zudem auf die Freimaurer-Symbole dorische Säule, Zirkel, Winkelmaß und Kubischer Stein (vgl. Reelfs 1979/81, S. 21).

<sup>84</sup> Vgl. Müller/Vogel 2008, S. 505.

<sup>85</sup> Wilhelm 1989, S. 20, mit Bezug auf Gillys „Kuben im Sand I + II“. Ähnlich Wilhelm 1993, S. 622.

<sup>86</sup> Vgl. Goralczyk 1987, S. 103, 105; Koepf 1997, Abb. 204. – Vom römischen Theater hat Gilly außerdem das Velum (Sonnensegel) über dem Auditorium übernommen.

<sup>87</sup> Falkenhausen 2008, S. 44.

<sup>88</sup> Vgl. Peschken 1985, S. 1535–1537; Posener 1979, S. 412, Abb. 18.

Der Außenbau des Schauspielhauses verweist wiederum auf das Gebäude der Nationalversammlung von Jean-F. Thomas (Abb. 2.9): ein Kubus zwischen zwei schmalen Halbzyklindern, dessen Südseite von einem kleineren Quader mit dem Haupteingang durchdrungen wird.<sup>89</sup>

In der Außenansicht des Schauspielhauses hat Gilly außerdem den Deutschen Dom ohne Tambourkuppel dargestellt. Diese Höhenreduktion ist einerseits – wie im Projektgemälde des Friedrichdenkmals – als Maßnahme zur Anpassung der Umgebungsarchitektur zu verstehen. Andererseits hat Gilly damit das französische Egalitätsprinzip umgesetzt, denn während der Revolution sollten Kirchtürme abgetragen werden, um dieses Prinzip zu wahren, beispielsweise der Turm des Münsters in Straßburg, das Gilly auf seiner Studienreise besichtigt hat<sup>90</sup>.

### 2.2.3 | Stadt- und Landhaus

Das städtische Wohnhaus wandelte sich um 1800 vom Bürger- zum Mietshaus. Die Anzahl der Geschosse und Fensterachsen wurde sukzessiv erhöht, die Fassade abgeflacht und das Ornament reduziert. Gilly hat drei Fassaden ausgeführt, mit denen er diese Entwicklung forciert und das Stadthaus modernisiert hat. Kennzeichnend für sie ist eine klare, egalisierende Gestaltung: eine kompakte, rechteckige oder annähernd quadratische Wandfläche, ein regelmäßiger Raster aus 2–4 Geschossen und 7–11 Fensterachsen sowie ein flaches Sattel- oder Walmdach. Im Erdgeschoss bleibt die Mauerung sichtbar (Rustika-Charakter), während die Obergeschosse in einem helleren Farbton verputzt werden. Die Fassaden werden immer durch Gesimse, Friese oder/und Tafeln horizontalisiert und können einen vertikalen Akzent durch risalitartige Wandvorsprünge erhalten. Ihre Tür- und Fensteröffnun-

gen schneiden meistens rahmenlos in die Wand ein; das Ornament wird in den Raster integriert. Mit ihrem Purismus, dem regelmäßigen Raster und der horizontalen Ausrichtung vermittelten die Fassaden um 1800 „Natürlichkeit“ und das republikanische Egalitätsprinzip.<sup>91</sup>

Für die Gestaltung der Fassade von Haus Jägerstraße 14 orientierte Gilly sich noch am Nachbarhaus von Karl G. Langhans<sup>92</sup>, dessen Fassadentypus er übernahm, purifizierte, horizontalisierte und vereinheitlichte (Abb. 2.10). Für Haus Breite Straße 30 hat er dann die Fassade des modernen Geschäfts- und Wohnhauses entwickelt, die sich in ein großflächig verglastes Erdgeschoss für Läden und drei Obergeschosse für Wohnungen oder/und Büros gliedert (Abb. 2.11). Haus Behrenstraße 68 wurde wiederum als Palais für einen Grafen<sup>93</sup> in der Nähe des Tiergartens errichtet, weshalb die Fassade Elemente der Prachtbaukunst und des zeitgenössischen Landhauses integriert (Abb. 2.12). Außerdem erhielt sie den für Berliner Stadthäuser favorisierten Anstrich in Naturfarben, die einzelne Bauteile hervorheben und vom Sockel bis zum Dach heller werden sollten<sup>94</sup>, hier in Dunkelbraun (Fundament), Blaurot (UG), Hellbraun (EG), Fleischfarben-Gelb (Gurtgesims) und Gelbbraun (OG).<sup>95</sup>

Mit dem Wandel des Stadthauses setzte der Bau von Landhäusern vor der Stadtgrenze ein, vor der Grenze Berlins zunächst im Tiergarten. Gilly hat zwei Haustypen projektiert: Das „preußische Landhaus“ in Quaderform besitzt ein hohes Erd- und ein niedrigeres Obergeschoss, 5–7 Fensterachsen und ein flaches Walmdach (Abb. 7.21)<sup>96</sup>. Der Eingang in der Mitte der Langseite wird in einen risalitartigen Wandvorsprung oder/und eine Rundbogen-nische gesetzt sowie mit einer Relieftafel oder Konsolverdachung und einem Halbkreisfenster oder einer Serliana bekrönt. Nur ein Bau von Gilly, das 5-achsige „Kleine Landhaus“, erhält den Ein-

<sup>89</sup> Das Gebäude der Nationalversammlung sollte an der Nordwestseite des Marsfeldes errichtet werden. Es umschließt drei Höfe und rekurriert vermutlich auf das Trajansforum in Rom.

<sup>90</sup> Vgl. Rietdorf 1940, S. 74–77.

<sup>91</sup> Zur „Natürlichkeit“ von Gillys Stadthausfassaden ausführlich: Vogel 2002(a). – Die Fassade für ein „Kleines Wohnhaus“ hat Gilly analog gestaltet, aber – soweit bekannt – nicht ausgeführt (WV: B 37i). Zwei ihm zugeschriebene Entwürfe weichen dagegen teilweise vom Gestaltungsmodus ab: Fassade eines Stadtpalais (Vogel 2002(a), S. 45f.); freistehendes, 2-geschossiges Wohnhaus (Blauert 2007, S. 76).

<sup>92</sup> Haus Jägerstraße 15; Abb. in: Oncken 1981, T. 14; Vogel 2002(a), S. 47.

<sup>93</sup> Die Eigentümer und Bewohner von Haus Behrenstraße 68 waren: Graf Lottum bis 1824, der Arzt Dr. Heim bis 1851 und Graf von Solms-Baruth bis 1906 (vgl. Oncken 1981, S. 80). Das Haus wird deshalb auch als Palais Lottum und Palais Solms-Baruth bezeichnet.

<sup>94</sup> Vgl. Hahn 2009, S. 509–513; Philipp 1997, S. 155.

<sup>95</sup> Vgl. Riedel 1803/10, Heft 2, T. III.

<sup>96</sup> WV: D 17, D 20 (= AK: Nr. 59).

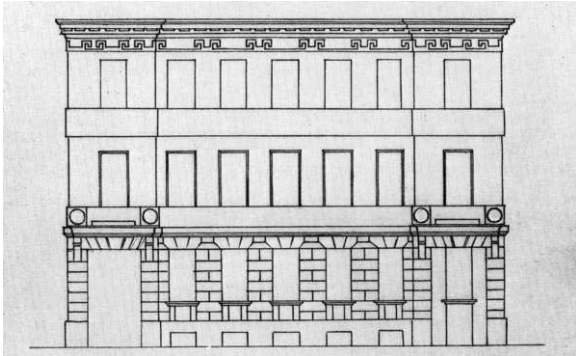


Abb. 2.10 | Friedrich Gilly: Stadthaus Jägerstraße 14, Berlin (1792-1794).

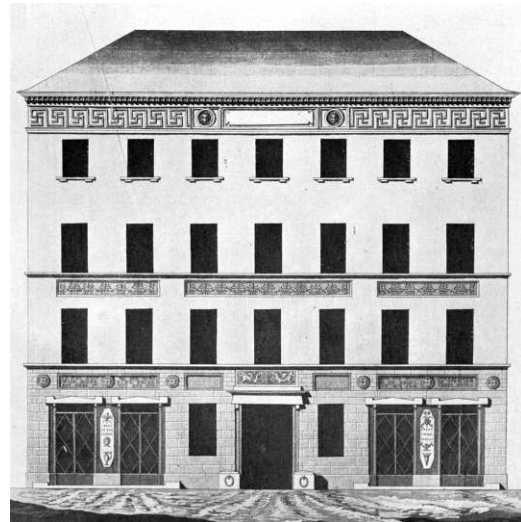


Abb. 2.11 | Friedrich Gilly: Stadthaus Breite Straße 30, Berlin (ca. 1800).

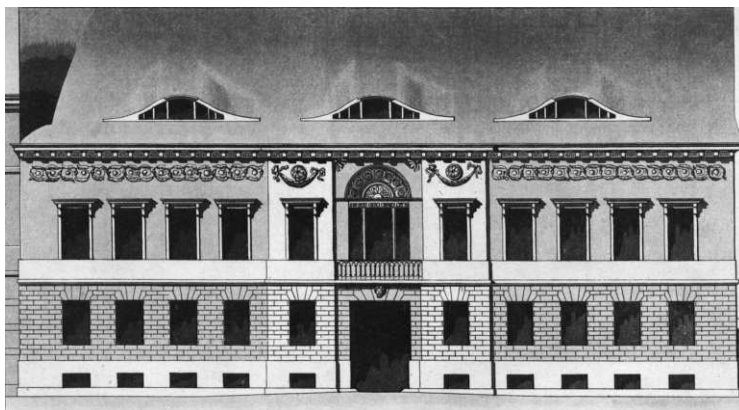


Abb. 2.12 | Friedrich Gilly: Stadthaus Behrenstraße 68, Berlin (1800);  
**oben:** Fassade 1804; **unten:** Fassade 1906.

gang an der Schmalseite und ein Krüppelwalmdach (Abb. 2.13). Das „kubische Landhaus“ hat die Form eines Kubus (Abb. 2.14) oder kubischen Quaders<sup>97</sup>. Kennzeichnend sind ein rustiziertes Erd- und ein wenig höheres, (un)verputztes Obergeschoss, eine vertikale Dreiteilung der Fassade sowie ein flaches Zeltdach. Die beiden äußeren Fassadenabschnitte differieren in der Höhe oder Tiefe; die Fassadenmitte wird im Obergeschoss mit je einem Drillings- und einem Halbkreisfenster geöffnet.

Das einzige ausgeführte Landhaus von Gilly war in der Tiergartenstraße situiert und gehörte zu den ersten Landhäusern im Tiergarten.<sup>98</sup> Es kombiniert Elemente des „preußischen“ und „kubischen“ Typus und rekurriert zudem auf das Landhaus Bagatelle bei Paris<sup>99</sup> (Abb. 2.15): Haus Mölter besitzt ein hohes Erd- und ein niedrigeres Obergeschoss sowie fünf Achsen, von denen drei zur Mitte zusammengezogen werden, so dass der Baukörper als kompakter, 3-teiliger Quader mit einem Halbzylinder an der Gartenseite erscheint. An der Straßenseite nimmt der mittlere, minimal zurückgesetzte Wandabschnitt den Eingang auf, der mit einer Relieftafel und einem Kreissegmentfenster bekrönt wird. Das flache Dach wandelt sich vom Walmdach an der Straßenseite zu einer Kuppel zwischen zwei Zeltdächern an der Gartenseite.<sup>100</sup>

Mit seinen Landhaus-Projekten hat Gilly sich außerdem als Gartenarchitekt ausgewiesen und eine Gartenreform angeregt. Im Aufsatz über das Landhaus Bagatelle kritisiert er den Französischen und den Englischen Garten:

„Der Garten [des Landhauses; I. K.] ist nach dem neuern Geschmack angelegt, den auch die Franzosen unter dem Nahmen des englischen Geschmacks ergriffen haben, um sich von der einförmig peinlichen Regelmäßigkeit ihrer alten Garten-Anlagen zu befreien. [...] – Ohne mich zum Vertheidiger der eingekerkerten und beschnittenen Gärten [...] aufwerfen zu wollen, kann ich den oft sehr lebhaft

empfundnen [...] Eindruck von erhabener Wirkung, in vielen solchen Anlagen nicht verbergen und eben so wenig leugnen, daß ich ihn gerade so, besonders bey neuern Garten-Einfassungen von ausgezeichneten Gebäuden, der kleinlich gemißbrauchten, sogenannten englischen Umzäunungen nicht zu gedenken – oft vermisste. [...]

Die Beschreibung eines neuen französischen Gartens, nach dem gewöhnlich herrschenden Geschmacke, kann nur von künstlichen Erdhaufen, genannt Hügel, von *Bosquets*, Tempeln und Hütten aller Art, von kleinen Brücken und zusammen gedrängten Spielereyen reden, die oft sehr kindisch und höchst ermüdend sind. Selten findet man einen ruhigen Sitz. Überall ist die Natur nur *geputzt* [...].<sup>101</sup>

Mit seinen Landhaus-Projekten geht Gilly über das Konzept des Englischen Gartens hinaus, indem er dessen „Natürlichkeit“ mit der Geometrie des Französischen Gartens synthetisiert. Alste Oncken konstatiert, dass Gilly „immer das Bedürfnis“ habe, „die Natur einer architektonischen Gliederung zu unterwerfen und damit die reine architektonische Form gleichsam vorzubereiten“, doch:

„Das geschieht nicht in der Art etwa der älteren Franzosen, bis zur Ausbildung eines streng mathematischen Schemas, sondern eher im Sinne einer regelmäßigen Umformung der neuen englischen Landschaftsgestaltung. [...] Die englische Parkanlage [...] wird bei Gilly nun schon wieder, im Sinne der neuesten Architektur, in einfachste regelmäßige Gebilde gebannt.“<sup>102</sup>

Gilly gestaltet sowohl einen sukzessiven Übergang zwischen Architektur und Natur als auch die Einheit von Haus und Garten<sup>103</sup>, indem er Einzelformen der Landhäuser in den Außenraum projiziert. So wird beispielsweise der (Halb)Kreis einer Gartentreppe oder des Fensters über dem Eingang auf Wege, Auffahrten, Zäune, Mauern, Rasenflä-

<sup>97</sup> Vgl. das „Landhaus im englischen Geschmack“ (WV: B 60, B 80, B 153, B 208; AK: Nr. 53).

<sup>98</sup> Vgl. Schmidt 1981, S. 38 f.

<sup>99</sup> Vgl. Oncken 1981, S. 84 u. T. 63; Rietdorf 1940, S. 140 u. Abb. 155–161.

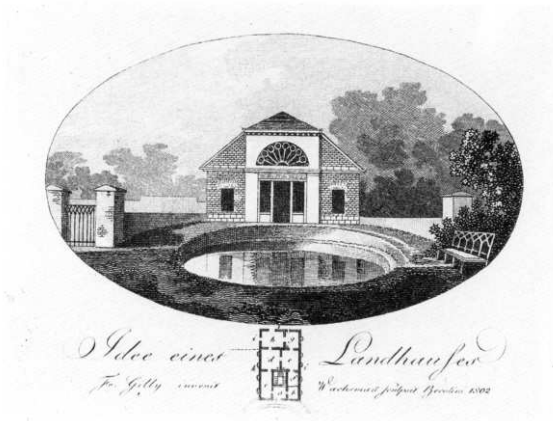
<sup>100</sup> Zur Dachkonstruktion vgl. den Entwurf für ein 2-geschossiges Landhaus (AK: Nr. 61).

<sup>101</sup> Gilly 1799(a), S. 108–110.

<sup>102</sup> Oncken 1981, S. 86, 100.

<sup>103</sup> Vgl. Bisky 2000, S. 150.

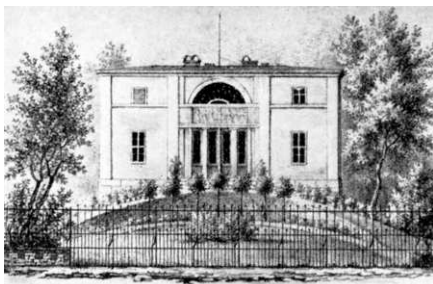
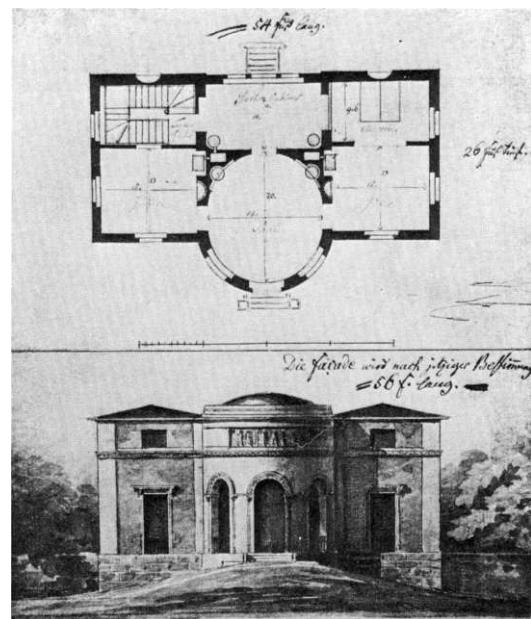
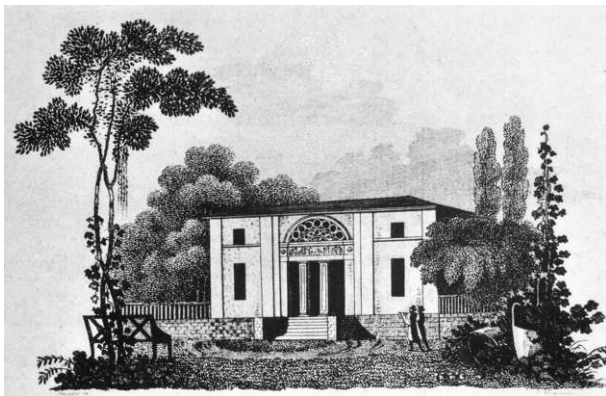




**Abb. 2.13** | Friedrich Gilly: Kleines Landhaus (1796; verschollen; Kupferstich 1802) (WV: D 15, AK: Nr. 52).



**Abb. 2.14** | Friedrich Gilly: Jagdhaus (Ausschnitt) (ca. 1799; 27,6 × 46,5 cm; Tuscharbeiten; Kupferstichkabinett, Berlin).



**Abb. 2.15** | Friedrich Gilly: Landhaus Mölter, Tiergartenstraße, Berlin; **oben links:** Straßenseite 1801; **oben rechts:** Grundriss EG und Gartenseite (Entwurf 1799; verschollen) (WV: B 480, R: Abb. 142); **unten links:** Straßenseite ca. 1820; **unten rechts:** Gartenseite 1863.



chen und Bassins übertragen.<sup>104</sup> Als Idealist hat Gilly vermutlich beabsichtigt, auch im Garten eine „Koexistenz von Gegensätzen“<sup>105</sup> zu erreichen, also eine Harmonie von Architektur und Natur, die als Einheit von Gegensätzen funktioniert.

#### 2.2.4 | Exkurs: Industriebau, Badehaus; Bauteil Säule

In diesem kurzen Exkurs soll anhand von drei Beispielen gezeigt werden, dass die Rezeption von Architektur mehrfach kontextabhängig ist: Sie wird nicht nur vom individuellen und kulturellen Kontext des Rezipienten beeinflusst, sondern auch vom bautypologischen und lokalen Kontext der Architektur, denn mit der Bauaufgabe und dem Standort verändert sich die Semantik der Bauformen.

Gilly hat mit einer Art Baukastensystem gearbeitet und dieselben Formen für unterschiedliche Bauaufgaben verwendet. So besteht die Sockelmauer des Friedrichdenkmals aus dossierten Quadern, die auf die ägyptische Mastaba rekurrieren und das Tempelpodium als Grabstätte kennzeichnen. Den dossierten Quader hat Gilly ebenfalls für das Eisenhüttenwerk in Königshütte gewählt und die Werksbauten als Mastaba-Gruppe mit ägyptisierenden Türen und Fenstern gestaltet (Abb. 2.16). Hier ist die Mastaba-Form nicht sepulkral, sondern industriell zu deuten: Pyramidalformen sollten Ende des 18. Jahrhunderts Industriebauten charakterisieren, in denen mit Feuer gearbeitet wurde, weil die Pyramide einem Vulkankegel ähnelt und zudem in der Antike das Element Feuer symbolisierte.<sup>106</sup> Gilly hat diesen Bezug explizit am mittleren Werksbau hergestellt, dessen Lünette die Götter Mars und Vulkan zeigt.

Der Baukörper des Schauspielhauses besteht aus den Primärformen Quader, Halbzylinder und Kubus. Diese hatte Gilly schon 1794 für das „Kleine Badehaus“ additiv kombiniert, das in einem Park situiert ist (Abb. 2.17, 4.11): Von rechts nach links folgen der Quader des Eingangs, der Kubus des

Aufenthaltsraums, der Quader des Ruhebereichs mit Durchgängen zum Bad und der Halbzylinder des Bades, die ebenfalls mit Gesimsen zusammengefasst werden. Der Kubus ist – analog zum Schauspielhaus – breiter und höher als die übrigen Formen, wird ebenfalls in der Sockelzone gemauert und darüber verputzt und erhält analog einen Fries, ein Kranzgesims und an den Seitenwänden je ein Halbkreisfenster.

Obwohl die beiden Bauten formal korrespondieren und obwohl ein einzelner Halbzylinder für ein Theater charakteristischer ist als zwei Halbzylinder, wird das Badehaus nicht als Theater aufgefasst, dessen Halbzylinder den Zuschauerraum abbildet und demokratisch zu deuten ist. Entscheidend ist – neben der Größe und dem Standort des Baus – seine Formkombination oder das Bauegefüge: Am oder nahe beim Zuschauerraum eines Theaters ist der Eingang zu erwarten, der sich am Badehaus jedoch weit entfernt vom Halbzylinder an der gegenüberliegenden Seite des Baus befindet. Der Halbzylinder liegt somit am Ende des Weges durch den Bau und wird folglich einen geschützten Bereich enthalten. Gilly hat ihn für das Bad vermutlich gewählt, um die Form eines Teichs oder Sees zu assoziieren, denn die Brüstung an der Innenwand sollte mit Rosenstöcken bepflanzt werden.

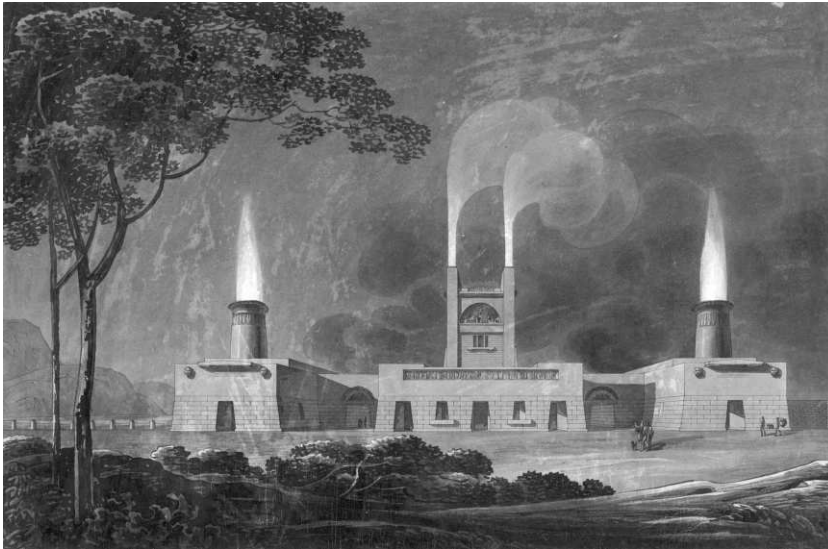
Besonders häufig hat Gilly die dorische Säule verwendet, die in den 1790er Jahren modern war. Wie bereits dargelegt, konnte sie als natürlich, freimaurenerisch und demokratisch gedeutet werden. Darüber hinaus sollte sie an Grab- und Denkmälern Dauerhaftigkeit, an Stadttoren Stärke, an Finanzbauten (Münze, Börse) Ernst und Hoheit vermitteln sowie an Gefängnissen abschreckend wirken. Heinrich C. Riedel empfahl außerdem ihre kurze Form für Bauwerke, „welche den Zerstörungen der Zeit trotzen, und durch ihr Äußeres einen schauerlichen Ernst erregen sollen“, sowie ihre lange Form für Bauwerke, „deren Charakter stark, kräftig und männlich ist und dabei zugleich Schönheit, auch wohl Pracht mit sich vereinbaren soll“.<sup>107</sup>

<sup>104</sup> Vgl. Abb. 2.13, 4.44, 7.21; WV: D 17, D 20 (= AK: Nr. 59); AK: Nr. 53 (dazu WV: B 60, B 80, B 153, B 208). – Das Verfahren hat Gilly auch bei öffentlichen Bauten angewandt: Auf dem Vorplatz der Berliner Börse wiederholt sich der Kreisgrundriss des Börsensaals in den konzentrischen Kreisen der Sonnenuhr, Rasenfläche und Rampe (Abb. 7.16).

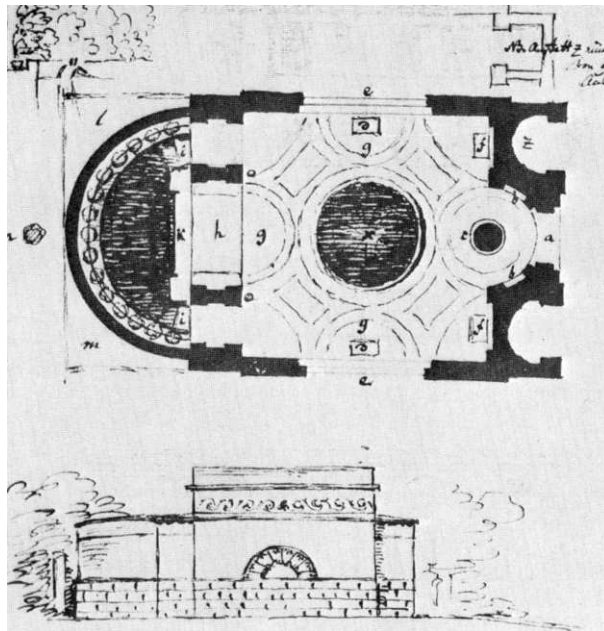
<sup>105</sup> Neumeyer 1997, S. 76.

<sup>106</sup> Vgl. Dorgerloh 1997, S. 82 f. – Dorgerloh nennt als Beispiel die Geschützgießerei der Stadt Chaux von Claude-N. Ledoux.

<sup>107</sup> Riedel 1803/10, Heft 6, T. VI.



**Abb. 2.16** | Friedrich Gilly: Eisenhüttenwerk, Königshütte (poln. Chorzów)  
(ca. 1797; 30 × 45,5 cm; Feder/Tinte, Tuscharben; Kunstbibliothek, Berlin).



**Abb. 2.17** | Friedrich Gilly: Kleines Badehaus: Grundriss und Ansicht der Langseite  
(1794; verschollen) (WV: B 376, R: Abb. 27).

## 2.3 | Rezeption um 1800

Im Herbst 1795 stellte Gilly seine Zeichnungen der Marienburg in der Berliner Kunstakademie aus. Wie Konrad Levezow berichtet, erlangten sie „den ungetheilten Beifall der Kenner“, und eine Zeichnung erregte König „Friedrich Wilhelms des zweiten Aufmerksamkeit so sehr“, dass dieser sie erwarb und im Berliner Schloss aufhängen ließ.<sup>108</sup> Seitdem galt Gilly unter Fachleuten bereits als erster Architekt Preußens, wie Friedrich Gentz 1797 in einem Brief bestätigte:

„Aber was ich Ihnen sagen muß, [...] ist, daß in diesem jungen Mann eines der ersten Kunstgenies wohnt, die unser Vaterland in diesem Zeitalter hervorgebracht hat. Es bezeichnet den Umfang seiner Talente nicht genug, [...] daß alle Sachverständigen ohne Ausnahme ihm in seinem vierundzwanzigsten Jahre den unstreitigen Rang des ersten Architekten im Preußischen Staat einräumten [...].“<sup>109</sup>

Im Herbst 1797 avancierte Gilly mit dem Projektgemälde des Friedrichdenkmals dann endgültig zum führenden Architekten Preußens. Johann G. Schadow erinnert sich in seiner Autobiografie, dass Gilly „zu der Zeit [...] für das größte Genie im Baufache“ galt.<sup>110</sup> Dennoch erhielt er für seine Architektur nicht nur Anerkennung, sondern stieß auch auf Unverständnis und Ablehnung.

Mit seinen beiden Hauptwerken, dem Friedrichdenkmal und dem Schauspielhaus in Berlin, hat Gilly nicht nur eine neue, moderne Architektur geschaffen, sondern auch Simplizität in der Pracht-

baukunst realisiert und Solitäre in Platzanlagen gestaltet. Im Denkmalentwurf hat er zudem zeitgenössische Denkmalideen zusammengeführt<sup>111</sup> und „Träume“ von Zeitgenossen in Architektur umgesetzt<sup>112</sup>, im Theaterentwurf zudem erstmals in Deutschland die geforderte Kongruenz von Innen- und Außenbau an einem konkreten Theater erreicht<sup>113</sup>. Trotzdem wurde nur der Denkmalentwurf einmal ausgestellt und keiner der beiden Entwürfe um 1800 publiziert, auch nicht als der Wunsch im „Neuen Teutschen Merkur“ geäußert wurde:

„Vor allen verdient seine Konkurrenzzeichnung zum Gedächtnistempel auf Friedrich den Einzigen und sein Entwurf zum neuen Theater allgemein bekannt zu werden. Ach warum mußte dieser letzte nur Entwurf bleiben!“<sup>114</sup>

Die Publikation der Entwürfe war jedoch zu riskant, weil beide von den Auftraggebern, den Königen Friedrich Wilhelm II. und Friedrich Wilhelm III., abgelehnt worden waren. Ihre Publikation wäre als „Kritik an den politischen Machtverhältnissen“ und „Affront“ verstanden worden, wie Jochen Meyer konstatiert<sup>115</sup> – zumal beide Entwürfe das *National-building*-Projekt des Bürgertums unterstützten, das von den Monarchen nicht mitgetragen wurde<sup>116</sup>. Vermutlich auch deshalb – und nicht nur aus ökonomischen Gründen<sup>117</sup> – hat Gilly das Theater in Königsberg 1799 nicht mit Halbzylinder, sondern als konventionellen Quader mit Walmdach gestaltet.

<sup>108</sup> Levezow 1801, S. 232.

<sup>109</sup> Aus dem Brief an Carl A. Böttiger vom 20. 04. 1797; zitiert nach Oncken 1981, S. 101. – Gentz ging davon aus, dass Gilly 1771 geboren wurde, bezieht sich also auf das Jahr 1795.

<sup>110</sup> Schadow 1849, S. 4.

<sup>111</sup> Für ein Denkmal König Friedrichs II. wurden vorgeschlagen: Sterne (Bode), dorischer Tempel mit Sarkophag (Genelli/Schadow), Sitzstatue als Jupiter (Prange), Monument mit Grabstätte im Sockel, Sphinx und Quadriga (Rustad), Obelisk (Dannecker), Altar (Schadow), Pyramide (Bach) (vgl. Hellmuth 1998, Abb. 5; Simson 1976, Abb. 6a, 6b, 14–18, 20, 21, 23).

<sup>112</sup> „Geträumt“ wurde von einer kolossalen Sitz- oder Standfigur Friedrichs II. auf einem Felsen oder Berg sowie einem Altar als nationaler Gedenkstätte. Im Fels-/Berginneren sollten zwei Treppen – „gleich jener Prachtstiege des ehemaligen königlichen Versailles“ in die Gärten – hinunterführen zu einem Tempel mit einem „geräumigen“ oder „hemisphärischen“ Gewölbe, zwei Säulengängen und einem Altar des Vaterlandes oder dem Grab Friedrichs II. (Azél 1793, S. 10–12; Krauß 1796, S. 19 f., 22). Siehe auch S. 45, 339 f.

<sup>113</sup> Vor 1798 wurde diese Kongruenz nur an Idealtheatern erreicht, z. B. in Peter J. Krahes Entwurf für ein Theater mit Ball- und Konzertsaal (1785) und in Friedrich Weinbrenners Entwurf für ein Theater nach antiker Form (1792–1797).

<sup>114</sup> Anonymus 1801, S. 157. – Der Ausruf dürfte sich indirekt auf den realisierten Bau von Langhans beziehen, der die Berliner nicht überzeugte und schon vor seiner Fertigstellung kritisiert wurde (vgl. Schmitz 1910, S. 257; Hahn 2009, S. 334–336).

<sup>115</sup> Meyer 1998, S. 42.

<sup>116</sup> Vgl. Biskup 2008, S. 91 f.; Klein 2005, S. 184.

<sup>117</sup> Vgl. Oncken 1981, S. 62; Hilliges 2016, S. 82.

Da Gillys Hauptwerke politisch brisant waren und nicht publiziert wurden, wurden sie in den Medien kaum erwähnt. Neben dem Autor des „Neuen Teutschen Merkur“ hat sich offenbar nur noch Konrad Levezow zu ihnen geäußert.<sup>118</sup> Zum Friedrichdenkmal und seiner Rezeption in der Ausstellung der Kunstakademie 1797 schreibt er:

„Diese Zeichnung [...] wird für immer ein wichtiges Denkmal des Geschmacks und des umfassenden Genies ihres Erfinders bleiben, sey es auch, dass der grosse Haufe der Beschauer ganz in ihren Geist nicht einzudringen, vielleicht nicht einmal die Grösse der Idee im Allgemeinen zu fassen vermogte, die für den Kenner so klar und rein darin ausgedrückt liegt.“<sup>119</sup>

Das Schauspielhaus wird wie folgt kommentiert:

„Nach dem einstimmigen Urtheile der Wenigen, denen er [Gilly; I. K.] diese Zeichnung mittheilte, würde das Werk, wenn er dazu aufgefordert worden wäre, es auszuführen, eine Zierde seiner Kunst und der schönsten Stadt Deutschlands geworden seyn.“<sup>120</sup>

Levezow berichtet, dass das Friedrichdenkmal von den meisten Ausstellungsbesuchern nicht verstanden wurde, und das heißt: von Tausenden, denn für die Ausstellung wurden 10750 Eintrittskarten verkauft<sup>121</sup>. Diese Verständnisprobleme hatten verschiedene Ursachen: Erstens hatte das Laienpublikum noch wenig Erfahrung mit der Rezeption von Kunstwerken, weil öffentliche Kunstausstellungen in Berlin erst seit 1786 regelmäßig stattfanden.<sup>122</sup> Zweitens hatte Gilly den Erwartungen an ein Friedrichdenkmal nur teilweise entsprochen, denn das Publikum wünschte – laut Johann G. Schadow – „den König zu Pferde, natürlich, und am Fußgestel-

le Worte, die an des Königs Thaten erinnern sollten“,<sup>123</sup> oder – laut Jacob Azel und Adam F. Krauß – eine Kolossalstatue des Königs auf einem (Felsen-) Berg, umgeben von Statuen und Sarkophagen seiner Vorgänger, Nachfolger, Staatsmänner und Heeresführer sowie Personifikationen der preußischen Territorien<sup>124</sup>. In Gillys Entwurf ist dagegen – so Schadows Kritik – „die Statue des Königs der kleinste Gegenstand“.<sup>125</sup> Drittens hat Gilly die Statue in eine Architektur gesetzt, die auf Friedrich II. einstimmen sollte, aber offenbar nicht entsprechend zu rezipieren war: Da das Denkmal nicht real begangen werden konnte, war die Vorstellungskraft des Publikums gefordert. Die puristischen Formen mit wenig Ornament widersprachen jedoch den Sehgewohnheiten und lösten beim Publikum wohl Irritationen und Unverständnis aus.<sup>126</sup>

Aber auch Gillys realisierte Bauten verursachten Rezeptions- und Akzeptanzprobleme. So wurde das Königsberger Theater während seiner Errichtung ohne Rücksprache mit Gilly vergrößert und entmodernisiert: Am Außenbau ließ der Bauherr die dorischen Säulen und die Inschrift „National-Schauspielhaus erbaut im Jahre 1799“ entfernen sowie eine 4. Fensterreihe einfügen, die den Landhauscharakter des Baus beeinträchtigte (Abb. 4.51).<sup>127</sup> Im Zuschauerraum wurden die ansteigenden Parkettreihen flach gelegt sowie ein 3. Logenrang und Proseniumslogen eingebaut, so dass die Einheit von Zuschauer- und Bühnenraum verloren ging.<sup>128</sup> Für das Landhaus Mölter hatte Gilly eine geschlossene Fassade mit zwei Nischen geplant, die den Eingang flankieren und hinter denen die Innentreppe und ein Schlafzimmer liegen sollten (Abb. 2.15). Der Bauherr ließ die Nischen durch Fenster ersetzen, die zwei Wohnzimmer belichteten, weil er „Kontakt zur Öffentlichkeit“ wünschte.<sup>129</sup> Zudem

<sup>118</sup> Karl G. Langhans' Bericht über den Denkmalwettbewerb von 1796/97 enthält nur eine Beschreibung von Gillys Entwurf (Langhans 1797, S. 71–73).

<sup>119</sup> Levezow 1801, S. 231.

<sup>120</sup> Ebd., S. 236.

<sup>121</sup> Vgl. Badstübner-Gröger 2002, S. 201.

<sup>122</sup> Vgl. Aloys Hirts Kommentar zur Ausstellung 1798: „Die Berliner gewöhnen sich immer mehr, Kunstsachen zu sehen, und noch ging kein Tag vorbey ohne eine Menge von Besuchenden und zwar von allen Klassen von Menschen. Eine feinere Kritik ist von dem hiesigen Publiko noch nicht zu erwarten. Man hatte bis jetzt zu wenig Gelegenheit etwas Gutes, und zwar öfters zu sehen.“ (Hirt 1798, S. 290)

<sup>123</sup> Schadow 1849, S. 4.

<sup>124</sup> Azel 1793, S. 11 f.; Krauß 1796, S. 16 f., 21 f., 24 f.

<sup>125</sup> Schadow 1849, S. 4.

<sup>126</sup> Vgl. Michael Bollés Anmerkungen zur zeitgenössischen Rezeption der Berliner Münze (Bollé 1988, S. 97, 99, 102).

<sup>127</sup> Eine Ansicht des ausgeführten Baus in: Reelfs/Bothe 1984, S. 157.

<sup>128</sup> Vgl. Roß 1935, S. 15 f.

<sup>129</sup> Schmidt 1981, S. 46.

wurden die Außenwände vertikalisiert, indem das plastische Gurtgesims auf einen dünnen Stab reduziert und zwischen die Lisenen gelegt wurde. – Die Meierei von Schloss Bellevue hatte Gilly in einem Waldstück südwestlich des Schlosses situiert und im „ländlichen Stil“ als gestreckten, 2-geschossigen Quader mit strohgedecktem Krüppelwalmdach gestaltet (Abb. 7.14). Ausgeführt wurde sie neben der Schlossgärtnerei im „vaterländischen Stil“ mit einem Bohlendach und gotisierenden Details (s. a. Kap. 7.2.4).

Wie diese drei Beispiele zeigen, bestanden größere Differenzen zwischen den Vorstellungen des Architekten und den Wünschen der Auftraggeber. Laut Levezow hat Gilly es verstanden, Landhäuser, Stadthausfassaden, Zimmer- und Gartenverzierungen „den Bedürfnissen der Eigenthümer anzupassen“.<sup>130</sup> Zunächst versuchte er aber wohl, seine Vorstellungen durchzusetzen, denn sein Anspruch an die Architektur war hoch: Sie war für ihn einerseits Kunst und als solche Ausdruck allgemeiner Bildung, andererseits ein Mittel zur Bildung des Rezipienten, dessen Geschmack und Kunstverständnis sowie Pflicht- und Nationalbewusstsein gefördert werden sollten. Gilly konnte sich deshalb nicht am Massengeschmack orientieren, zumal dieser sich deutlich vom Geschmack der Avantgarde unterschied.<sup>131</sup> So wurde beispielsweise in der „Allgemeinen Literatur-Zeitung“ die moderne Gestaltung der Berliner Stadthäuser als übertrieben schlicht, sonderbar und schimärisch kritisiert.<sup>132</sup>

Trotzdem erhielten Gillys realisierte Bauten in den Medien überwiegend positive Kritiken: Das Landhaus Mölter wurde wiederholt als besonders schönes Landhaus, als Sehenswürdigkeit und als Musterbau vorgestellt.<sup>133</sup> Das Lusthaus von Schloss Paretz, ein neogotisch-exotischer Pavillon über einer Eisgrube, überzeugte durch die „verschiedenen Farben“ im Innenraum, die „weite und schöne Aussicht“ in die Landschaft und die Verbindung

des Angenehmen mit dem Nützlichen.<sup>134</sup> Die Fassade von Haus Behrenstraße 68 wurde als gefällig und heiter gelobt und machte „vielen Eindruck“; die Fassade von Haus Breite Straße 30 nahm sich zwischen den Nachbarbauten „gut aus“, auch wenn das Haus „gegen seine Höhe von 4 Etagen nicht die angenehmste Breite hat“.<sup>135</sup> Weniger akzeptabel waren dagegen der „blendend weiße“ Farbton des Mausoleums in Dyhernfurth<sup>136</sup> und der Fries der Berliner Münze, der als unübersichtlich, unverständlich und deplatziert kritisiert wurde.<sup>137</sup>

Der Gesamttenor der Rezeption um 1800 dürfte sich in Levezows Kommentar zu Gillys Ästhetik widerspiegeln:

„Vornehmlich machte das Grosse und Erhabene auf sein Gemüth die stärksten Eindrücke. [...] Durch die Verbindung mit dem Schönen wusste er aber geschickt, so es seyn musste, den kalten, strengen und rauhen Charakter zu mildern, der sonst eine unvermeidliche Folge von der Vernachlässigung der schönen Verhältnisse des Einzelnen bei Kunstwerken des erhabenen Styls ist. Dass er übrigens auch in schönen und angenehmen Kompositionen in eben dem Grade Meister war, davon zeugen die Entwürfe zu mehreren reizenden Landhäusern, die Fassaden mehrerer städtischen [sic!] Wohnhäuser, und die Zimmer- und Garten-Verzierungen aller Art [...]. Eine grosse Simplicität ist da, wo der Zweck und die Bestimmung einen reicheren Zierrath untersagte, ihr wesentlicher, hervorstechender Charakter.“<sup>138</sup>

Levezow schätzte die „schönen und angenehmen Kompositionen“ von Gillys Privatbauten, während er dessen Vorliebe für den „erhabenen Stil“ nicht teilte, auch wenn Gilly die Strenge des Stils „durch die Verbindung mit dem Schönen“ milderte. Um 1800 waren Gillys Privatbauten also leichter zu rezipieren und wurden positiver aufgenommen als seine öffentlichen Großbauten, die aufgrund ihrer

<sup>130</sup> Levezow 1801, S. 240.

<sup>131</sup> Vgl. Mattenklott 1984, S. 42. – Mattenklott betont, dass „Dynamik und Inhalt der klassischen deutschen Ästhetik sich wesentlich aus der Opposition gegen das zeitgenössische Massenpublikum erklären“ (Ebd.).

<sup>132</sup> Anonymus: Rezension der „Sammlung nützlicher Aufsätze und Nachrichten, die Baukunst betreffend 1797“. In: Allgemeine Literatur-Zeitung 1797, No. 388, Sp. 601–607, hier Sp. 605.

<sup>133</sup> Vgl. Hahn 2009, S. 280, 283.

<sup>134</sup> Rabe 1800, S. 124.

<sup>135</sup> Riedel 1803/10, Heft 2, T. III; Ebd., Heft 5, T. IV.

<sup>136</sup> Ebd., Heft 2, T. I.

<sup>137</sup> Vgl. Hahn 2009, S. 325 f.

<sup>138</sup> Levezow 1801, S. 240.

Formensprache und Programmatik für viele Rezipienten unverständlich blieben. Von Fachleuten wurden sie dagegen als genial bewertet.

Die Erwartungen an Gilly waren entsprechend groß, und groß war die Trauer, als er am 3. August 1800 in Karlsbad verstarb. Verwandte, Freunde und Kollegen ehrten ihn mehrfach: 1800 mit dem Entwurf für ein Gilly-Denkmal (Karl Haller von Hallerstein), 1801 mit der „Denkschrift auf Friedrich Gilly“ (Konrad Levezow), 1802 mit einer Marmor-Büste (Johann G. Schadow; Sockel von Heinrich Gentz) und der Ausstellung von sechs Werken in der Kunstakademie sowie 1804(?) mit einem Porträt (Friedrich G. Weitsch).<sup>139</sup> Ab 1802 wurde das Theater in Posen nach Gillys Entwurf für das Königsberger Theater errichtet (1802–1804)<sup>140</sup> sowie sein Entwurf der Potsdamer Nikolaikirche zur Ausführung vorbereitet (1802–1806)<sup>141</sup> und sein Entwurf der Hundebrücke in das „Verschönerungsprojekt der Gegend zwischen den Linden und dem Königl. Schlosse“ von Heinrich Gentz integriert (1803–1805)<sup>142</sup>. Bis 1806 sind zudem mindestens 15 Werke und ein Auszug aus Gillys Reisejournal publiziert worden<sup>143</sup>, und 1806 radierte Fiala den Tempel „Der Einsamkeit“<sup>144</sup>.

Danach brach diese Rezeption ab. Die vollständige Publikation des Reisejournals unterblieb ebenso wie die angekündigte Publikation von Gillys Korrespondenz<sup>145</sup>. Die Gilly-Büste wurde an ihrem Standort in der Bauakademie schon 1802 schlecht beleuchtet<sup>146</sup>, obwohl sie die Studenten zu Fleiß und Tugend anleiten sollte<sup>147</sup>, und Gillys Nachlass wurde nicht betreut<sup>148</sup>, weshalb sein Entwurf der Hundebrücke erst nach einer größeren Suchaktion wiedergefunden wurde<sup>149</sup>. Die Ausführung der Hundebrücke (ab 1822: Schlossbrücke) wurde jedoch ebenso abgebrochen wie die Ausführung der Nikolaikirche. Beide Bauten sollten erst in den 1820er Jahren in veränderter Form von Karl F. Schinkel realisiert werden.

Der Abbruch der Rezeption nur sechs Jahre nach Gillys Tod muss überraschen. Er fiel zeitlich mit der Besetzung Preußens durch Napoleon zusammen und signalisierte das Ende der Avantgarde. Tatsächlich war der Kreis um Gilly nach 1806 nicht mehr lange aktiv, so dass Heinrich C. Riedels „Sammlung architectonischer äusserer und innerer Verzierungen“ das umfangreichste und zugleich letzte Zeugnis der Gilly-Schule darstellt. Bezeichnenderweise hat Riedel am Beginn des vorletzten Heftes (1807) Gillys Grabstein abgebildet und die Inschrift zitiert.<sup>150</sup>

<sup>139</sup> Vgl. Ebd., S. 242; AK: Nr. 128; Reelfs 2006, S. 99–101, 107, 109–117.

<sup>140</sup> Abb. in: Hilliges/Scholl 2016, S. 88.

<sup>141</sup> Vgl. Gertler, Carljürgen: Die Nikolaikirche in Potsdam. Berlin 1984, S. 5.

<sup>142</sup> Vgl. Gentz' Begleittext in: Börsch-Supan 1971, Kat. 1806, Nr. 447; Bollé 1988, S. 48.

<sup>143</sup> Publiziert wurden: in der „Sammlung nützlicher Aufsätze und Nachrichten“ vier Bauten (WV: D 13–16) und die Reisenotizen (Bd. 5/1, 1803, S. 126 f.), in Riedels „Sammlung architectonischer äusserer und innerer Verzierungen“ fünf Bauten, ein Kandelaber und ein Bronzegefäß (WV: D 20–26), im „Journal des Luxus und der Moden“ drei Porzellangefäße (Bd. 16, 1801, T. 12 u. S. 230 f.), im „Taschenbuch für Natur- und Gartenfreunde“ (1805) und in Grohmanns „Ideenmagazin für Liebhaber von Gärten“ (1806) je eine Ansicht desselben Baus (AK: Nr. 54).

<sup>144</sup> Die Radierung des Tempels weicht vom Entwurf ab (vgl. Nerdinger 1990, S. 78 f.).

<sup>145</sup> Vgl. Zitelmann 1800, S. 142.

<sup>146</sup> Vgl. Schadow 1802, S. 359.

<sup>147</sup> Vgl. Levezow 1801, S. 242.

<sup>148</sup> Siehe dazu auch S. 60.

<sup>149</sup> Vgl. Bollé 1988, S. 210.

<sup>150</sup> Zu Riedels „Sammlung“ ausführlich: Philipp 1997, S. 152–161. – Den Kern der Gilly-Schule bildete die Privatgesellschaft junger Architekten, die sich nach Gillys Tod bald auflöste. Bisher ist noch wenig erforscht, welche Architekten darüber hinaus Gilly-Schüler waren und inwieweit die Gilly-Schule mit der Berliner und der Preußischen Schule identisch ist (vgl. dazu Herrmann 1932, S. 33 f.; Bothe 1979, S. 303 f.; Oncken 1981, Kap. X; Philipp 1997, S. 108, 128, 132; Vogel 2002, S. 87–130; Blauert 2007, S. 204–207; Hilliges 2016, S. 91 f.).

---

## 3 | Im 19. Jahrhundert: Schinkels Lehrer

Im Katalog der Ausstellung „Friedrich Gilly und die Privatgesellschaft junger Architekten“ hat Rolf Bothe 1984 zur Gilly-Rezeption im 19. Jahrhundert notiert:

„In der Kunstgeschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts wurden seine unverwirklichten Entwürfe zum Friedrichsdenkmal und zum Nationaltheater durchgehend als Arbeiten eines unvollendeten und zu früh verstorbenen Genies gefeiert, blieben jedoch ohne Einfluß auf die Architektur.“<sup>1</sup>

Dieser Bewertung widersprach Adrian von Buttlar in seiner Ausstellungs- und Katalogkritik:

„Informativ ist Rolf Bothes Aufsatz über die Bewertung Gillys in der kunstgeschichtlichen Literatur, auch wenn man angesichts der nachfolgenden Schinkelschen, Hallerschen und Klenzeschen Denkmalplanungen wohl kaum beipflichten kann, daß Gillys Friedrichsdenkmal ‚ohne Einfluß auf die Architekturgeschichte‘ blieb.“<sup>2</sup>

Tatsächlich wurde Gillys Architektur im 19. Jahrhundert vielfältig produktiv rezipiert, vor allem seine beiden Hauptwerke, die die Denkmal- und die Theaterarchitektur des Jahrhunderts maßgeblich beeinflusst haben.

### 3.1 | Produktive Rezeption

Einige Beispiele der produktiven Rezeption von Gillys Friedrichdenkmal wurden erstmals 1986 von Heinz Schönemann aufgelistet: der Entwurf „Monument à la Pacification de l'Europe“ von Leo von Klenze (1814), die Walhalla-Projekte von von Klenze (1830–1842) und Karl Haller von Hallerstein (1814/15), das Berliner Schauspielhaus von Karl F. Schinkel (1818–1821), seine „Schloßpläne an den Potsdamer Havelufern“<sup>3</sup>, seine Entwürfe für Friedrichdenkmäler nördlich des Berliner Schlosses (1829/30) und auf dem Mühlenberg bei Potsdam (1838), für eine Fürstenresidenz (1835)<sup>4</sup> und für Schloss Orianda (1838), der Ausbau der Berliner Museumsinsel durch König Friedrich Wilhelm IV. (ab 1841), die Alte Nationalgalerie von Friedrich A. Stüler und Johann H. Strack (1862–1876), der Ent-

wurf für den Reichstag von Georg A. Demmler (1872).<sup>5</sup>

Diese Liste hat Eduard Wätjen 2000 erweitert um die Entwürfe für ein Pyramidendenkmal von Schinkel (1797–1799), für das Lutherdenkmal von von Klenze (1805) und für das Völkerschlachtdenkmal von Friedrich Weinbrenner (1813/14).<sup>6</sup> Darüber hinaus sind zu nennen: das Palais Friedrich in Karlsruhe von Weinbrenner (1822), das Frauenzuchthaus in Würzburg von Peter Speeth (1812–1826), die Entwürfe für Podiumstempel auf dem Berliner Opernplatz, der Museumsinsel und dem Mühlenberg bei Potsdam von Friedrich Wilhelm IV. (1840/41)<sup>7</sup>, das Palais Raczynski in Berlin von Strack (1843–1846), der Entwurf für die Bebauung der südlichen Museumsinsel von Ludwig Hoffmann

<sup>1</sup> Bothe 1984, S. 13.

<sup>2</sup> Reelfs/Bothe 1984, Rez. von Buttlar, S. 536.

<sup>3</sup> Vermutlich meint Schönemann die Pläne von König Friedrich Wilhelm IV. für Schloss Belriguardo (1823) (vgl. Bothe 1979, S. 315; Börsch-Supan 1977, S. 86).

<sup>4</sup> Vgl. dazu Hartmann 1997.

<sup>5</sup> Schönemann 1986, S. 47f. (ebenso in: Schönemann 1997, S. 117; Schönemann 1999, S. 294f.). – Den Entwurf für den Reichstag konnte ich nicht einsehen. Laut Schönemann schlug Demmler „einen massigen Unterbau vor, in dem sich die von allen vier Seiten hereingeführten Einfahrten und Zugänge für die Abgeordneten, den Hof und das Publikum kreuzförmig mitten unter dem Plenarsaal treffen, der sich als heller Zentralbau in der Höhe heraushebt“ (1986, S. 48; 1997, S. 117; ähnlich 1999, S. 295).

<sup>6</sup> Wätjen 2000, S. 222, Anm. 3.

<sup>7</sup> Vgl. Simson 1976, S. 174f.; Schuster 2001(a), S. 15.

(1882)<sup>8</sup> und der Entwurf für den Hauptbahnhof in Köln von Alfred Messel (1888)<sup>9</sup>.

Drei Beispiele sollen kurz erläutert werden: Das Schauspielhaus von Schinkel recurriert nicht nur auf den Podiumstempel des Friedrichdenkmals, sondern auch auf einen Vorentwurf und auf den Weg durch das Denkmal. So betrat der zeitgenössische Besucher das Schauspielhaus unter der Freitreppe, wenn er in einer Kutsche vorfuhr, oder durch Seiteneingänge und kam in ein niedriges Vestibül, von dem zwei Treppen zum Zuschauer-raum im Hauptgeschoss führten. Er verließ das Haus wieder über die Freitreppe, so dass sich ihm unter dem Portikus – wie dem Besucher des Friedrichdenkmals beim Verlassen des Tempels – ein einzigartiger Ausblick auf Berlin bot.<sup>10</sup> Die Ein- und Ausgangssituation hat Gilly in dem Vorentwurf zum Friedrichdenkmal skizziert (Abb. 3.1): Ein aufgesockelter, monumentaler Quader erhält an der Schmalseite einen Säulenportikus, zu dem eine Freitreppe aufsteigt, unter der Kutschen vorfahren können. Auf den Wangen sind Skulpturen platziert.

Das Würzburger Frauenzuchthaus von Speeth recurriert auf Gillys Architektur an der Fassade, worauf Franz Landsberger bereits hingewiesen hat (Abb. 3.2):

„Dieses Zuchthaus ist ganz in Gillys Geiste gebaut. Die geböschte Sockelfront, der korbartige Portalbogen, die große, bis auf eine mittlere Säulenstellung leer gelassene Mauerfläche des Hauptgeschosses, die schmale zungenförmige Tafel, das Motiv des durchgezogenen Sturzes an den oberen Fenstern, alles das scheint mir zweifelsohne von Friedrich Gilly geholt.“<sup>11</sup>

Der untere und mittlere Fassadenabschnitt greifen Gillys Podiumstempel als zentrales Fassadenmotiv auf, hier mit zehn Säulen zwischen konischen Pfeilern. Zugleich imitieren sie das Potsdamer Tor mit ihrer rustizierten und glatten Wandfläche, dem Portalbogen zwischen flankierenden Halbkreisfen-

tern und der leeren Zungentafel. Die Fensterreihe im oberen Fassadenabschnitt mit Halbkreisfenstern über dem Sturz verweist wiederum auf die Türen der Zylinderringe von Gillys Schauspielhaus.

Das Palais Raczynski von Strack war laut Eva Börsch-Supan „einer der ausgezeichnetsten Bauten der Schinkelschule“ (Abb. 3.3)<sup>12</sup>, der außerdem auf Gillys Bau-Ensemble an der Westseite des Leipziger Platzes recurrierte: Strack hat die Struktur und die 2-geschossigen Kuben des Ensembles übernommen und die Kuben – wie Gillys „kubische“ Landhäuser – mit flachen Zeldächern gedeckt; das Potsdamer Tor hat er dagegen durch einen als Podiumstempel gestalteten Quader und die Kolonnadengänge durch einfache Arkaden ersetzt. Das Palais nahm im Quader eine Galerie und in den Kuben Ateliers auf und war an der Ostseite des Königsplatzes situiert, stand also wie Gillys Ensemble an einem Platzrand.<sup>13</sup>

Im 19. Jahrhundert wurde Gillys Friedrichdenkmal also für ganz unterschiedliche Bauaufgaben produktiv rezipiert, und zwar nicht nur der Podiumstempel, sondern fast alle Bauten der Denkmalanlage sowie ihr Gesamtkonzept. Darüber hinaus avancierte der Podiumstempel zum Initialbau für das Nationaldenkmal des 19. Jahrhunderts, wie Dieter Dolgner erläutert:

„Geplant war also im Rahmen der sich formierenden bürgerlichen Nationalbewegung ein Nationaldenkmal, in dem sich noch unproblematisch das Nationale mit dem Antik-Humanen und Weltbürgerlichen verband. In der ganzen ästhetischen Struktur bedeutet das Denkmal die Erhebung des Profanen ins Sakrale, bedeutet Vergegenwärtigung einer allgemeinen Idee von der bürgerlichen Nation, die als Unsichtbares schwerlich im Sichtbaren dargestellt werden konnte. Hier nahm die Monumentalform des architektonischen Denkmals ihren Ausgang, die während des 19. Jahrhunderts eine wahrhafte Hypertrophie erleben sollte.“<sup>14</sup>

<sup>8</sup> Vgl. Klinkott 1996, S. 610.

<sup>9</sup> Vgl. Habel 2009, S. 580 f.

<sup>10</sup> Zum Weg durch das Schauspielhaus vgl. Meyer 1998, S. 274–278.

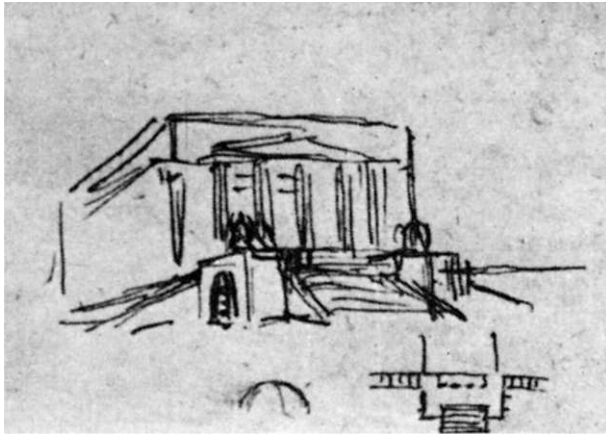
<sup>11</sup> Landsberger 1931, S. 196.

<sup>12</sup> Börsch-Supan 1977, S. 41. – Börsch-Supan führt das Palais auf Schinkels Entwurf für ein 3-teiliges, städtisches Wohngebäude zurück, das analog strukturiert ist und einen 3-geschossigen Kubus mit zwei 1-geschossigen Kolonnaden und zwei 2-geschossigen Quadern kombiniert.

<sup>13</sup> An der Westseite des Königsplatzes wurde etwa zeitgleich das Kroll'sche Etablissement von Ludwig Persius und Eduard Knobloch errichtet (1843/44), die ebenfalls den Podiumstempel als Motiv aufgegriffen haben.

<sup>14</sup> Dolgner 1991, S. 96.

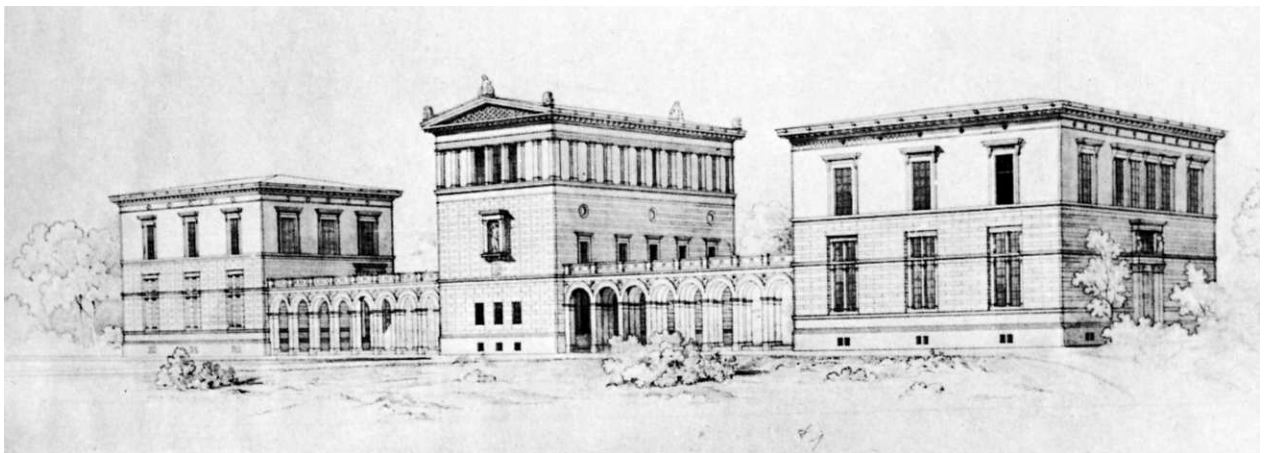




**Abb. 3.1** | Friedrich Gilly: Vorentwurf zum Denkmal für König Friedrich II. (ca. 1796; verschollen) (Ausschnitt aus WV: B 346).

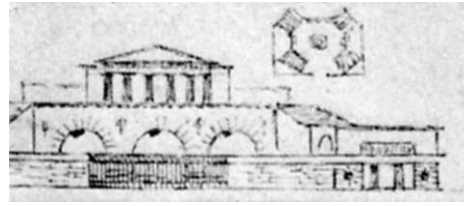


**Abb. 3.2** | Peter Speeth: Frauenzuchthaus (heute: Jugendkulturzentrum), Fred-Joseph-Platz, Würzburg (1812–1826).



**Abb. 3.3** | Johann H. Strack: Palais Raczynski, Königsplatz, Berlin (1842–1846).

**Abb. 3.4** | Friedrich Gilly: Podiumstempel (undatiert; verschollen) (Ausschnitt aus WV: B 220).



**Abb. 3.5** | Bruno Schmitz: Kaiser-Wilhelm-Denkmal, Kyffhäuser, bei Kelbra (1892–1896): Ostansicht.



Als ein Beispiel der Rezeption für ein Nationaldenkmal ist das Kaiser-Wilhelm-Denkmal auf dem Kyffhäuser von Bruno Schmitz zu nennen, das einige Komponenten von Gillys Podiumstempel aufweist (Abb. 3.5): eine Sockelplatte, eine rechteckige, felsige Sockelzone, tief angesetzte Bogengänge, einen Innenhof, eine überkuppelte Halle im Sockel des Turms und eine Sitzfigur in einer Nische mit Blick nach Osten, außerdem zwei inhaltlich verknüpfte Ebenen, die eine nationale Entwicklung visualisieren<sup>15</sup>, sowie einen Aufstieg über Freitreppen und Terrassen. Darüber hinaus korrespondiert die Ostansicht des Denkmals mit der Ansicht eines anderen Podiumstempels von Gilly, der analog drei Halbkreisöffnungen im Podium besitzt, die ebenfalls von je einer Treppe (mit Zwischenpodest?) flankiert werden (Abb. 3.4).

Der Rekurs des Kaiser-Wilhelm-Denkmal auf das Friedrichdenkmal changiert zwischen Variation und Reminiszenz und korreliert mit der semantischen Verschiebung im Nationaldenkmal des Kaiserreichs, die Susanne von Falkenhausen analysiert hat:

„Die demokratische wie generell bürgerliche Perspektive auf die Nation [...] wurde in diesen Denkmälern gleichsam monarchisch überschrieben. [...] der Ge-

danke nationaler Einheit war nun unzweideutig und klassenübergreifend auf die monarchische Reichsidee ausgerichtet. [...] Damit ging eine Veränderung des Vokabulars architektonischer Formen für Denkmäler einher [...]. Die Vertikale des Turms verdrängte völlig die Horizontale der Tempelbauten. Die Gruft hingegen gewann an Bedeutung und wurde zum architektonischen Bindeglied zwischen ‚deutschem‘ Fels / deutscher ‚Mutter‘-Erde und mannhaftem Turm.“<sup>16</sup>

Der griechische Tempel, der „für das Geistige einer nationalen Ethik“ stand, wurde ersetzt durch den Turm als „Zeichen für die ‚vitale‘, kolonisierende Nation des späten 19. Jahrhunderts“.<sup>17</sup> Bruno Schmitz hat sein Kyffhäuser-Denkmal analog als „Ausdruck der Wehrhaftigkeit und Größe“ des Kaiserreichs charakterisiert.<sup>18</sup>

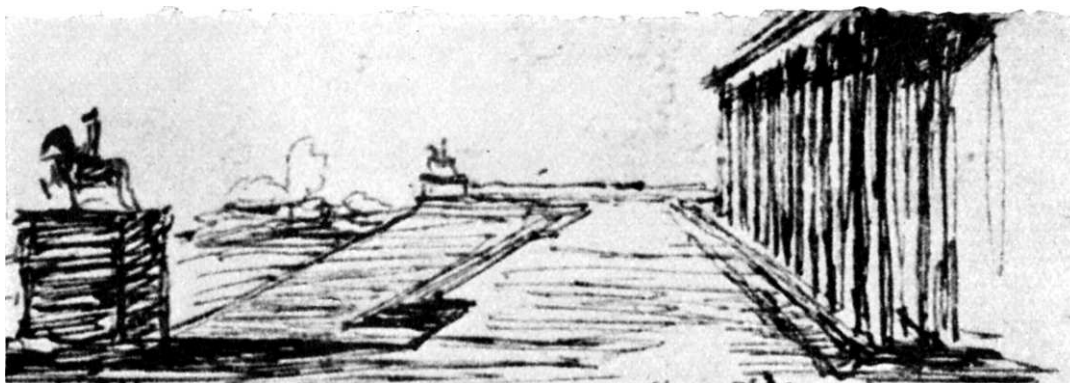
Neben der Rezeption für Denkmäler etablierte sich die Rezeption des Friedrichdenkmals für Museen, die bis ins 21. Jahrhundert anhalten sollte. Begonnen hat sie mit Schinkels Altem Museum in Berlin (1824–1830), für das Schinkel Gillys Konzeption einer offenen Architektur mit symmetrischer und teilweise verdeckter Treppenanlage adaptiert hat. Außerdem hat er zwei Vorentwürfe des Denkmals und eine kleine, unbetitelt Zeichnung im

<sup>15</sup> Vgl. Scharf 1984, S. 224; Bartetzky 2006, S. 420.

<sup>16</sup> Falkenhausen 2008, S. 102 f.

<sup>17</sup> Ebd., S. 108.

<sup>18</sup> Vgl. Bartetzky 2006, S. 420.



**Abb. 3.6** | Friedrich Gilly: Gebäude mit Kolonnade, Terrasse, Treppe und Reiterstatuen (undatiert; verschollen) (Ausschnitt aus WV: B 207, R: Abb. 123).

Museum verarbeitet: In den Vorentwürfen plante Gilly das Denkmal noch mit einer Säulenrotunde im Tempel.<sup>19</sup> In der unbetitelten Zeichnung hat er bereits die Fassade des Museums projektiert, nämlich ein Gebäude in einem Park mit einer wandhohen Kolonnade, einer breiten Freitreppe und Reiterstatuen auf den Treppenwangen (Abb. 3.6).<sup>20</sup>

Das bekannteste Museumsbeispiel dürfte die Alte Nationalgalerie in Berlin sein, die nördlich des Alten Museums situiert ist. Ab 1841 plante König Friedrich Wilhelm IV., angeregt durch Gillys Friedrichdenkmal, den Ausbau der Spreeinsel zu einer „Weihestätte für Kunst und Wissenschaft“ (Abb. 3.7). Gillys Podiumstempel wurde als Bautypus übernommen und sollte zuerst Hör- und Festsäle (im Podium) und eine Aula (im Tempel), ab 1861 dann ein Museum aufnehmen. Ausgeführt wurde ein römisch-korinthischer Pseudoperipteros auf einem hohen Podium mit einem Halbzyylinder an der nördlichen und einer 5-läufigen Freitreppe an der südlichen Schmalseite, die auf die Treppe von von Klenzes Walhalla rekurriert.

Der Weg durch die Nationalgalerie begann am Fuß der Freitreppe, führte durch ihren Rundbogen

ins Podium, dann über die 7-läufige Treppe der Eingangshalle in den Tempel und endete dort in zwei Sälen mit Oberlichtern, die dem „Künstlergott“ Peter Cornelius gewidmet waren.<sup>21</sup> Der die Nationalgalerie umgebende Garten wurde mit Kolonnaden eingefasst, so dass ihr Podium – aus einiger Entfernung betrachtet – verdeckt wird und ihr Tempel – analog zu Gillys Tempel – zu schweben scheint.<sup>22</sup> Nach 1871 wurde die Galerie zum Denkmal der nationalen Einheit erhoben, als das sie bis heute fungiert.

Neben dem Friedrichdenkmal wurden im 19. Jahrhundert noch weitere Grab- und Denkmäler von Gilly produktiv rezipiert, beispielsweise sein Mausoleum in Dyhernfurth<sup>23</sup> für das Mausoleum von Königin Luise im Park von Schloss Charlottenburg (1810–1812)<sup>24</sup> und seine Pyramide mit vier Portiken<sup>25</sup> für den Entwurf eines Lutherdenkmals von Jackisch (1817)<sup>26</sup>. Hans Voss nennt außerdem von Klenzes Befreiungshalle bei Kelheim (1843–1863), in der von Klenze Gillys Friedrichdenkmal in einer Landschaft „in verwandelter Form aufgenommen“ habe (Abb. 4.41, 6.17).<sup>27</sup> Allerdings ist im Innenbau der Befreiungshalle nur eine Teilrezeption des Denkmals festzustellen, während ihr

<sup>19</sup> WV: B 162, B 163. – Die Rotunde des Alten Museums rekurriert wiederum auf Gillys Rotunde mit Galerie der Knickpyramide (Abb. 7.24) und auf die Rotunde mit kassetierter Kuppel und Opaion des Friedrichdenkmals in einer Landschaft (Abb. 4.41).

<sup>20</sup> Auf demselben Blatt hat Gilly unter dem Gebäude eine weitere Architektur gezeichnet, die Schinkel im Bühnenbild der Einweihungsfeier seines Schauspielhauses verarbeitet hat (WV: B 207; vgl. Posener 1981(a), S. 114).

<sup>21</sup> Vgl. Schuster 2001(a), S. 22–24.

<sup>22</sup> Vgl. Klinkott 1996, S. 610.

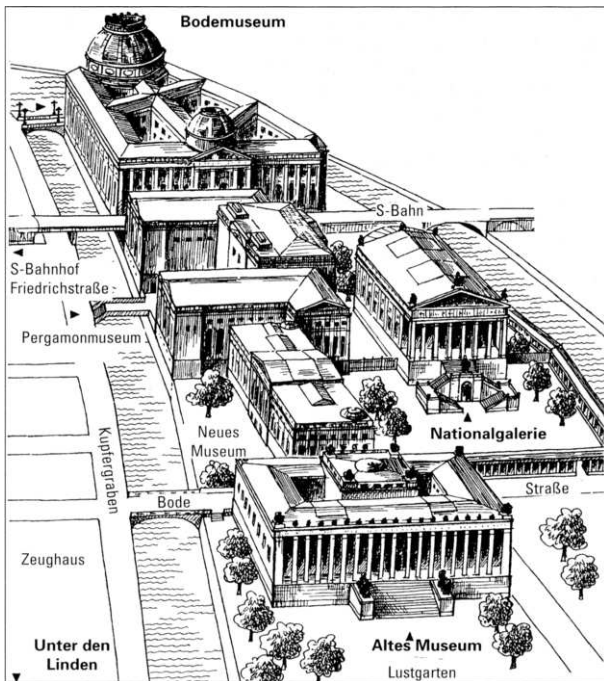
<sup>23</sup> WV: A 7; AK: Nr. 83–96.

<sup>24</sup> Vgl. Reelfs/Bothe 1984, Rez. von Buttlar, S. 534; Ebd., Rez. Kühne.

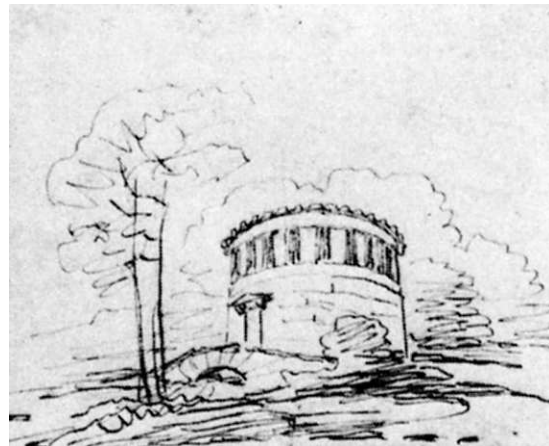
<sup>25</sup> WV: B 310, B 314, B 315.

<sup>26</sup> Abb. z. B. in: Philipp 1997, S. 169; Scharf, Helmut: Zum Stolze der Nation. Denkmäler des 19. Jahrhunderts. Dortmund 1973, S. 36 f.

<sup>27</sup> Voss 1969, S. 32. Ähnlich Vogel 1937, S. 33.



**Abb. 3.7** | Museumsinsel, Am Lustgarten / Bodestraße / Am Kupfergraben, Berlin.



**Abb. 3.8** | Friedrich Gilly: Rundbau in baumbestandener Landschaft mit Brücke (undatiert; verschollen) (WV: B 214, R: Abb. 32).

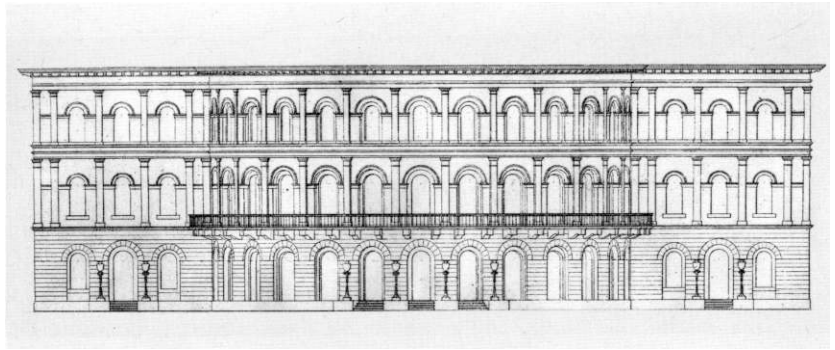
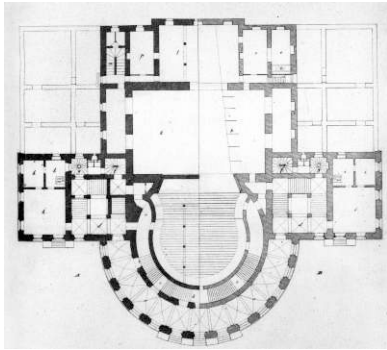
Außenbau eher auf einen kleineren Rundbau von Gilly rekurriert, der ebenfalls als Friedrichdenkmal konzipiert sein könnte (Abb. 3.8; vgl. S. 25): ein Zylinder in einer Landschaft mit einer Brücke, einer schmalen Tür mit Verdachung, einer Stützenreihe im Obergeschoss und Dachzinnen.

Die produktive Rezeption von Gillys Schauspielhaus verlief weniger dynamisch als die Rezeption des Friedrichdenkmals, weil sie überwiegend für Theater erfolgte. Als Beispiel wird in der Literatur mehrfach Georg Mollers Theater in Mainz genannt, mit dem erstmals in Deutschland ein Stadttheater mit einem Halbzylinder für den Zuschauerraum realisiert wurde (Abb. 3.9): Moller hat den Halbzylinder ebenfalls mit einem Kubus für den Bühnenraum kombiniert, zwischen beide Formen dann aber – auf das römische Theater rekurrierend – einen gestreckten Quader eingefügt, der den Kubus teilweise durchdringt. Außerdem hat er die drei Primärformen nicht – wie Gilly – differenziert behandelt, sondern ihnen dieselbe Höhe und „römische“ Außenwandgestaltung gegeben.<sup>28</sup> Dadurch verliert sein Halbzylinder an Plastizität. Mit Gillys Schau-

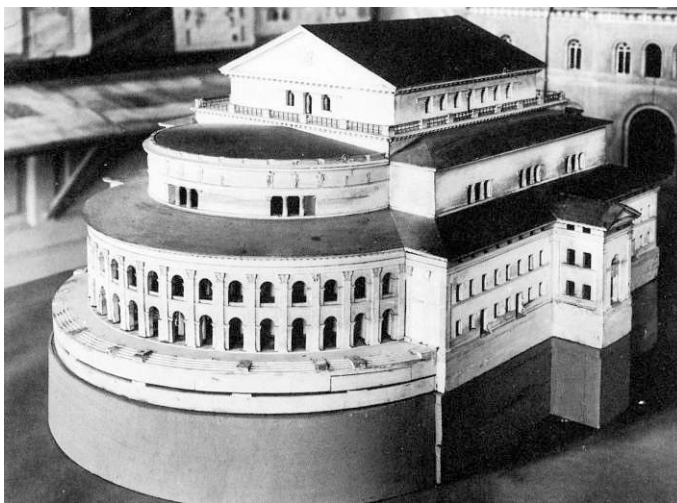
spielhaus korrespondiert Mollers Theater deshalb eher im Innenbau: Der Zuschauerraum liegt im Halbzylinder *und* im anschließenden Quader/Kubus, wo er von kubischen Treppenhäusern flankiert wird.

Mit dem Außenbau von Gillys Schauspielhaus korrespondieren die Hoftheater in Stuttgart und Dresden von Nikolaus F. von Thouret und Gottfried Semper (Abb. 3.10, 3.11). Beide Architekten haben den halbrunden Zuschauerraum am Außenbau abgebildet – Thouret mit einem Segment-, Semper mit einem Halbzylinder – und ihn mit einem fast quadratischen Bühnenraum kombiniert, den sie allerdings nicht als Kubus ausgeformt haben. Der Segment- und der Halbzylinder werden – wie Gillys Halbzylinder – in einen Ring und einen Kern gegliedert: Die Zylinderringe erhalten jeweils zwei „römische“ Geschosse, die Thouret mit Kolossalpilastern zusammenfasst und mit einem Pultdach deckt, während Semper sie mit einem Gesims klar voneinander trennt und – analog zu Gilly – mit einer Dachterrasse abschließt. Den Zylinderkern stattet Thouret mit drei Drillingsfenstern, einem –

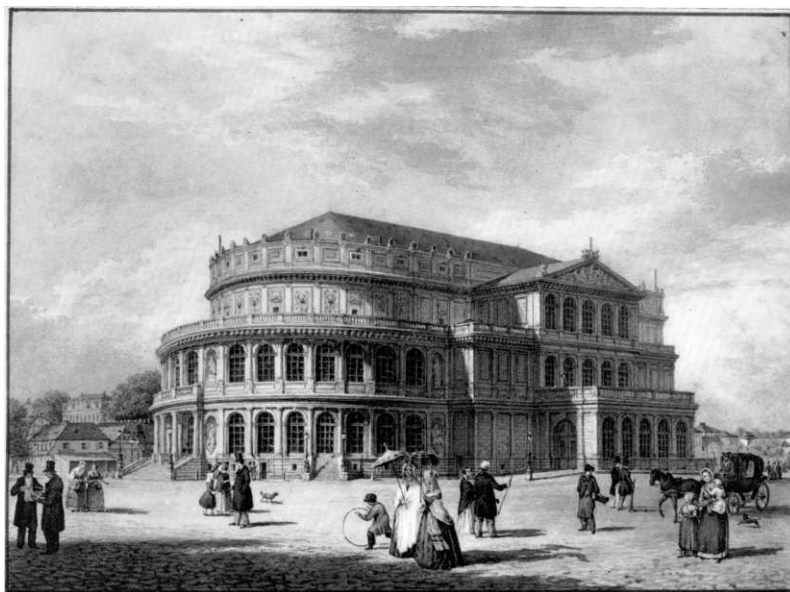
<sup>28</sup> Vgl. Meyer 1998, S. 308 f.



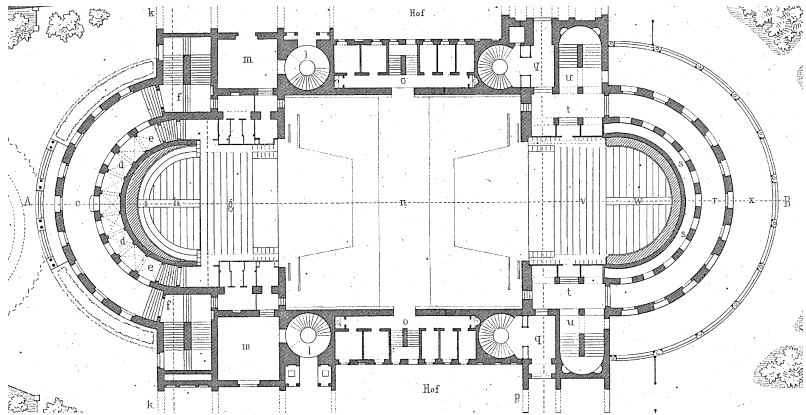
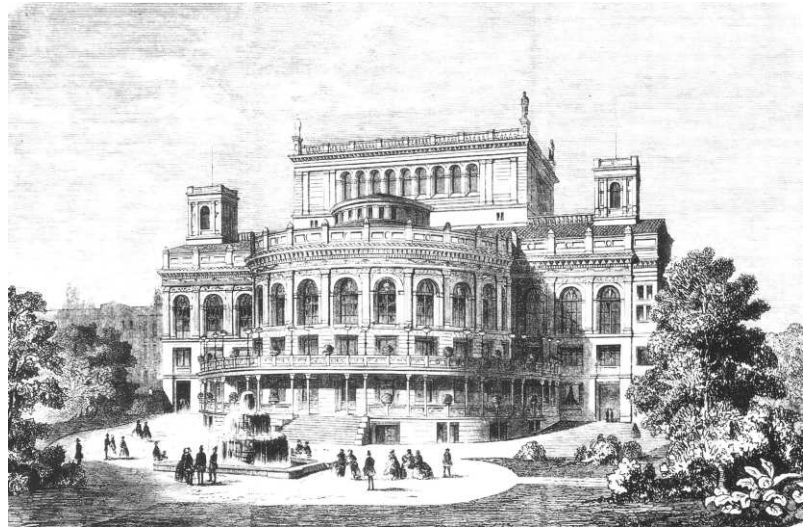
**Abb. 3.9** | Georg Moller: Stadttheater (heute: Staatstheater), Gutenbergplatz, Mainz (1829–1833, Anbau 1838);  
**links:** Grundriss EG; **rechts:** Aufriss der Hauptfassade.



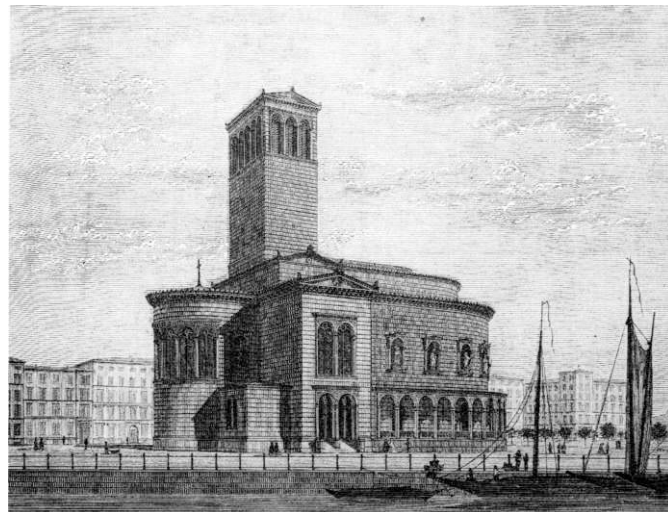
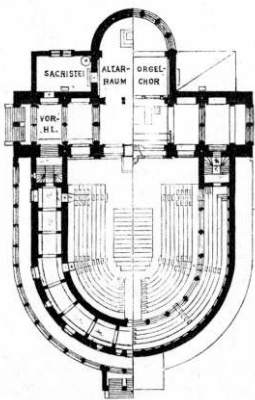
**Abb. 3.10** | Nikolaus F. von Thouret: Hoftheater, Schlossplatz, Stuttgart (Modell, 1833/34).



**Abb. 3.11** | Gottfried Semper: Königliches Hoftheater, Theaterplatz, Dresden (1838–1841; Gemälde von Christian G. Hammer, ca. 1845).



**Abb. 3.12** | Carl F. Langhans:  
Victoria-Theater, Münzstraße, Berlin  
(1857–1860); **oben:** Gartenseite;  
**unten:** Grundriss EG.



**Abb. 3.13** | Martin Gropius: Pfarrkirche Sankt Thomas, Bethaniendamm, Berlin (Entwurf, 1862);  
**links:** Grundriss EG/OG; **rechts:** Uferseite.

analog zu Gillys Bau – umlaufenden Fries und einem flachen Zeltdach aus, über dem der Bühnenturm mit Terrasse und breitem Giebel aufsteigt. Aufgrund seiner Gestaltung und seiner Position zwischen Pultdach und Bühnenturm verliert der Kern hier an Plastizität. Sempers Zylinderkern erhält sieben Türen, ein Attikageschoss mit Doppelfenstern und ein Zeltdach und wird mit einem Ornament aus Pilastern und Wandmalerei überzogen, das alle Öffnungen integriert. Die aufsteigende Wand erscheint deshalb als geschlossene Fläche, wodurch der Kern an Plastizität gewinnt.

Das Theater von Thouret wurde nicht ausgeführt und war – wie Hans Lange anmerkt – „als Gegenmodell zur herrschenden Architektur der Höfe nur in der Utopie unangefochten zu entwickeln“.<sup>29</sup> Doch auch im Entwurf wird seine Oppositionshaltung zurückgenommen, weil Thouret den „demokratischen“ Halbzyylinder auf einen Segmentzylinder reduziert und diesen zudem durch die Vertikalisierung des Rings, das Pultdach, die geringe Höhe des Kerns und die Dominanz des Bühnenturms verunklärt. An Sempers Theater ist der Halbzyylinder dagegen voll ausgebildet, was durch seine Höhe, Plastizität, klare Staffelung und explizite Horizontalisierung noch betont wird. Zudem wird sein Dach mit dem Dach des Bühnenraums zusammengefasst und somit nicht vom Bühnenturm überragt. An Sempers Theater dominiert der Halbzyylinder – den Sempers bezeichnenderweise im Kaiserreich dann nicht mehr realisiert hat: Am Dresdener Hoftheater der 1870er Jahre wölbt sich nur noch ein flacher, gestaffelter Segmentzylinder mit Mittelrisalit heraus, der mit plastischem Ornament überzogen ist und vom Bühnenturm mit Giebel überragt wird.

Im 19. Jahrhundert setzte sich für die Bauaufgabe Theater der einzelne Segment-/Halb-/Dreiviertelzylinder durch. Gillys Bauform mit zwei Halbzyindern wurde dagegen nur selten aufgegriffen, beispielsweise von Carl F. Langhans für den Neubau des Berliner Schauspielhauses<sup>30</sup>, das 1817 durch einen Brand zerstört wurde. Langhans setzte einen Quader für die Hauptbühne zwischen zwei Halb-

zylinder für den Zuschauerraum und die Hinterbühne, wobei er den Bühnenzylinder nur als Form übernommen und mit Raum gefüllt, also nicht von der Funktion abgeleitet zu haben scheint. Diese Dysfunktionalität beseitigte er am Berliner Victoria-Theater, für das er Gillys Bauform mit dem römischen Typus synthetisierte, indem er zwischen den Bühnenkubus und die Halbzyylinder jeweils einen gestreckten Quader einfügte (Abb. 3.12). Die Halbzyylinder und die Quader nahmen an der Straßenseite ein Wintertheater und an der Gartenseite ein Sommertheater auf und konnten zu einem durchgehenden Saal verbunden werden. Aufgrund der hohen Kosten wurde das Victoria-Theater allerdings nur in vereinfachter Form ausgeführt, ab 1860 von dem Architekten Eduard Titz.<sup>31</sup>

Zwei Jahre später wurde die Bauform von Gillys Schauspielhaus dann für eine ganz andere Bauaufgabe adaptiert. 1862 fand in Berlin ein Wettbewerb für die Kirche Sankt Thomas statt, für die ein Gotik-Rekurs gefordert wurde. Martin Gropius opponierte gegen diese Forderung mit dem Entwurf „Ratio“, in dem er einen schlanken Quader mit Vierungsturm zwischen zwei unterschiedlich große, gestelzte Halbzyylinder setzte, die die Innenräume am Außenbau abbilden: den Altarraum mit Chor und den Predigtraum mit konzentrisch ansteigenden Sitzreihen im Parkett und auf den Emporen (Abb. 3.13). Diese Raumkonzeption mit „Altarbühne“ und Amphitheater rekurriert auf das Reformtheater des Klassizismus, während der Außenbau Formen des Hochklassizismus und des Rundbogenstils synthetisiert. Auf Gillys Schauspielhaus verweisen neben dem Bauegefüge die Addition und Staffelung der Primärformen, die umlaufenden Gesimse sowie der Halbzyylinder des Predigtraums mit Arkadenring, geschlossenem Zylinderkern und Oberlicht. Laut Kurt Milde ist Gropius' rationaler Bau

„[...] ein gutes Beispiel für den Einfluß des bürgerlichen Denkens auf die Architektur und belegt das Drängen nach einem Ausdruck, der den Bedürfnissen der Zeit Genüge tat.“<sup>32</sup>

<sup>29</sup> Lange 1985, S. 72.

<sup>30</sup> Abb. z. B. in: Goralczyk, Peter: Der Platz der Akademie. Berlin 1987, S. 144.

<sup>31</sup> Vgl. Langhans, Carl Ferdinand: Das Victoria-Theater in Berlin. In: Zeitschrift für Bauwesen 10, 1860, Sp. 315–342 u. Bl. 36–39; Börsch-Supan 1977, S. 44 f.

<sup>32</sup> Milde 1981, S. 246. – Vgl. auch Börsch-Supan 1977, S. 135; Dolgner 1993, S. 70.



Die nachfolgenden Beispiele belegen, dass die produktive Gilly-Rezeption des 19. Jahrhunderts sich nicht auf Gillys Grabmale, Denkmäler und Theater beschränkte: Wie bereits erwähnt, avancierte das Landhaus Mölter zum Vorbild für andere Landhäuser wie Haus Meyer (später: Haus Schönlein) eines unbekanntes Architekten (1801) und Haus Sy von Johann H. Strack (1835), die beide ebenfalls im Tiergarten situiert waren.<sup>33</sup> Die Bauform von Gillys „kubischem Landhaus“ ist in die preußische Villenarchitektur eingegangen und wurde beispielsweise von Ludwig Persius für die Villa Persius in Potsdam (1837)<sup>34</sup>, von Martin Gropius und Heino Schmieden für die Villa Schöne in Berlin (1874)<sup>35</sup> und von Friedrich Hitzig für die Villa Hanseemann in Berlin (1863–1865)<sup>36</sup> aufgegriffen. Zudem hat Schinkel auf Gillys Jagdhaus (Abb. 2.14) für die Neue Wache in Berlin (1815–1818) rekurriert. Von Klenze hat wiederum die Deckengestaltung von Gillys Gartensalon (Abb. 4.25) für den Römersaal der Glyptothek in München (1816–1830) übernommen.

Darüber hinaus avancierte Gillys Eisenhüttenwerk zum Initialbau für Industrieanlagen, die mit Feuer arbeiteten (Abb. 2.16).<sup>37</sup> So wurde die Pyramidalform weiterhin für Hochöfen verwendet wie den Kalkofen in Rüdersdorf (1830), der als hexagonaler Pyramidenstumpf mit – für Gilly typischen – ungegliederten Wänden, Türverdachungen auf Klötzchenkonsolen und Dachzinnen gestaltet war.<sup>38</sup> Ebenso wurde Gillys Badehaus „Bains publiques“ produktiv rezipiert (Abb. 8.10), worauf Susanne Grötz und Klaus J. Philipp bereits hingewiesen haben:

„Im Laufe des 19. Jahrhunderts fand der Rundbautypus mit radial angelegten Badekabinen zwar eine Nachfolge, bildete sich aber nicht zu einem allgemein verbindlichen Badehaustypus aus.“<sup>39</sup>

Übernommen wurde der Typus von Christian F. Hansen für den Badepavillon in Bad Oldesloe (Entwurf, vor 1813), von Thomas A. Leger für ein Badehaus als Musterbau (Entwurf, 1821), von William Lindley für das erste öffentliche Badehaus Deutschlands, die Wasch- und Badeanstalt in Hamburg (1854), sowie von Heinrich Kutt für das Arbeiterbad der Farbwerke Hoechst in Frankfurt a. M. (1893).<sup>40</sup>

Somit kann resümierend konstatiert werden, dass Gillys Architektur im 19. Jahrhundert vielfältig produktiv rezipiert worden ist. Die Rezeptionsbelege verteilen sich auf die 1. und 2. Jahrhunderthälfte im Verhältnis 75:25, innerhalb der Hälften dann fast gleichmäßig auf die Dezennien. Der Rückgang der Rezeption nach 1850 korreliert mit dem Ende des Spätklassizismus und dem vorläufigen Ende der Suche nach einem bürgerlich-rationalen Baustil, die vor allem in den 1830er und 1840er Jahren vorangetrieben worden war.<sup>41</sup> Nach der gescheiterten Revolution von 1848/49 akzeptierte das Bürgertum den Stilpluralismus des Historismus und deutete ihn als Ausdruck eines gesellschaftlichen Pluralismus sowie einer Universalität und Freiheit des Geschmacks.<sup>42</sup> Trotzdem gab es weiterhin Versuche, einen rationalen Baustil durchzusetzen, wie Gropius' Entwurf für die Kirche Sankt Thomas zeigt.

<sup>33</sup> Vgl. Schmidt 1981, S. 61 f., 90–92.

<sup>34</sup> Vgl. Börsch-Supan 1977, S. 32 u. Abb. 11 f.

<sup>35</sup> Vgl. Ebd., S. 55 u. Abb. 104.

<sup>36</sup> Die Villa Hanseemann war der Nachfolgebau von Gillys Landhaus Mölter, das 1856 von dem Bankier David J. L. Hanseemann gekauft, 1857 umgebaut und 1863 abgerissen wurde (vgl. Schmidt 1981, S. 241 f.).

<sup>37</sup> Vgl. Klotz 2000, S. 96.

<sup>38</sup> Vgl. Liefert, Walter: Zur Entwicklung des Werks- und Industriebaus in Berlin und der Mark Brandenburg. In: Jahrbuch für brandenburgische Landesgeschichte 30, 1979, S. 52–99, hier S. 70, 76.

<sup>39</sup> Grötz/Philipp 2006, S. 120.

<sup>40</sup> Abb. in: Grötz, Susanne / Quecke, Ursula (Hg.): Balnea. Architekturgeschichte des Bades. Marburg 2006, S. 27 f., 117, 119, 163 f., 192, 194.

<sup>41</sup> Vgl. Dolgner 1992; Dolgner 1993, S. 10, 61.

<sup>42</sup> Vgl. Ebd.; Müller/Vogel 2008, S. 535; Csáky 1996, S. 29; Brix/Steinhauser 1978, S. 260 f.



### 3.2 | Kritische Rezeption

Die literarisch-kritische Gilly-Rezeption des 19. Jahrhunderts ist diametral zur produktiven Rezeption verlaufen, denn Gilly scheint im Zeitraum 1808–1841 in der Literatur nicht mehr erwähnt worden zu sein.<sup>43</sup> Erst nach Schinkels Tod 1841 wurde er wieder rezipiert, zunächst in zwei Publikationen über Schinkel, in denen Franz Kugler und Gustav F. Waagen die teleologische Lesart der Lehrer-Schüler-Beziehung eingeführt haben: Sie präsentierten Gilly als Vorkämpfer, der „mit grösster Genialität und mit glücklichstem Erfolge gegen die verdorbene Geschmacksrichtung des achtzehnten Jahrhunderts angekämpft“ und „sich aus diesem Zustande der Verderbniss empor“ gearbeitet habe. Nach seinem Tod seien seine Ideen „auf Schinkel als eine schöne Grundlage für weitere Bestrebungen“ übergegangen, so dass die Erwartungen an Gilly von Schinkel „erfüllt“ und „zu einem herrlichen Ziele“ geführt wurden.<sup>44</sup>

In der 2. Jahrhunderthälfte wurde diese Rezeptionsperspektive weiter verengt und Gillys Architektur zunehmend abgewertet: 1854 galt Gilly noch als „gesunde[r] Techniker“, der „das eigentlich Constructive in organischer Weise“ reformierte, allerdings keine neuen „Formen der Architektur“ schuf, sondern „willkürliche, meist lächerliche [...] Phantasiestücke“.<sup>45</sup> 1864 war Gilly dann ein „Andeuter“, ein schönes, aber kurzes Morgenrot und „in jedem Betracht der Vorläufer Schinkel’s“,<sup>46</sup> und 1872 schließlich „nur der Vorbereiter, nicht der Begründer einer neuen Epoche“: „Sein größter Ruhm bleibt der, daß Schinkel sein Schüler war.“<sup>47</sup> Besonders drastisch kommentierte 1877 der Berliner Architektenverein:

„Höhere Bedeutung hat er [Gilly; I. K.] dadurch gewonnen, dass es ihm vergönnt war, Lehrer des grössten aller Architekten Berlins zu werden [...]“.<sup>48</sup>

Diese Rezeptionsperspektive verfestigte sich, beeinflusste die Gilly-Rezeption nachhaltig und wurde in Kunst- und Künstlerlexika ebenso reproduziert wie in Publikationen zur Kunst- und Architekturgeschichte.<sup>49</sup>

Besonders interessant sind deshalb die wenigen positiven Urteile über Gilly. So würdigte der Kunsthistoriker Ernst A. Hagen, Professor der Universität Königsberg, in seiner Vorlesungsreihe „Die Deutsche Kunst in unserem Jahrhundert“ (1857) Gilly als „Begründer der neuen Kunst“ in der Architektur: Gilly sei ein Baumeister von „ausgezeichnete[r] Befähigung“ gewesen, der die Einheit von „Bau- und Kunstwerk“ forderte, und der „vom falschen, gefallsüchtigen Pathos, von einem blendenden Vortrage“ absah,

„[...] um das Edle und Echte wahrzunehmen mit der sinnigen Demuth, die lieber auf den Beifall der Gegenwart verzichtet, als in den Augen einer einsichtsvolleren Zukunft sich etwas vergeben mag.“<sup>50</sup>

Genau 30 Jahre später bewertete der Architekturhistoriker Robert Dohme in seinem Buch „Geschichte der Deutschen Baukunst“ ebenfalls Gilly und mit ihm Hans C. Genelli als die Architekten, die um 1800 die griechische Kunst studiert und eine neue Baukunst begründet hatten:

„In diese neu erschlossene Welt sich vertiefen, in ernstem Ringen, in entsagungsreichem Studium sich

<sup>43</sup> Zwar ist 1811 im „Journal für Kunst und Kunstsachen“ noch ein Artikel zum Landhaus Mölter erschienen (Reprint in: Hahn 2009, S. 282 f.), und 1818 wurden drei Werke von Gilly in der 4. Auflage von David Gillys „Handbuch der Landbaukunst“ abgedruckt (WV: D 17–19). Doch in beiden Publikationen wird Gillys Name nicht erwähnt.

<sup>44</sup> Kugler 1842, S. 14 f.; Waagen 1844, S. 316, 319.

<sup>45</sup> Von Quast, Ferdinand: Die Lebenskraft der Antike. Vortrag zur Festfeier am Geburtstage Schinkels, am 13. März 1854. In: Zeitschrift für Bauwesen 4, 1854, Sp. 441–452, hier Sp. 448.

<sup>46</sup> Eggers, Friedrich: Erinnerung an Schinkel. Vortrag in der Sing-Akademie in Berlin, 12. März 1864. In: Ders.: Vier Vorträge aus der neueren Kunstgeschichte. Berlin 1867, S. 57–81, hier S. 60.

<sup>47</sup> Woltmann 1872, S. 150.

<sup>48</sup> Architekten-Verein zu Berlin (Hg.): Berlin und seine Bauten. Berlin 1877, S. 90 f.

<sup>49</sup> Vgl. dazu auch Bothe 1984, S. 13 f.; Neumeyer 1997, S. 22.

<sup>50</sup> Hagen 1857, S. 4 f., 236.

ihren Geist zu eigen machen, unabhängig vom Zwang der Regeln; das ist das Ziel, welches sich nun um das Ende des Jahrhunderts einer Reihe hoher Geister als einzige Retterin aus der Not offenbart. So stellen vor allem Christian Genelly und Friedrich Gilly ihrer Zeit die Aufgaben. [...]

Nun trat mit der wiedergewonnenen Kenntnis der hellenischen Kunst ein neues befruchtendes Element in die Entwicklungsgeschichte der Baukunst.

Damit beginnt eine neue Periode derselben!<sup>51</sup>

Mit diesen Zeilen endet Dohmes Baugeschichte. Der Spätklassizismus und Architekten wie Schinkel und von Klenze werden nicht mehr erwähnt.<sup>52</sup>

Erst um 1880 sind wieder Publikationen erschienen, die sich ausschließlich mit Gilly befassten. Zunächst erinnerte der Kunsthistoriker George Galland, Professor in Berlin, 1878 mit einem biografischen Artikel in der „Baugewerks-Zeitung“ an den „früh Verstorbenen“, dessen Ruf nicht „groß und bedeutend“ sei, hinter dessen Namen sich aber „Größe“ verberge.<sup>53</sup> Drei Jahre später hielt der Architekt Friedrich Adler einen Vortrag über „Schinkels Lehrer“ im Berliner Architektenverein, den er auch im „Zentralblatt der Bauverwaltung“ veröffentlichte. Adler beabsichtigte, durch „die Bekanntschaft mit dem Vorgänger das volle Verständnis für den Nachfolger“ zu erschließen, und wies auf Übereinstimmungen beider Architekten und „die interessante Thatsache“ hin, dass Schinkel „gewisse Architektur-Motive“ von Gilly „für seine Schöpfungen angewendet hat“. Sein Urteil über Gilly fiel allerdings ambivalent aus: Einerseits sei Gilly „der vollauf ebenbürtige Vorgänger“ von Schinkel; andererseits sei seine „bedeutendste Leis-

tung [...] die Wiederentdeckung der Marienburg und ihre Einführung in die kunstwissenschaftliche Literatur“.<sup>54</sup> Über den Vortrag berichtete die „Deutsche Bauzeitung“ und kommentierte überraschend positiv, aber auch widersprüchlich: Einerseits sei Gilly „ein Phänomen“ gewesen, dessen „staunenswerthe Begabung [...] vermuthlich das Genie Schinkel's weit überflügelt haben würde“, wenn er länger gelebt hätte; andererseits sei „seine bedeutendste Leistung [...] der herrliche Fries an der Münze [...]“.<sup>55</sup>

Diese drei Publikationen sind in Fachzeitschriften ohne Abbildungen erschienen. Erst 1886 war wieder ein Werk von Gilly, das Friedrichdenkmal, in Berlin zu sehen, als die Kunstakademie das Projektgemälde und den Lageplan<sup>56</sup> sowie „Gillys Bildnis“<sup>57</sup> in der historischen Abteilung ihrer Jubiläumsausstellung präsentierte. Daraufhin wurde das Friedrichdenkmal in mindestens fünf Publikationen kommentiert und unterschiedlich bewertet: Laut Karl(?) Schäfer sei „die Darstellung in Tusche und Farben [...], mit dem Maßstabe der Zeit gemessen, vortrefflich zu nennen“.<sup>58</sup> Karl E. O. Fritsch lobte ebenfalls die „Großartigkeit der Auffassung und Art der Durchführung“, wenn der Entwurf „uns heute auch fremdartig erscheint und kaum ein Bedauern darüber aufkommen lässt, dass das Denkmal nicht zur Ausführung gelangt ist“.<sup>59</sup> Letzterem widersprach Johannes Krätschell:

„Dieser Plan zeichnete sich, wie durch seine kolossalen Verhältnisse, so durch die einfachen, antik-würdigen Formen der Architektonik aus und hätte gegen die heutige Anlage dieses Platzes nicht zurückgestanden.“<sup>60</sup>

<sup>51</sup> Dohme 1887, S. 431.

<sup>52</sup> Nur ein Jahr zuvor hatte Dohme Gillys Architektur in einem Aufsatz über Schinkel noch kritisiert mit der Begründung, dass die „aus altägyptischen und altdorischen Elementen zusammengebaute [...] Ur-Antike“ leer sei und Gillys Friedrichdenkmal „ganz auf diesem Boden“ stehe. Zwar zeigten „die Verhältnisse des Ganzen, auch viele Einzelheiten [...] eine Reinheit, die für jene Frühzeit besonders beachtenswerth ist“. Aber „die Flächen bleiben unbelebt“, und das Ornament erscheint „dürftig und doch plump“ (Dohme 1886, S. 5). Folglich hat Dohme entweder sein Urteil über Gilly zwischen den beiden Publikationen revidiert, oder er hielt ein positives Urteil in einer Schinkel-Publikation für inadäquat.

<sup>53</sup> Galland 1878, S. 114.

<sup>54</sup> Adler 1881, S. 8, 24. – Eine ausführliche Analyse von Adlers Vortrag in: Neumeyer 1997, S. 22–24.

<sup>55</sup> – e. – 1881, S. 161.

<sup>56</sup> Laut Kurt Merckle wurden „zwei Blätter“ ausgestellt (Merckle 1894, S. 65); Karl E. O. Fritsch erwähnt, dass sich „nur die Perspektive und der Lageplan erhalten haben“ (Fritsch 1886, S. 307).

<sup>57</sup> Ebd. – Vermutlich wurde das Porträt von Friedrich G. Weitsch ausgestellt.

<sup>58</sup> Schäfer 1886, S. 388.

<sup>59</sup> Fritsch 1886, S. 307.

<sup>60</sup> Krätschell 1888, S. 12.

Richard Borrmann kritisierte wiederum, dass „diese kühne und geistvolle Composition“ mehr den „französischen Cäsarismus“ verherrliche, als an Friedrich II. erinnere, und „mit Geschichte und Volksthum nichts gemein hat“.<sup>61</sup> Für Kurt Merckle passte der griechische Tempel nicht zu Friedrich II.: Gillys Entwurf sei zwar „großartig angelegt [...], eine phantastische Aquarellskizze“; doch dem Tem-

pel sei „bei allem edlen Schwung der Linien ein herbes nordisches Element beigemischt“, das ebenso befremde wie die „düstere Pracht“ des Entwurfs.<sup>62</sup>

Um 1890 war die Architektur von Gillys Friedrichdenkmal somit für die Mehrzahl der Kritiker inakzeptabel. Dennoch übte das Projektgemälde eine gewisse Faszination aus, und seine graphische Qualität beeindruckte.

### 3.3 | Physischer Umgang mit dem Werk

Insgesamt nahm die Wertschätzung von Gillys Architektur im 19. Jahrhundert dramatisch ab. Friedrich Adler hat den Erhaltungszustand in seinem Vortrag thematisiert: Gillys Berliner „Privathäuser wie Villen“ seien „nahezu vollständig“ untergegangen, obwohl „sowohl aus älteren Bauepochen wie von gleichzeitigen aber ganz talentlosen Meistern Beispiele derselben Gattungen noch heute vorhanden sind“. Zudem wiesen die Zeichnungen „beträchtliche Lücken“ auf, so dass 1881 von Gillys Gesamtwerk „wahrscheinlich nur die Hälfte – wenn auch die größere Hälfte –“ vorlag.<sup>63</sup>

Dieser Werkverlust hatte verschiedene Ursachen: Erstens war es bis in die 1880er Jahre nicht üblich, den graphischen Nachlass von Architekten – mit Ausnahme von Schinkel – zu pflegen.<sup>64</sup> Zweitens war Gilly seit Schinkels Tod primär als dessen Lehrer bekannt, nicht aber als Architekt der eigenen Bauten. So kommentierte Richard Borrmann das Stadthaus Behrenstraße 68 in seinem Buch „Die Bau- und Kunstdenkmäler von Berlin“, ohne Gilly zu nennen<sup>65</sup>, und Carl Zetzsche notierte zu diesem Stadthaus noch in den 1900er Jahren in seiner Publikation „Zopf und Empire“: „Architekt angeblich Oberhofbaurath Titel“<sup>66</sup>.

Drittens wurde die Architektur des Hochklassizismus nach 1871 nicht mehr geschätzt. Das prosperierende Kaiserreich bevorzugte Bauten im historistischen Stil, so dass Bauten der Zeit um 1800, vor allem Wohnhäuser, nun als ärmlich und stillos galten. 1893 urteilte Borrmann, dass „viele dieser Bauten“ – inklusive Gillys Haus Behrenstraße 68 und Landhaus Mölter – „wenig künstlerisch bemerkenswerthes darbieten“, sondern „oft dürftig und bescheiden“ sowie „leicht kleinlich und befangen“ erscheinen:

„Sie ermangeln noch jeder Grazie und Anmuth und vor allem der sicheren Beherrschung des Formellen [...], erinnern bei dem Mangel durchgehender Profile oft gradezu an Baukastenarchitektur.“<sup>67</sup>

Allerdings musste Borrmann einräumen:

„Freilich treten hierdurch in sehr vielen Fällen die Formen in ein richtigeres Verhältniss zu Zweck und Mitteln [...].“<sup>68</sup>

Im Kaiserreich wurden zahlreiche Gebäude des Klassizismus abgerissen<sup>69</sup>, wovon auch Gillys Bau-

<sup>61</sup> Borrmann 1893, S. 138.

<sup>62</sup> Merckle 1894, S. 65, 70.

<sup>63</sup> Adler 1881, S. 19, 22, 24.

<sup>64</sup> Vgl. Fritsch 1886, S. 306.

<sup>65</sup> Borrmann 1893, S. 422f.

<sup>66</sup> Zetzsche 1906, Bd. 1, S. 6; Zetzsche 1909, Bd. 1, S. 13. – Friedrich W. C. Titel hatte das Nachbarhaus Behrenstraße 66 errichtet (zerstört 1943; Abb. in: Schmitz 1910, S. 263; Blauert 2007, S. 17).

<sup>67</sup> Borrmann 1893, S. 422–424. – Borrmann kritisierte außerdem, dass „mit dem strengen Ernst derartiger Formen [...] ein eigenthümlicher elegischer Zug, der an Grabesbauten gemahnt, sowie ein seltsamer Archaismus“ verbunden seien. Letztendlich vertraten auch für ihn Männer wie „Genelli, Gentz und Gilly“ nur „die erste Entwicklungsstufe einer neuen [...] Kunst, die erst nach zwei Jahrzehnten [...] in den Monumentalbauten Schinkels das Stadium der Unfreiheit überwinden, zur Entwicklung und Blüthe gelangen sollte“ (S. 423, 425).

<sup>68</sup> Ebd., S. 422.

<sup>69</sup> Vgl. Hüter 1988, S. 14, 16, sowie die Kommentare zu dieser Abrisspraxis in: Lambert/Stahl 1903/12, Vorwort S. 1; Schmid 1904, S. 116; Zetzsche 1909, Bd. 1, S. 7; Ebd., Rez. Weysser.

ten betroffen waren. Die Abrissdaten im Einzelnen: 1835 das Theater in Königsberg, 1863 das Landhaus Mölter, 1877 das Theater in Posen, 1887 das Grabmal von Carl G. Luft, 1899 das Lusthaus von Schloss Paretz und 1906 das Stadthaus Behrenstraße 68. Die Abrissdaten der Stadthäuser Jägerstraße 14 (Umbau 1877)<sup>70</sup> und Breite Straße 30 sind

nicht bekannt, aber vor 1900 anzunehmen. Am Ende des Kaiserreichs standen somit nur noch zwei Gartenbauten von Gilly, die Meierei von Schloss Bellevue und das Mausoleum von Schloss Dyhernfurth, die 1943 und 1945 durch Bomben zerstört wurden.

<sup>70</sup> Alfred Messel hat einen Entwurf für diesen oder einen weiteren Umbau angefertigt, der nicht ausgeführt wurde. Das Haus erhält bei ihm ein 4. Geschoss und wird mit historistischem Dekor überzogen (Abb. in: Habel 2009, S. 792, dort datiert auf „vermutlich Anfang der 1880er Jahre“).

---

## 4 | Um 1910: Ein moderner Architekt

Im Jahr 1904 hat der Kunsthistoriker Max Schmid in Band 1 der „Kunstgeschichte des XIX. Jahrhunderts“ erstmals das Projektgemälde „Denkmal für König Friedrich II.“ von Friedrich Gilly publiziert. Damit leitete Schmid die Wiederentdeckung von Gilly im 20. Jahrhundert ein und eröffnete zugleich die Perspektive auf ihn als modernen Architekten, der als „einer der genialsten Anreger“ seiner Zeit gewirkt habe:

„Er war ungemein vielseitig, [...] mit feinem Empfinden für das Zusammengehen der Architektur mit den übrigen Künsten wie mit der umgebenden Landschaft. [...] Für ihn gab es nicht Künste von höherem und niederem Range, nur eine Kunst, die sich im Monumentalbau so gut wie im Landschaftsbilde oder im einfachsten Möbel offenbarte. [...] Von ihm stammt der leider nicht ausgeführte Entwurf für ein Grabmonument Friedrichs des Großen [...]. Dieser wuchtige, primitiv dorische Tempel mit seinen Obeliskten und Sphinxen am Eingang mutet uns heute vielleicht etwas seltsam an als Grabmal des preußischen Soldatenkönigs. Aber vergessen wir nicht, daß jene Männer in ihrer Art das Rechte zu schaffen glaubten, wenn sie dem großen, schlichten Könige ein Grabmal von idealer Größe und schlichter Schönheit weihten, worin sie ja unserem modernen Empfinden wieder nahe stehen.“<sup>1</sup>

Schmid rezipiert Gilly hier aus der Perspektive der Moderne „Um 1910“, die die Synthese von Zweckmäßigkeit und Schönheit, von „Technik und Kunst“ ebenso wie eine gattungsübergreifende Einfachheit „vom Sofakissen bis zum Städtebau“ propagierte.<sup>2</sup>

Damit war die Rezeption von Gilly als moderner Architekt eingeführt.

Zwei Jahre später wurden erstmals nach fast 90 Jahren wieder mehrere Werke von Gilly in einer Publikation abgedruckt. Für die drei Bände „Zopf und Empire“ stellte der Architekt Carl Zetzsche Abbildungen von Gebäuden, Mobiliar und Grabsteinen des nord- und mitteldeutschen Klassizismus zusammen und wählte von Gilly vier der fünf Werke, die fünf Titelblätter der Zeitschrift „Sammlung nützlicher Aufsätze und Nachrichten, die Baukunst betreffend“ illustrieren: das Kleine Landhaus, das Eisenhüttenwerk, das Landhaus Mölter und den Wegweiser in Form einer Ruhebänk.<sup>3</sup> Die beiden Landhäuser und den Wegweiser setzte er ebenfalls auf die Titelblätter der drei Bände und nahm so Bezug auf eine der wichtigsten Architekturzeitschriften der Zeit um 1800 (Abb. 4.1).

Mit seiner Publikation verfolgte Zetzsche zwei Ziele: Erstens sollten Bauten des Klassizismus, die im Kaiserreich abgerissen wurden, „im Bilde“ festgehalten und „weiteren Kreisen zugänglich“ gemacht werden, weil sie „sonst leicht ganz der Vergessenheit anheim gefallen“ wären.<sup>4</sup> Zweitens sollte die Publikation Architekten „zur selbständigen, sinngemäßen Nutzbarmachung und Verallgemeinerung der daraus zu schöpfenden Anregungen führen“.<sup>5</sup> Gillys Architektur wurde auf den Titelblättern als besonders vorbildlich präsentiert, denn für Zetzsche verfügte Gilly über einen „grösseren Formsinn“ als Schinkel: Von Gilly vermöchte „der Weg [...] zu Neuerem, Höherem aufwärts zu führen“.<sup>6</sup> Zugleich thematisierte Zetzsche mit den Landhäusern ein aktuelles Experimentierfeld für neue Architektur,

<sup>1</sup> Schmid 1904, S. 112.

<sup>2</sup> Widmer 1907, S. 3; Muthesius 1912, S. 16.

<sup>3</sup> Das 5. Werk, das Lusthaus von Schloss Paretz, passte dagegen nicht in Zetzsches Konzept (WV: D 14). – Im Text weist Zetzsche außerdem auf Gillys Fries an der Berliner Münze hin und favorisiert Gilly als Architekten des Hauses Vieweg in Braunschweig. Als Architekten von Gillys Stadthaus Behrenstraße 68 nennt er dagegen Friedrich W. C. Titel (Zetzsche 1906, Bd. 1, S. 6f.).

<sup>4</sup> Ebd., Bd. 1, S. 4.

<sup>5</sup> Ebd., Bd. 2, S. 4.

<sup>6</sup> Niemeyer 1912, Rez. Zetzsche, S. 91f.

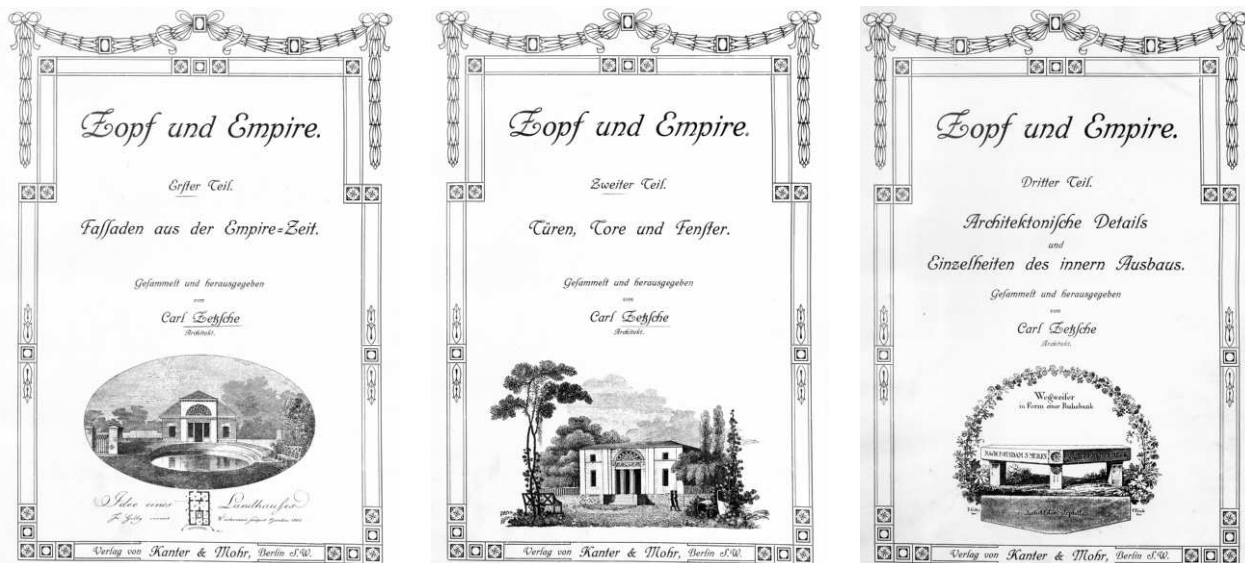


Abb. 4.1 | Carl Zetsche: Zopf und Empire, 3 Bände, Berlin 1906: Titelblätter.

während der Wegweiser auf die aktuelle Stilsuche bezogen werden konnte. Gilly avancierte damit zum Protagonisten der Architekturreform „Um

1910“ oder zeitgenössisch: der „moderne[n] Bewegung“, der „Bewegung nach dem neuen Stil“, einem „universalen Stil des Lebens“<sup>7</sup>.

## 4.1 | Erneuerung der Architektur I

Die Suche nach einem bürgerlich-rationalen Baustil war nach der gescheiterten Revolution von 1848/49 weitgehend abgebrochen worden. Der Großteil des Bürgertums hatte seine Oppositionshaltung aufgegeben, sich mit dem Stilpluralismus des Historismus arrangiert und in den folgenden Jahrzehnten seine Aktivitäten in Wirtschaft, Wissenschaft und Kultur ausgeweitet. Sein *National-building*-Projekt wurde von der Aristokratie vereinnahmt, die das 2. Deutsche Reich 1871 als Fürstenbund gründete, ohne das Herrschafts- und Sozialsystem umzubauen. Dieses Versäumnis hatte – ebenso wie die „kumulative Überlagerung“ von Industrialisierung und Staatsbildung – „ungewöhnlich komplizierte Belastungen“ für die deutsche Gesellschaft zur Folge, wie Hans-U. Wehler erläutert:

„Der rasanten sozialökonomischen Evolution stand die Behauptungskraft gesellschaftlicher und politischer Traditionsmächte gegenüber. Dadurch wurde

ein allzeit gegenwärtiges, oft explosives, ständig aber latent belastendes Spannungsverhältnis geschaffen, aus dem unablässig gravierende Konflikte hervorgingen, deren Ausgang trotz aller restriktiven Bedingungen häufig ungewiß war.“<sup>8</sup>

Die Diskrepanz zwischen technisch-wirtschaftlichem Fortschritt und politischer Stagnation, zwischen modernem Unternehmertum und konservativer Regierung wurde im Lauf der Jahrzehnte größer und verschärfte sich nach 1900, als die Konjunktur eine Hochphase erreichte: Bis 1914 sollte die Gesamtproduktion der deutschen Industrie sich verdoppeln und ihr Anteil an der Weltproduktion sich verdreifachen. Diese enorme Wirtschaftsexpansion führte zu einem Anstieg des Lebensstandards, aber auch zur Verschärfung der sozialen Konflikte und Spannungen.<sup>9</sup> Viele Menschen erlebten diese Jahre deshalb als „Krisenzeit“, die sowohl Zukunftsoptimismus, Stolz auf den Erfolg und den

<sup>7</sup> Widmer 1907, S. 3.

<sup>8</sup> Wehler 1995, S. 1250 f.

<sup>9</sup> Vgl. Ebd., S. 1261, 1268 f., 1273.

Wunsch nach Weltmacht als auch Zukunftsangst, Flucht in Mythisch-Irrationales und den Wunsch nach Dorfidylle auslöste.<sup>10</sup>

In dieser „Krisenzeit“ distanzierte die Mehrheit des Bürgertums sich von Kaiser Wilhelm II. und seiner Politik und opponierte mit der Lebensreformbewegung gegen veraltete Gesellschaftsstrukturen und Verhaltensnormen. Propagiert wurden Reformen in vielen Lebensbereichen, während mit Leitbegriffen wie Reinheit, Einfachheit, Echtheit, Wahrheit, Helligkeit, Klarheit, Schönheit, Würde, Veredelung und Natürlichkeit<sup>11</sup> bürgerliche Werte der Zeit um 1800 aktualisiert wurden. Der Stadt als „Wiege der Industrie“<sup>12</sup> setzten die Lebensreformer die Natur als Quelle von Vitalität und Harmonie entgegen, deren Gesetze die Menschen erneuern und veredeln sollten, um eine neue, harmonische Volksgemeinschaft zu begründen, die demokratische und völkische Positionen integrierte. Konkretisiert wurde diese Volksgemeinschaft allerdings noch nicht.<sup>13</sup>

Für die Architektur forderten die Reformer einen neuen Stil, der einerseits auf Naturgesetzen des Bauens basieren, andererseits Sachlichkeit, Zweckmäßigkeit und Materialgerechtigkeit mit Schönheit verbinden sollte. Denn es reichte nicht aus, das Ornament zu modernisieren oder zu reduzieren. Vielmehr war das Verhältnis von Funktion, Konstruktion und Form neu zu definieren, zumal die Materialien Eisen, Stahl, Beton und Glas völlig neue Konstruktionen und Formen ermöglichten. Darüber hinaus sollte der Stil – wie schon um 1800 – das Kunstverständnis und das Nationalbewusstsein der Rezipienten fördern. Hermann Muthesius hat die Koordinaten für die Stilsuche in dem programmatischen Essay „Stilarchitektur und Baukunst“ als „sachlich-zweckmäßig“ und „ländlich-national“ definiert:

„Will man daher nach einem neuen Stile, dem Stile unserer Zeit, suchen, so wäre dessen Kennzeichen [...] in solchen neuartigen Schöpfungen nachzuspüren, die ganz neu entstandenen Bedürfnissen dienend, zu dem alten Formenkram der Architektur in gar keine Beziehung getreten sind, also etwa in unseren Bahnhöfen, Ausstellungsbauten, Riesenversammlungshäusern, noch mehr vielleicht in solchen Gebilden, die gar nicht in das Bethätigungsfeld des Architekten gefallen [...] sind, wie unsere Riesenbrücken, Dampfschiffe, Eisenbahnwagen, Fahrräder.“<sup>14</sup>

Einerseits könne die „ästhetische Vorwärtsbewegung [...] nur in der Richtung des streng Sachlichen, der Beseitigung von lediglich angehefteten Schmuckformen und der Bildung nach den jedesmaligen Erfordernissen des Zweckes gesucht werden“. Andererseits sollte die bürgerliche Baukunst „zur Einfachheit und Natürlichkeit zurückkehren, wie sie in unsern alten ländlichen Bauten eingehalten worden ist“:

„[...] die Wiederaufnahme örtlich-bürgerlicher und ländlicher Baumotive, verspricht uns gerade in Deutschland die reichste Ernte, wo die ländliche Bauweise der Vergangenheit mit [...] Poesie und [...] Stimmungsreichtum umkleidet ist [...]. Halten wir uns aber an das Bodenwüchsige, [...] so haben wir bald nicht nur eine vernünftige, sondern auch eine nationale bürgerliche Baukunst.“<sup>15</sup>

Für einen modernen deutschen Stil war also gleichermaßen vom zeitgenössischen Ingenieurbau *und* vom historischen Land- und Bauernhaus<sup>16</sup> auszugehen. In der Synthese sollte der Ingenieurbau durch historische Formen kultiviert, veredelt und semantisiert werden<sup>17</sup>, während das Wohnhaus durch neue Techniken modernisiert werden konnte.<sup>18</sup>

<sup>10</sup> Eine Analyse dieser Krisenerfahrung in: Hofer 2005, S. 15–20.

<sup>11</sup> Vgl. Buchholz, Kai: Begriffliche Leitmotive der Lebensreform. In: Buchholz 2001, S. 41–43.

<sup>12</sup> Beyme 1992, S. 12.

<sup>13</sup> Zur Lebensreformbewegung ausführlich: Buchholz 2001.

<sup>14</sup> Muthesius 1903, S. 51.

<sup>15</sup> Ebd., S. 51f., 77. – Ausgeklammert blieb die „Monumentalbaukunst“: Muthesius wies auf den „Unterschied zwischen Werken der höheren Baukunst und den Alltagsaufgaben (Monumentalbaukunst und bürgerlicher Baukunst)“ hin, der einzuhalten sei, auch wenn die Grenzen sich „nicht scharf ziehen lassen“ (S. 53f.).

<sup>16</sup> Dieser historische Rekurs war auch für Gegner des Historismus akzeptabel, weil das „anspruchlose Land- und Bauernhaus, das lediglich aus praktischen Bedürfnissen entstandene [...] des 17. und 18. Jahrhunderts [...] nie etwas von Stilformen gehört“ hat (Klapheck 1913, S. Xf.).

<sup>17</sup> Vgl. Widmer 1907, S. 2; Hofer 2005, S. 39.

<sup>18</sup> Kritiker hielten die Stilsuche dagegen für aussichtslos, solange die gesellschaftlichen Konflikte bestanden: Karl Scheffler sah 1903 trotz „eines tiefen Verlangens nach Grösse und Schönheit“ nur „Uebergangszustände“ und „Zwischengefühle“; die Grundlagen für „eine eigene architektonische Kunst“ fehlten, „weil das Gesamtempfinden ganz zersplittert ist“ (Scheffler 1903(b), S. 471, 480). – Albert Hofmann sah 1908 keine Möglich-

Zwischen den von Muthesius benannten Koordinaten ist die Architekturreform zu verorten: Die Architekten bewegten sich zwischen Tradition und Moderne, Handwerk und Industrie, Individualisierung und Typenbildung. Sie organisierten sich im Heimatschutzbund und im Werkbund, engagierten sich für die Denkmalpflege und die Industrieformgestaltung. Dabei bildeten sich Schwerpunkte heraus: Die konservativen Reformer oder Traditionalisten befassten sich eher mit Bauten für Kleinstädte und Dörfer, die progressiven Reformer oder Modern(ist)en<sup>19</sup> eher mit großstädtischen Bauaufgaben. Die modernste Architektur entstand für das Großbürgertum: Industriehallen, Verwaltungsgebäude, Geschäftshäuser, Villen und Landhäuser.

Ein völliger Verzicht auf historische Formen wurde nicht propagiert, obwohl er von Kritikern bereits gefordert wurde.<sup>20</sup> Doch der „Bruch mit der Tradition“, den der Jugendstil implizierte<sup>21</sup>, war im Kaiserreich noch nicht konsensfähig, so dass die historische Form für Architekten obligatorisch blieb. Mit den Naturgesetzen des Bauens rückte die Antike wieder ins Blickfeld, mit der Forderung nach Einfachheit, Zweckmäßigkeit und Schönheit außerdem der Klassizismus, der als bürgerlicher Stil galt und dessen preußischer Modus die nationale Komponente enthielt. Der Architekt Walter C. Behrendt benannte, was am Klassizismus besonders interessierte:

„[...] der vornehme Geschmack, die Freude am Einfach-Schönen und die Anständigkeit der Gesinnung,

[...] Gediegenheit und sachliche Zweckmäßigkeit in einer höchst kultivierten und überaus liebenswürdigen Form [...].“<sup>22</sup>

#### 4.1.1 | Das Reformprogramm „Um 1800“

Ab den 1890er Jahren wurden kontinuierlich Bücher und Aufsätze publiziert, die die Architektur und das Mobiliar des Zopf, Empire und Biedermeier „als Vorbild“ und „als Erzieher“ propagierten.<sup>23</sup> Besonders erfolgreich waren die „Kulturarbeiten“ von Paul Schultze-Naumburg, eine Aufsatzreihe in der Zeitschrift „Der Kunstwart“ (1900–1903) und eine Buchreihe mit zehn Themenbänden (1902–1917), die pro Band bis zu drei Neuauflagen erreichte.<sup>24</sup> Mit über 2000 Fotografien dokumentierte Schultze-Naumburg Wohnhäuser, Schlösser, Dörfer, Städte, Gärten und Landschaften der Zeit vor 1850 und stellte dieser „Sammlung der Reste einer bescheidenen, aber feinen Kultur“ Beispiele der Zeit nach 1850 gegenüber, die „eine entsetzliche Entstellung der Physiognomie unseres Landes“ bedeuteten. Diese „Konfrontierung guter und schlechter Lösungen“, die zudem als „moralisch gut und schlecht“ bewertet wurden, sollte „auch die ungeübtesten Augen“ öffnen, „zum Nachdenken zwingen“ und an die Tradition „wieder anknüpfen helfen“, um „der entsetzlichen Verheerung unseres Landes auf allen Gebieten sichtbarer Kultur entgegenzuarbeiten“.<sup>25</sup> Schultze-Naumburg propagier-

keit, „in absehbarer Zukunft einen neuen großen Stil hervorzubringen, [...] weil die Kultur, die einem solchen zu Grunde liegen müsste, noch nicht vollendet ist. Wir leben heute unbestreitbar in einer Übergangszeit.“ (Hofmann 1908, S. 54) – Walter C. Behrendt analysierte 1914: „Eine im wesentlichen aristokratisch orientierte Kultur ist zertrümmert worden und ein neues, von demokratischen Tendenzen erfülltes Geistesleben sucht sich zu organisieren. Noch liegt die alte absterbende Renaissancekultur mit der werdenden Grossstadt- und Industriekultur im Kampfe. [...] Wir aber sind unterdessen verurteilt, unter den Folgen dieses gewaltigen, geschichtlich denkwürdigen Zusammenstosses zweier Kulturen zu leiden und resignierend uns bewusst zu bleiben, dass wir einen selbständigen, allgemein gültigen Baustil noch nicht haben können und auch für die nächste Zukunft wohl noch nicht erwarten dürfen.“ (Behrendt 1914, S. 382 f.)

<sup>19</sup> Um 1910 war die Bezeichnung „die Modernen“ üblich (vgl. Matthaer 1914, S. 78, 89). – Zum Begriff „Moderne“ in den 1900er und 1910er Jahren vgl. Haiko 1989.

<sup>20</sup> Karl Scheffler empfahl schon 1903, vom Rohbau des Wohnblocks „architektonische Einzelformen abzuleiten“ und die eisernen Träger „durch Kunstformen“ zu bezeichnen, „die die Funktionen dieses Materials künstlerisch veranschaulichen“ (Scheffler 1903(a), S. 294). – Walter C. Behrendt forderte 1914 von den Architekten, „selbst wieder zu Ingenieuren zu werden, die neuen konstruktiven Ideen mit architektonischem Geist zu durchdringen“ und „das Konstruktive [...] zum Träger des künstlerischen Ausdrucks zu machen“ (Behrendt 1914, S. 378).

<sup>21</sup> Vgl. Klapheck 1913, S. XI.

<sup>22</sup> Behrendt 1908, S. 178.

<sup>23</sup> Vgl. die Dokumentation in: Heyden 1994, S. 355–420. – Mit Zopf, Empire und Biedermeier wurden entweder der Früh-, Hoch- und Spätklassizismus bezeichnet, oder das Empire galt als aristokratischer Stil und das Biedermeier als bürgerlicher Stil (bürgerliches Empire) der Hoch- und Spätphase (vgl. Ebd., S. 51 f.).

<sup>24</sup> Die Buchreihe umfasst gemäß Bandzählung nur neun Bände; die Bandnummer 4 wurde jedoch doppelt vergeben (1906: Städtebau; 1909: Die Geschichte des deutschen Hauses). Die Neuauflagen sind im Zeitraum 1904–1929 erschienen (s. a. S. 123).

<sup>25</sup> Schultze-Naumburg 1904, S. V, VII.



te den Anschluss an das Wohnhaus der Zeit um 1800, die Eingliederung der Architektur in die Landschaft und ein neues Volksethos.<sup>26</sup>

Zeitlich parallel zu den „Kulturarbeiten“ haben André Lambert und Eduard Stahl die Tafelsammlung „Architektur von 1750–1850“ in zehn Lieferungen (1903–1912) herausgegeben. Mit großformatigen Fotografien und Zeichnungen sollten Gebäude, Brunnen, Denkmäler und andere Werke des Zopf und Empire in Ost- und Süddeutschland und der Schweiz „im Bild der Nachwelt“ überliefert werden. Zugleich protestierten die Autoren gegen den Abriss dieser „Zeugen einer künstlerisch hoch stehenden Zeit“:

„[...] wir haben in den letzten Jahren von zahllosen Verwüstungen Kenntnis genommen, die ruhig, als etwas Selbstverständliches, ohne Protest von der Menge aufgenommen wurden. [...] Warum diese Verachtung für einfache und vornehme Werke, aus welchen unsere unruhige und protzige Zeit am meisten lernen könnte?“<sup>27</sup>

Lambert und Stahl plädierten sowohl für den Schutz dieser Bauten als auch für „eine Anknüpfung an die alte Tradition“, um die „gesunde Weiterentwicklung der modernen Baukunst“ zu befördern.<sup>28</sup>

Dieselben Ziele verfolgte Carl Zetzsche mit seiner 3-bändigen Publikation „Zopf und Empire“ (1906; s. S. 62 f.), die die Sammlung von Lambert und Stahl geografisch ergänzte, aber andere Akzente setzte. So plädierte Zetzsche explizit gegen den Historismus und für den deutschen Wohnhausbau der Zeit um 1800, der ihm „lehrreich und vorbildlich für unser Schaffen“ erschien.<sup>29</sup> Indem er Häuser in zusammengehörigen Gruppen zeigte, dokumentierte er lokale und regionale Bautraditionen. Damit war er so erfolgreich, dass „Zopf und Empire“ schon 1909 mit doppeltem Umfang in zwei Bänden neu aufgelegt wurde.<sup>30</sup>

Die Ansätze von Schultze-Naumburg, Lambert, Stahl und Zetzsche hat Paul Mebes 1908 in der 2-bändigen Publikation „Um 1800. Architektur und Handwerk im letzten Jahrhundert ihrer traditionellen Entwicklung“ zusammengeführt: Die Bände präsentieren Straßen, Gebäude, Brücken, Denkmäler, Mobiliar und andere Werke aus dem Zeitraum 1700–1850 als „Beispiele einer einfachen, bürgerlichen Bauweise“ aus allen Regionen Deutschlands und einzelnen Städten des Auslands, vor allem der Niederlande und Dänemarks. Mebes setzte sich damit für den Erhalt historischer Städte und Landschaften sowie für Geschmacksbildung ein, weil die zeitgenössischen Straßen und Wohnungen charakter- und geschmacklos seien: „Die Lage unseres Hausbaus ist trostlos, wir sind wirklich am Ende unserer Kunst!“ Notwendig seien „Einfachheit und Bescheidenheit“ und „die Wiedererlangung einer einheitlichen, auch dem Volke verständlichen Kunstsprache“.<sup>31</sup> Diese erkannte er im Stil „Um 1800“, mit dem ein neues Volksethos begründet werden könne:

„Erst, wenn wieder das ganze Volk durchdrungen sein wird von dem Verständnis und dem Gefühl für bescheidene, echt häusliche Kunst, dann wird auch wieder – ganz abgesehen von dem garnicht hoch genug einzuschätzenden Einfluß auf Sitte und Kultur – ein fruchtbarer Boden geschaffen sein, aus dem die höchsten und herrlichsten Meisterwerke ersprießen werden.“<sup>32</sup>

Den Anschluss an die Architektur „Um 1800“ begründete Mebes auch damit, dass Anschauungen, Ansprüche und die Ästhetik sich seitdem kaum verändert hätten. Die Bauten jener Zeit seien „vollwertige Vorbilder für unsere modernen Bauwerke“, mit Ausnahme der „Ingenieurkunst“, die er reparierte.<sup>33</sup>

Hier setzten die Kritiker an und betonten, dass die Bauästhetik sich seit 1800 durchaus verändert

<sup>26</sup> Zu den „Kulturarbeiten“ und Schultze-Naumburgs Position ausführlich: Posener 1979, S. 191–222; Posener 1981(b), S. 63 f.; Hofer 2005, S. 31–34, 72–85; Buchinger 1998.

<sup>27</sup> Lambert/Stahl 1903/12, Vorwort S. 1.

<sup>28</sup> Ebd., S. 6.

<sup>29</sup> Zetzsche 1906, Bd. 1, S. 2.

<sup>30</sup> In der Neuauflage wurden Gillys Werke von den Titelblättern auf deren Rückseiten (Kleines Landhaus, Wegweiser) und ins Tafelverzeichnis (Landhaus Mölter) gesetzt, möglicherweise auf Wunsch des Verlags, den Zetzsche gewechselt hatte: Die 1. Auflage ist im Kanter & Mohr Verlag, Berlin, die 2. Auflage im Verlag der Baumgärtner's Buchhandlung, Leipzig, erschienen.

<sup>31</sup> Mebes 1908, Bd. 1, S. 19, 22; Ebd., Bd. 2, S. 9 f., 15.

<sup>32</sup> Ebd., Bd. 1, S. 18.

<sup>33</sup> Ebd., Bd. 1, S. 10; Ebd., Bd. 2, S. 21.

habe, und dass zwischen Architektur und Ingenieurkunst in Zukunft wahrscheinlich nicht mehr scharf getrennt werden könne.<sup>34</sup> Zudem waren Reformziele wie Einfachheit und Bescheidenheit nur schwer zu vermitteln und stießen – so Hermann Muthesius – auf „enorme Widerstände“:

„Weite Kreise, wie die Aristokratie und die reichen Leute verhalten sich ablehnend, weil ihnen die reinigende Tendenz der Bewegung unsympathisch, das bürgerliche Bekenntnis der neueren Kunstauffassung unheimlich ist.“<sup>35</sup>

Die „reichen Leute“ des Bürgertums orientierten sich bereits seit Jahrzehnten an der Lebensweise der Aristokratie und vernachlässigten genuin bürgerliche Werte und Ziele. Mit dem wirtschaftlichen Erfolg wuchsen die Macht und die Ansprüche – sowie der Wunsch nach einer repräsentativ-monumentalen Architektur, dem der Rekurs auf einen eleganten bis sachlichen Klassizismus jedoch kaum entsprechen konnte.

Nach 1910 haben die Autoren des Reformprogramms auf diesen Wunsch nach Repräsentation reagiert: Friedrich Ostendorf legte mit seiner Publikation „Sechs Bücher vom Bauen“ (1913/14, 1920)<sup>36</sup> eine Entwurfstheorie vor, die Bezug nimmt auf die große, geschlossene „Hausform des Barock“ in Frankreich und Deutschland, die in maximaler Einfachheit zu entwerfen war, analog zum französischen Landschloss der Zeit um 1700.<sup>37</sup> Arthur Moeller van den Bruck stellte mit dem Buch „Der Preußische Stil“ (1916) den preußischen Klassizismus als heroischen Monumental- und Nationalstil vor, mit dem sich Machtansprüche ausdrücken ließen, besonders im Anschluss an die Architektur des Stilbegründers Friedrich Gilly (s. Kap. 4.3.3). Walter C. Behrendt erklärte den Klassizismus in der 2. und 3. Auflage von Paul Mebes’ „Um 1800“ (1918, 1920) wiederum zu „einer Art von Universalstil“, der „für alle Bauaufgaben der modernen

Großstadt besondere Vorteile“ biete und die „Allgemeinverständlichkeit einer Weltsprache“ besitze, die der Baukunst „die verlorene Würde der [bzw. Kraft zur] Monumentalität“ zurückgebe.<sup>38</sup>

Für das Reformprogramm „Um 1800“ sind somit eine ausgeprägte Heterogenität und drei Programmphasen zu konstatieren: Die Autoren propagierten Architektur, Kunsthandwerk, Städtebau und Landschaftsgestaltung des Barock und des Klassizismus als vorbildlich, waren regional, national und international orientiert und argumentierten anhand von Beispielsammlungen, Entwurfs-gesetzen und Baugeschichte. Über die Stilsuche selbst bestand Einigkeit, nicht aber über die Vorgehensweise und das konkrete Ergebnis. Während bis 1910 elegante, sachlich-zweckmäßige Formen bevorzugt wurden, traten nach 1910 monumentale und nationale Aspekte in den Vordergrund. In beiden Phasen galt das Reformprogramm als modern, in seiner 3. Phase ab 1919 dann als konservativ (s. Kap. 5.1.2).<sup>39</sup>

#### 4.1.2 | Neoklassizismus I

Um 1910 wurde in Architektur und Kunsthandwerk terminologisch zwischen Neobiedermeier und Neoklassizismus unterschieden: Im Neobiedermeier sind ab etwa 1900 hauptsächlich Einzelwohnhäuser und Siedlungen entstanden. Der Stil ermöglichte ein „natürliches, schlichtes Bauen“ und bildete Mischformen mit dem Jugendstil und dem Heimatstil aus. Der Neoklassizismus setzte wenige Jahre später ein und avancierte zum Repräsentationsstil des Großbürgertums. Als seine Spezifika galten Dynamik, Monumentalität und antikisierende Einzelformen; zudem bot er – mehr als das Neobiedermeier – Ansatzpunkte zur Klärung von Fragen der Tektonik, Proportionalität, Materialgerechtigkeit und Ästhetik.<sup>40</sup> Mischformen bildete er mit dem Jugendstil und dem Zyklopen- oder (Pseudo-)

<sup>34</sup> Behrendt 1908, S. 178.

<sup>35</sup> Muthesius 1912, S. 17.

<sup>36</sup> Erschienen sind drei Bände und ein Supplementband sowie pro Band bis zu drei Neuauflagen (1914–1922; s. a. S. 123). – Zur Publikation ausführlich: Behrendt 1914, S. 328–330; Posener 1979, S. 175–190; Posener 1981(b), S. 45 f., 64 f.; Hofer 2005, S. 86–93.

<sup>37</sup> Vgl. Posener 1979, S. 178.

<sup>38</sup> Behrendt 1918, S. 8 f. [1920, S. 10 f.] – In der 2. Auflage spricht Behrendt von „Würde der Monumentalität“, in der 3. Auflage von „Kraft zur Monumentalität“.

<sup>39</sup> Zur weiteren Analyse des Reformprogramms: Hofer 2005, S. 30–40; Pehnt 2006, S. 41–44.

<sup>40</sup> Vgl. Heyden 1994, S. 164 f., 174 f.; Hofer 2005, S. 35 f.

Teutonenstil<sup>41</sup> aus; die Grenze zum Neobiedermeier war fließend. Thomas Heyden definiert diese Grenze wie folgt:

„Das Neubiedermeier bezog sich auf den Klassizismus als eine spezifische Ausprägung traditioneller, bürgerlicher Baukunst. Dagegen zielte der Neoklassizismus über die historische Gestalt [...] hinaus auf überzeitliche Gestaltungsformen, in denen der Geist der Antike mit der Utopie der Moderne verschmolz.“<sup>42</sup>

Das Neobiedermeier und der Neoklassizismus erfassten zahlreiche Bauaufgaben von Kleinbauten wie Toiletten-, Milch- und Gartenhäuschen<sup>43</sup> über Wohn-, Geschäfts- und Industriebauten bis zu öffentlichen Großbauten. Kommunen und Länder ließen Regierungs-, Verwaltungs-, Bildungs-, Kultur-, Verkehrs- und andere Gebäude im Neoklassizismus ausführen. Ausgenommen blieben nur die Bauaufgaben des Reichs, was folgerichtig war, weil der Neoklassizismus Positionen des Bürgertums kommunizierte.<sup>44</sup> Das Gestaltungsspektrum reichte von abstrahierender Sachlichkeit bis zu archaisierendem Pathos, von fast schmucklosen Rasterfassaden wie an der Düsseldorfer Mannesmann-Hauptverwaltung bis zu historisierenden Fassaden mit Formenszintaten wie am Berliner Pergamonmuseum. Für Berlin konstatiert Fritz Neumeyer eine „Ausdruckspalette von spartanischer Knappheit über subtile

Reduktionen und biedermeierliche Eleganz bis hin zum bombastischen Archaisieren“.<sup>45</sup> Darüber hinaus wurden Einzelformen in eklektizistischer Weise verarbeitet, so dass zahlreiche Bauten einzelne Säulen, Pfeiler, Portiken, Dreiecksgiebel, Halbkreis- und Thermenfenster erhielten. Besonders beliebt war die dorische Säule, die – wie um 1800 – „Natürlichkeit“ und Einfachheit einer neuen Architektur symbolisierte und zugleich Stärke und Wehrfähigkeit des ambitionierten Kaiserreichs demonstrierte.

Das Neobiedermeier und der Neoklassizismus waren – wie der Klassizismus – Ausdruck bürgerlicher Opposition und Emanzipation. Doch das Ziel der Stilsuche wurde mit ihnen noch nicht erreicht, sondern erst eine „notwendige Entwicklungsphase des modernen Stils“. Schon in den 1900er Jahren galt das Neobiedermeier als „Durchgangsbewegung zum Einfachen“, als „logische Fortbildung“ und „Läuterung der Moderne“.<sup>46</sup> 1915 resümierte die Schriftleitung der Zeitschrift „Berliner Architekturwelt“:

„Wir mußten an den Werken der Biedermeier- und Schinkelzeit erst wieder lernen, ein Bauwerk als ein Ganzes zu sehen, seine Schönheit im Gleichmaß der Teile zueinander, nicht im Aufputz des Einzelnen zu erkennen.“<sup>47</sup>

Es war erst ein Anfang, „denn gewiß: es bleibt noch viel zu tun, bis wir zu einer einheitlichen Baugesinnung kommen“.<sup>48</sup>

## 4.2 | Architektur: „Gilly ist Mode“

Der Neoklassizismus bot die Möglichkeit, in sachlicher und zugleich repräsentativer Monumentalität zu bauen, was für einen deutschen Nationalstil vielfach gefordert wurde. Die Vorstellungen zielten auf Reduktion und Größe: auf die Einfachheit der Zeit

um 1800, auf das tektonische Gerüst und das originale Material, auf archaisierende Blöcke und kunstvolle Stereometrie.<sup>49</sup> Dabei wurde unter Monumentalität nicht zwingend physische Größe verstanden. Ein Gebäude sollte beeindrucken. Es war – so

<sup>41</sup> Um 1910 wurden beide Stilbegriffe verwendet, z. B. mit Bezug auf den Hauptbahnhof in Stuttgart (vgl. Minta 2006, S. 375) oder das Bismarck-Nationaldenkmal bei Bingen (vgl. Wilke 2002, S. 62, 87). Die Kunstwissenschaft bezeichnet den Stil ebenfalls als „Teutonismus/Teutonenstil“ (Hüter 1988, S. 46–53) oder „Zyklopenstil“ (Pehnt 2006, S. 58–64).

<sup>42</sup> Heyden 1994, S. 174.

<sup>43</sup> Vgl. die Beispiele in: Architektonische Rundschau 29, 1913, T. 144.

<sup>44</sup> Laut Godehard Hoffmann sind nur zwei Bauten des Reichs im Neoklassizismus gestaltet worden: das Reichsmarineamt in Berlin und die Deutsche Botschaft in Sankt Petersburg (Hoffmann 2000, S. 251, 263). Ähnlich Beyme 1996, S. 28.

<sup>45</sup> Neumeyer 1997, S. 24. – Dazu ausführlich: Neumeyer 1979(a), S. 395–404.

<sup>46</sup> Heyden 1994, S. 244, mit Zitaten von Eugen Diederichs, Berta Zuckermandl und Franz Blei aus den Jahren 1906–1908.

<sup>47</sup> Schriftleitung 1915, S. 1.

<sup>48</sup> Ebd.

<sup>49</sup> Vgl. Nerdinger 1997, S. 49–51; Schickel 1993, S. 28 f., 37.

Moeller van den Bruck – monumental, wenn „mit den einfachsten Mitteln die mächtigste Wirkung erzielt wird“.<sup>50</sup>

Diese Kriterien eines Nationalstils prädestinierten Friedrich Gilly zum Vorbild für die Reformarchitekten, und zwar in Theorie und Praxis. Denn Gilly hatte nicht nur gezeigt, dass Purismus, Eleganz und Dynamik in der Architektur mit Archaik und Monumentalität synthetisiert werden können, sondern hatte auch in seinen Texten Maximen des Reformprogramms „Um 1800“ antizipiert. So schrieb er beispielsweise über „Geschirre und Schaaalen“ der Meierei des Landhauses Rincy:

„Die abwechselnden Formen dieser Geschirre und Schaaalen von blauem und weißem Glase, von Porcellan mit leichten Mahlereyen geziert, [...] geben den angenehmsten und unterhaltendsten Anblick. [...] man erfreut sich der Einfachheit, wodurch sie besonders gefallen, und womit selbst die geringsten Gegenstände, Geräthe, Geschirre u. s. w. geziert und wirklich veredelt werden können. Beyspiele der Art erwecken aber den immer noch zu wenig erfüllten Wunsch desto lebhafter, daß eine solche Anwendung reiner gefälliger Formen [...] bey aller Gelegenheit möglichst befördert werden möchte.“<sup>51</sup>

Für die Architektur forderte Gilly Geschmack, Funktionalität und eine ökonomische Arbeitsweise: Der Baumeister solle seine Werke „mit freyer Wahl, als Gegenstände eines reinen Wohlgefallens, und eines edlen Zwecks entwerfen und modeln“, wobei auch „dieser Zweck allein [...] die Art und Form des Werks“ bestimmen könne. Dabei müsse der Baumeister „sich in bedingte Vorschriften fügen“, denn

„[...] Zeit, Raum und Mittel sind ihm vorgeschrieben, und ökonomisch soll er von den wohlfeilsten Mitteln auch zugleich das möglichst beste wählen.“<sup>52</sup>

Die Reformarchitekten vertraten eine ähnliche Position. So passte für Walter Gropius nur die exakt

geprägte Form „zu der knappen Straffheit unseres technischen und wirtschaftlichen Lebens, zu der Ausnutzung von Material, Geldmitteln, Arbeitskräften und Zeit“.<sup>53</sup>

Um 1910 befassten die Architekten sich wieder mit Friedrich Gilly – allerdings nicht immer im Sinne des Reformprogramms, was Hans Schliepmann 1912 in der Zeitschrift „Berliner Architekturwelt“ kritisierte:

„Aber nun sucht man [...] noch weiter hinter dem Biedermeier, hat schon wieder Gillys Geist über die Bühne zeitgenössischer Architektur gehen lassen [...]. Man überzeugt sich, daß in dem allen immer noch wieder etwas ‚drin steckt‘, was noch Reize auslösen könnte. Daß diese Art des Suchens mit eigentlicher Kunstentwicklung nichts zu tun hat, sondern eher in das Gebiet der Mode gehört, braucht nicht erst bewiesen zu werden.“<sup>54</sup>

Zwei Jahre später kommentierte die Schriftleitung derselben Zeitschrift:

„Gilly ist Mode und wird, Gott sei’s geklagt, nicht sinnvoller ‚gekupfert‘, als wie man vor zwanzig Jahren den Hirthschen Formenschatz – nachempfand. Vor zehn Jahren glaubte man diesen äußerlichsten Eklektizismus überwunden [...] zu haben.“<sup>55</sup>

Hier wird ein grundsätzliches Problem angesprochen: Das Reformprogramm „Um 1800“ sollte Architekten zur Entwicklung eines neuen Stils anleiten; die Publikationen waren nicht als Muster-sammlungen konzipiert, denen Motive zum eklektizistischen Gebrauch zu entnehmen waren. Trotzdem wurden sie als solche genutzt, weshalb vor der Verwechslung von Lernen und Nachahmen, von Erzieher und Muster gewarnt wurde.<sup>56</sup> Doch nicht alle Architekten waren Reformer. Auch wenn nach 1900 zunehmend das Ornament reduziert und die Fassade abgeflacht wurde, wurde weiterhin auch im historistischen Stil gebaut und die Architektur „Um

<sup>50</sup> Moeller 1916, S. 153.

<sup>51</sup> Gilly 1799(c), S. 121 f.

<sup>52</sup> Gilly 1799(b), S. 5 f.

<sup>53</sup> Gropius, Walter: Die Entwicklung moderner Industriebaukunst. In: Deutscher Werkbund (Hg.): Die Kunst in Industrie und Handel. Jena 1913, S. 17–22, hier S. 19.

<sup>54</sup> Schliepmann 1912, S. 381.

<sup>55</sup> Schriftleitung 1914, S. 3.

<sup>56</sup> Vgl. Heyden 1994, S. 181 f., 246 f.; Hofer 2005, S. 31.

1800“ deshalb im Hinblick auf verwendbare Motive rezipiert. Damit entsprachen die Architekten dem Wunsch des Publikums:

„Man will das Einfache zur Mode machen, dabei soll aber alles recht reich und prunkhaft aussehen. [...] Das ist eine Charaktereigenschaft des großen Publikums, die sich der Erziehung zur Einfachheit und zum Geschmack mit größter Hartnäckigkeit entgegenstellt.“<sup>57</sup>

Allerdings setzten auch die Reformarchitekten ihr Programm nicht immer erfolgreich in die Praxis um, denn nicht jeder von ihnen besaß die Fähigkeit zur Formtransformation. Wenn die historischen Formen zu wenig modernisiert wurden, blieben die Ansätze oberflächlich. Um 1910 entstandene Bauten konnten deshalb formal, leblos und „in ihrer ästhetischen Reinheit geradezu tödlich“ sein, wie Julius Posener konstatiert.<sup>58</sup>

#### 4.2.1 | Alfred Messel

Als einer der ersten Architekten hat Alfred Messel historische Formen überzeugend modernisiert. Zunächst befasste er sich mit Bauten der Gotik, der Renaissance und des Barock und reduzierte das Dekor. Nach 1900 rekurrierte er dann auf Bauten des Klassizismus, was zu einer Formenreduktion und -abstraktion in seinem Spätwerk führte. Karl Scheffler hat in Messels Gesamtwerk eine zunehmende Verengung des Formenkreises auf „die aus alter Berliner Bautradition erwachsenen Formen“ beobachtet:

„Der Betrachter [...] wird über Schinkel zurückgeführt bis zu jener Bauperiode zwischen 1780 und 1805, die für die preußische Residenz die eigentlich

schöpferische und stilgebende Zeit gewesen ist. Trotzdem Schinkel der Letzte und Messel wieder der Erste in der Reihe sind, [...] weisen seine besten und reifsten Bauten [...] auf Langhansens Brandenburger Tor, auf Gentsens Alte Münze, auf Gillys Bauten und auf die alten Stadthäuser aus der Zeit um 1800. [...] Was er wollte, war Natürlichkeit, Bodenständigkeit und Modernität innerhalb einer sicheren, historisch gewordenen Form.“<sup>59</sup>

Nach Einschätzung von Fritz Neumeyer dürfte Messel „in der Neubewertung der Architektur um 1800 und vermutlich auch bei der Wiederentdeckung von Friedrich Gilly [...] die Schlüsselstellung zugefallen sein“.<sup>60</sup> Dennoch habe Gilly – so Rolf Bothe – „in Messels Architektur kaum einen Nachklang gefunden“.<sup>61</sup> Dieser Befund wird von der neueren Messel-Forschung bestätigt: Laut Robert Habel sind Gilly-Rekurse nur in Messels Entwurf für den Kölner Hauptbahnhof (1888) und an der Nationalbank für Deutschland festzustellen.<sup>62</sup>

Die Nationalbank wurde in Berlin auf den Grundstücken Behrenstraße 68 und 69 situiert, weshalb Gillys Stadthaus Behrenstraße 68 im April 1906 abgerissen werden musste (Abb. 4.2). Messel bedauerte diesen Abriss sehr<sup>63</sup> und erwies dem Stadthaus seine Reverenz, indem er die Nationalbank in Formen der Berliner Architektur „Um 1800“ gestaltete. Einen speziellen Gilly-Rekurs postuliert Habel für die eingestellten dorischen Säulen des Hauptportals, weil Gilly das Motiv „seinem Entwurf für ein Stadttor zu Grunde gelegt“ habe.<sup>64</sup> Formal und semantisch näherliegend ist der Rekurs auf das Portal von Heinrich Gents' Münze, den Habel ebenfalls erwähnt und auf den schon Zeitgenossen hingewiesen haben<sup>65</sup>. Für Gilly besonders typisch ist das Halbkreisfenster über dem Portal, das Gilly an seinen Bauten über Portiken und Portalen platziert hat.

<sup>57</sup> Bernoulli, Rudolf Ernst: Biedermeiermode. In: Die Werkkunst 3, 1908, S. 324–326, hier S. 325 f.

<sup>58</sup> Posener 1979, S. 187.

<sup>59</sup> Scheffler 1911, S. 16–18. Ähnlich Schmitz 1910, S. 250; Schmitz 1914, S. 13.

<sup>60</sup> Neumeyer 1997, S. 29.

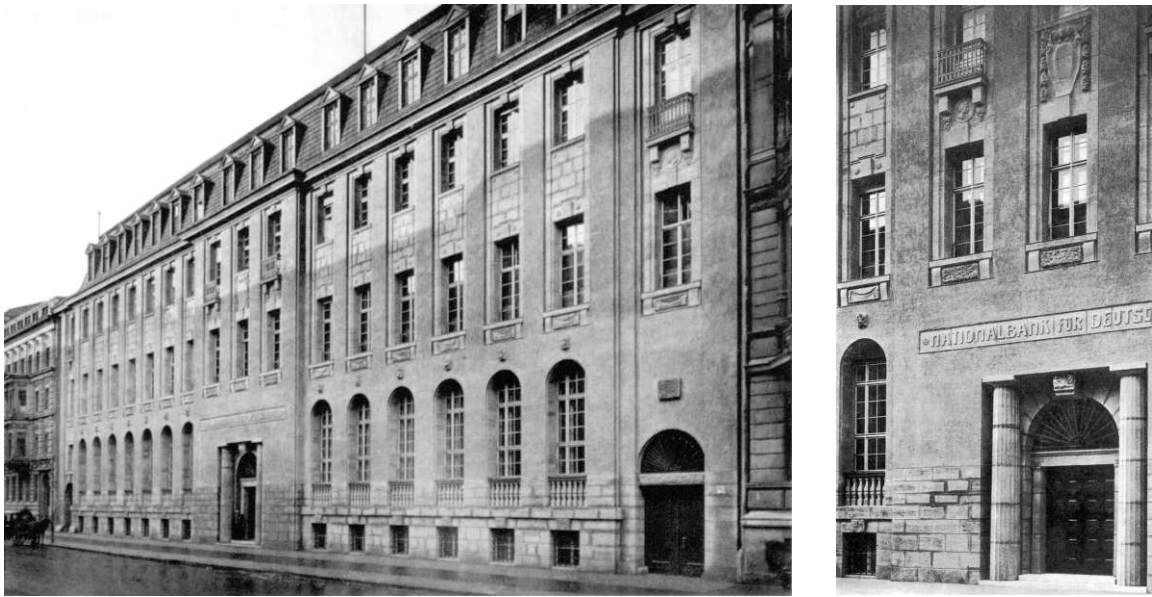
<sup>61</sup> Bothe 1984, S. 16.

<sup>62</sup> Habel 2009, S. 581, 741. – Laut Habel rekurriert der Kölner Hauptbahnhof auf Gillys Potsdamer Tor; offensichtlicher ist der Rekurs auf Gillys Entwurf einer Basilika (Abb. 8.18). Darüber hinaus führt Habel das schlichte Walmdach mit Fledermausgauben von Messels Warenhaus Wertheim, Rosenthaler Straße, Berlin, auf „Formen eines David oder Friedrich Gilly“ zurück (Ebd., S. 225 u. Abb. 11). Für Friedrich Gilly sind Fledermausgauben jedoch nicht typisch; er hat sie nur selten verwendet, z. B. am Stadthaus Behrenstraße 68 und an der Meierei von Schloss Bellevue.

<sup>63</sup> Vgl. Niemeyer 1912, S. 10.

<sup>64</sup> Habel 2009, S. 741. – Vgl. Abb. 2.2, 4.15; WV: B 372.

<sup>65</sup> Vgl. Behrendt 1911, S. 112.



**Abb. 4.2** | Alfred Messel: Nationalbank für Deutschland, Behrenstraße, Berlin (1906/07);  
**links:** Fassade; **rechts:** Hauptportal.

Darüber hinaus rekuriert die Fassade der Nationalbank summarisch auf Gillys Stadthausfassaden mit ihrer Flächigkeit, mit den regelmäßigen Fensterachsen inklusive kleiner, viereckiger Fenster im Kellergeschoss, mit der Betonung der drei mittleren Achsen durch einen risalitartigen Wandvorsprung (bei Gilly am Kleinen Wohnhaus<sup>66</sup> und in Variation am Stadthaus Behrenstraße 68), mit der Betonung der beiden Außenachsen durch Nebenportale und Wandrücksprünge (bei Gilly Vorsprünge am Stadthaus Jägerstraße 14) sowie mit dem Wechsel von rustizierter/gemauerter und verputzter Wandfläche. Andere Komponenten trennen Messels Fassade dagegen von Gillys Fassaden: die Rundbogenfenster im Erdgeschoss, die Kolossalpilaster und die Zwerchgiebel.

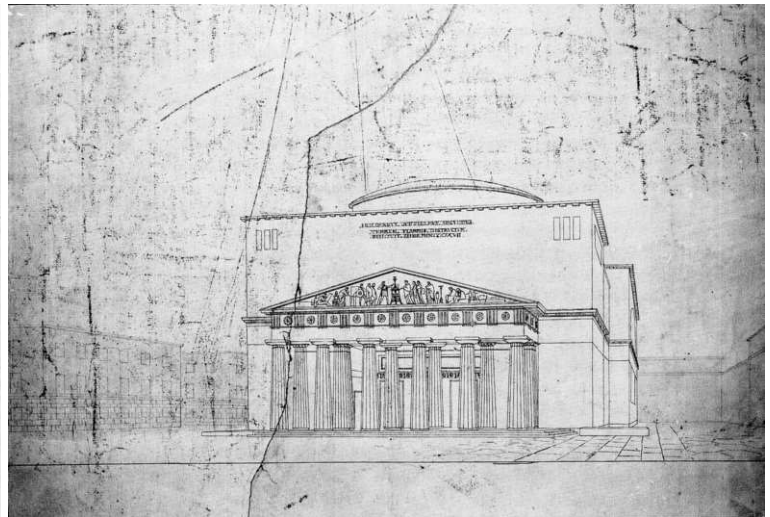
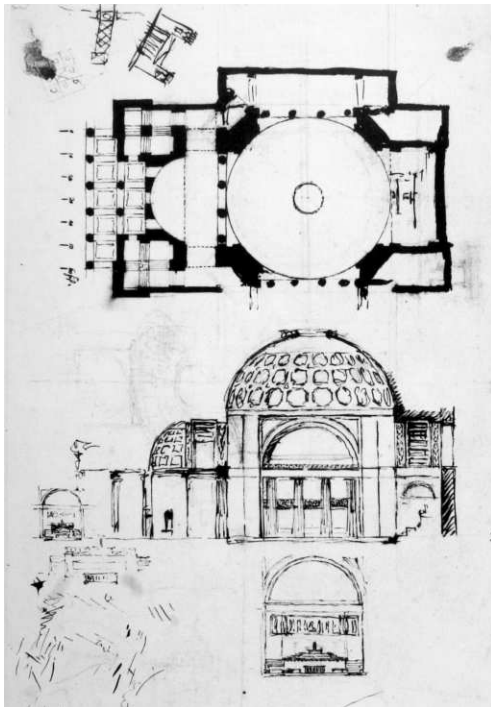
Zwei weitere Gebäude von Messel, die AEG-Hauptverwaltung und das Pergamonmuseum in Berlin, können zumindest teilweise auf Gillys Architektur zurückgeführt werden. Die AEG-Hauptverwaltung rekurierte mit ihrer Eingangshalle auf den Innenbau von Gillys Nikolaikirche in Potsdam, die Gilly in Form eines griechischen Kreuzes mit verlängertem Südarm und dorischem Portikus entworfen hat (Abb. 4.3; s. a. S. 318): Ihr quadratischer Hauptraum wird an drei Seiten von wandhohen Rundbogen eingefasst, die in Eckpfeiler übergehen,

zwischen denen jeweils vier dorische Säulen mit flachem Architrav und Geländern für zwei(?) Emporen eingestellt sind. Die äußeren Säulen sind nahe an den Pfeilern positioniert, die eine kassettierte Kuppel mit Opaion tragen, die auf die Kuppel des Pantheon in Rom rekuriert.

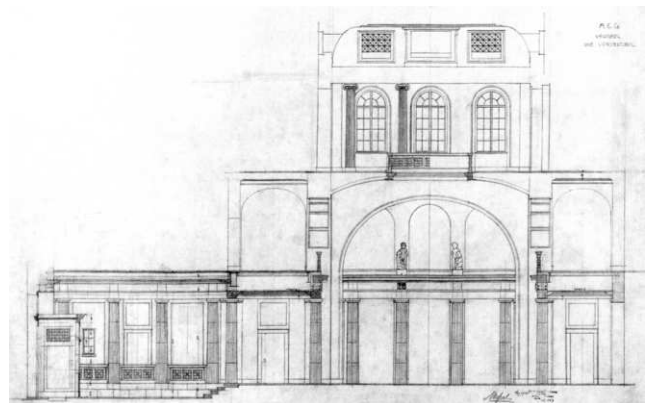
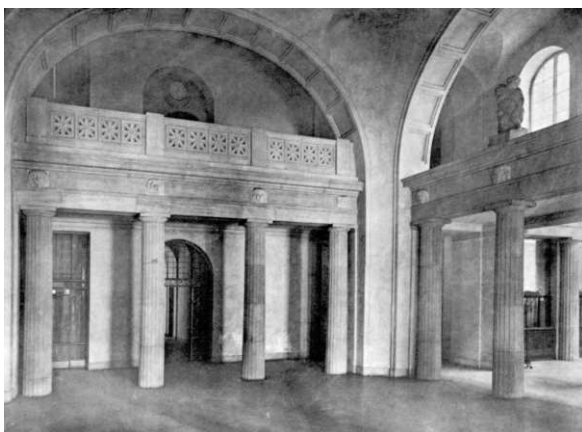
Die AEG-Hauptverwaltung war durch ein 1-geschossiges, dorisches Vestibül zu betreten, das in eine 2-geschossige, quadratische Eingangshalle führte (Abb. 4.4). Die Wände der Halle gestaltete Messel als kassettierte Rundbogen, in die er jeweils vier dorische Säulen – die äußeren Säulen nahe an die Eckpfeiler – mit Gebälk und dem Geländer eines Laufgangs setzte. Die gewölbte Decke der Halle öffnete er mit einem Opaion ins 3. Geschoss.<sup>67</sup> Die Transformation von Gillys Kirchenraum zeigt sich in den Details: Messels Säulen sind schlanker, die Interkolumnien breiter, die Rundbogen zwar 2-geschossig, aber nicht wandhoch. Gillys flacher Architrav wandelt sich zum gestuften Gebälk, sein Geländer aus Eisen(?) zur Balustrade aus Stein, und die offenen Zwickel über seinen Bogen werden geschlossen. Während Gilly also die Wand zwischen den Pfeilern auf ein monumentales Gerüst reduziert hat, hat Messel sie ab dem Architrav aufwärts wieder materialisiert. Diese Massierung der Wand entsprach dem Zeitgeschmack und dürfte zusam-

<sup>66</sup> WV: B 371.

<sup>67</sup> Vgl. Habel 2009, S. 729 f.



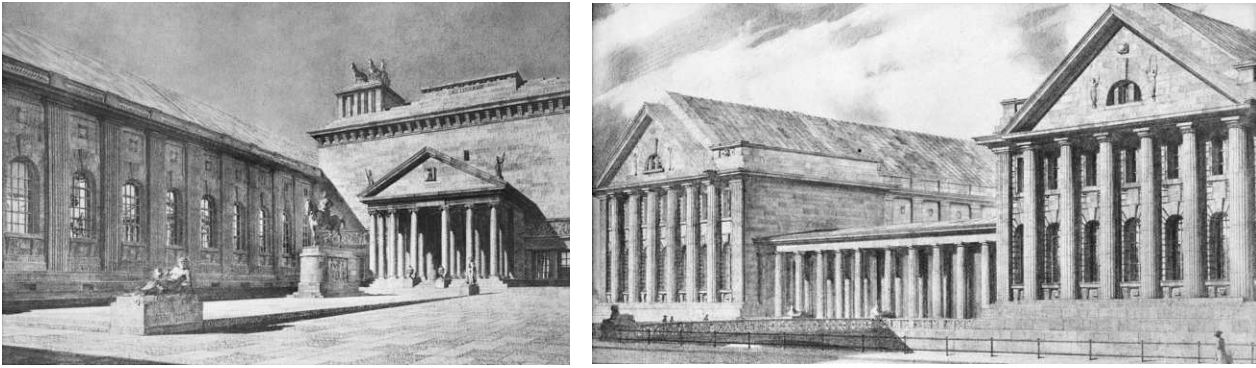
**Abb. 4.3** | Friedrich Gilly: Nikolaikirche, Am Alten Markt, Potsdam (1796; Graphit, Feder/Tinte; Akademie der Künste, Berlin);  
**links:** Grundriss, Längsschnitt, Chorraum (30,3 × 20,3 cm);  
**rechts:** Südansicht (43,5 × 65,4 cm).



**Abb. 4.4** | Alfred Messel: Hauptverwaltung der AEG, Friedrich-Karl-Ufer, Berlin (1905/06);  
**links:** Eingangshalle; **rechts:** Längsschnitt des Eingangsbereichs (Vestibül, Eingangshalle).



**Abb. 4.5** | Friedrich Blume / Karl Janisch: Hauptverwaltung der Siemens-Schuckert-Werke, Nonnendammallee, Berlin (1912/13): Eingangshalle.



**Abb. 4.6** | Alfred Messel: Pergamonmuseum, Am Kupfergraben, Berlin (Entwurf 1907, Ausführung 1910–1930 durch Ludwig Hoffmann); **links:** Haupteingang; **rechts:** Fronten der Seitenflügel.

men mit dem Rekurs auf einen preußischen Sakralraum, der wiederum auf einen römischen Sakralraum verweist, dem missionarisch-imperialistischen Ziel der deutschen Wirtschaft korrespondiert haben, den Weltmarkt mit sachlich-edlen Produkten zu erobern und zu beherrschen.

Sechs Jahre später realisierten Friedrich Blume und Karl Janisch im Berliner Verwaltungsgebäude der Siemens-Schuckert-Werke eine archaisierende Version von Messels Eingangshalle (Abb. 4.5): Die beiden äußeren Säulen von Messels Rundbogen werden in quadratische Wandpfeiler und die beiden inneren Säulen in gedrungene, unkannelierte Säulen transformiert; die Balustrade wird durch einen massiven Balken ersetzt.<sup>68</sup> Nachdem Messel 1905/06 auf Gillys offenen Kirchenraum und seine Eleganz rekurriert hatte, haben Blume und Janisch 1912/13 Gillys schwere, wuchtige Formen aktualisiert. Ähnlich gedrungene, unkannelierte Säulen hat Gilly für Grabmale, Denkmäler und Stadttore verwendet.<sup>69</sup> Die Formen von Blume und Janisch wirken allerdings grober, weil ihnen jegliche Eleganz fehlt.

Das Pergamonmuseum rekurriert an seiner Fassade auf Gillys Architektur, was in der Literatur bereits thematisiert worden ist (Abb. 4.6): Laut Karl-H. Hüter bedeutet der Klassizismus des Museums „in der Dorik einen Brückenschlag zurück zum preußischen Klassizismus vor 1805“, weil Messel „gräzisierungende klassizistische Formen im Geiste von Carl Gotthard Langhans und Friedrich Gilly“

wählte.<sup>70</sup> Laut Bernd Nicolai feierten „die massiven dorischen Kupfergrabenfronten [...] den Stil um 1800, die ‚Dorik‘ von Friedrich Gilly und Heinrich Gentz als Leitbild“ für die weitere Gestaltung Berlins.<sup>71</sup> Die Fronten der Seitenflügel am Kupfergraben präsentieren als Fassadenmotiv jeweils einen dorischen Tempel, der in Messels Entwurf auf einer Krepis, am ausgeführten Bau auf einem flachen Podium mit Fenstern steht. Auf Gillys Architektur verweisen neben der „massiven Dorik“ das umlaufende Kranzgesims auf Klötzchenkonsolen sowie die vorkragende Rahmung und das Halbkreisfenster des Tympanons<sup>72</sup>.

Darüber hinaus rekurriert das Museum an der Fassade seines Mittelbaus auf die Fassade von Gillys Nikolaikirche: Messel hat analog einen 6-säuligen Portikus vor eine höhere, verputzte Wand gesetzt, die nur unterhalb des Gurtgesimses geöffnet wird, und hat ihr Gurt- und ihr Dachgesims ebenfalls mit Konsolen ausgestattet. Der Portikus in schmäler, hoher Form mit schlanken Säulen variiert dagegen den Portikus der von Schinkel ausgeführten Kirche, während das Dach des Mittelbaus mit Treppenaufsatz, hochragendem Quader und zwei Quadrigen auf die Dächer von Langhans' Brandenburger Tor und Schinkels Altem Museum verweist.<sup>73</sup>

Für sein Spätwerk hat Messel also Bauten verschiedener Architekten des preußischen Klassizismus produktiv rezipiert. Dass seine Gilly-Rezeption an seinen Bauten nur selten sichtbar wird, dürfte

<sup>68</sup> Zu den beiden Eingangshallen vgl. auch Neumeyer 1979(a), S. 398.

<sup>69</sup> Vgl. Abb. 4-15, 4-41, 7-24; WV: B 77, B 372; AK: Nr. 65.

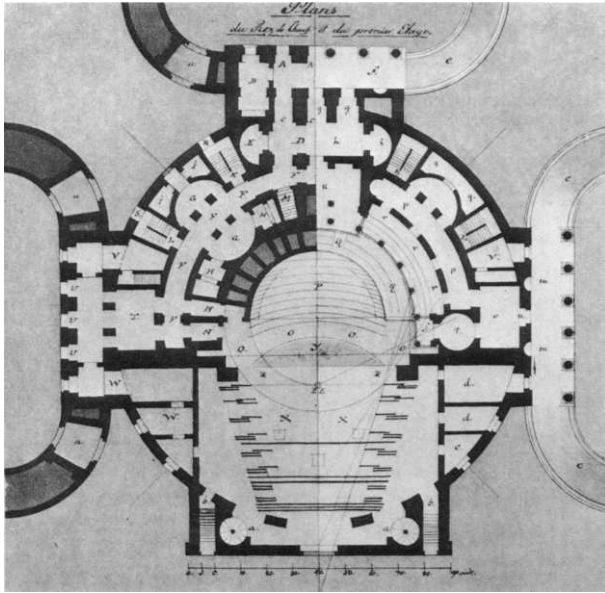
<sup>70</sup> Hüter 1988, S. 22, 33.

<sup>71</sup> Nicolai 1999, S. 440 f. Ähnlich Nicolai 2004, S. 101.

<sup>72</sup> Allerdings hat Gilly Tympana nur selten befenstert, z. B. an der Knickpyramide (Abb. 7-24).

<sup>73</sup> Vgl. Stahl 1911, S. XV; Hofer 2005, S. 104 f.; Habel 2009, S. 784.



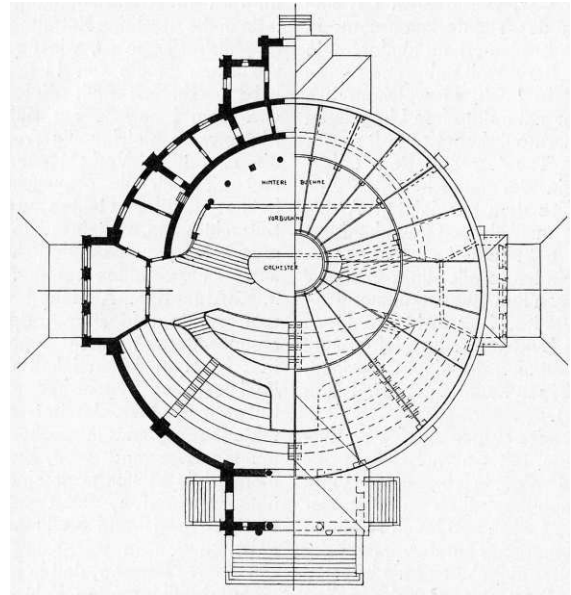


**Abb. 4.7** | Friedrich Gilly: Versuch einer Theaterkonstruktion nach Art der griechischen und römischen Theater (1797; verschollen) (WV: B 33, R: Abb. 102).

auf die unterschiedlichen Gestaltungsansätze und Fassadenausrichtungen zurückzuführen sein: Gillys Fassaden sind horizontal geschichtet; ihre Einzelformen bleiben in der Regel geschossbezogen und basieren oft auf Primärformen. Messels Fassaden werden mit kolossalen Halbsäulen, Pilastern oder Lisenen vertikalisiert und haben trotz aller Formenreduktion und -abstraktion ihre historistische Kleinteiligkeit nie völlig verloren.

#### 4.2.2 | Peter Behrens

Das Spätwerk von Messel kann dem historisierenden Neoklassizismus zugeordnet werden; das Werk von Peter Behrens war maßgebend für den tektonisch-abstrahierenden Stilmodus. Zu diesem sachlichen Neoklassizismus kam Behrens über den Jugendstil, der sein Frühwerk geprägt hat: die Arbeiten im Linienstil der Jahre 1900–1902 und im Geometriestil der Jahre 1903–1907. Im Rahmen seiner Tätigkeit als künstlerischer Berater der AEG befasste er sich ab Oktober 1907 dann intensiver mit dem preußischen Klassizismus und entwickelte einen Stilmodus, der die klassizistischen Formen mit der Glätte, Härte, Präzision und Schmucklosigkeit der Maschinenästhetik synthetisiert. Viele sei-



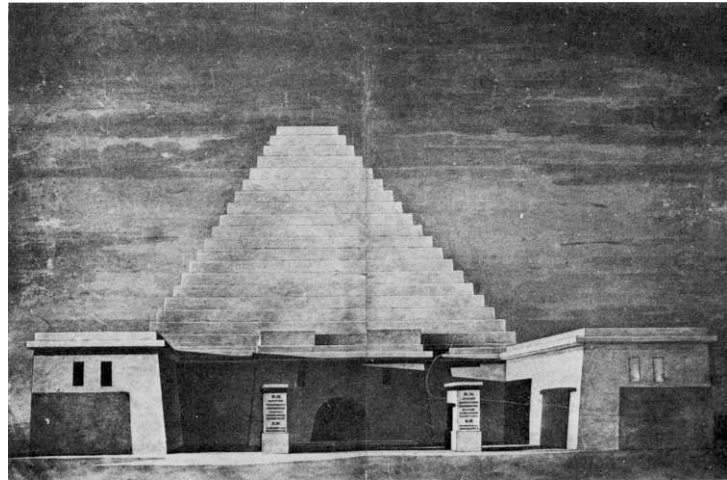
**Abb. 4.8** | Peter Behrens: Festspielhaus, Künstlerkolonie, Darmstadt (Entwurf, 1900/01).

ner Bauten kennzeichnet zudem eine wuchtige Schwere, die auch für den Zyklopenstil typisch ist, bei Behrens aber dynamischer ausfällt. Für seine Fassaden wählte Behrens gerne – wie Messel – eine modernisierte Kolossalordnung. Die Forschung hat für alle Werkphasen eine produktive Gilly-Rezeption nachgewiesen; die Befunde werden nachfolgend referiert und ergänzt.

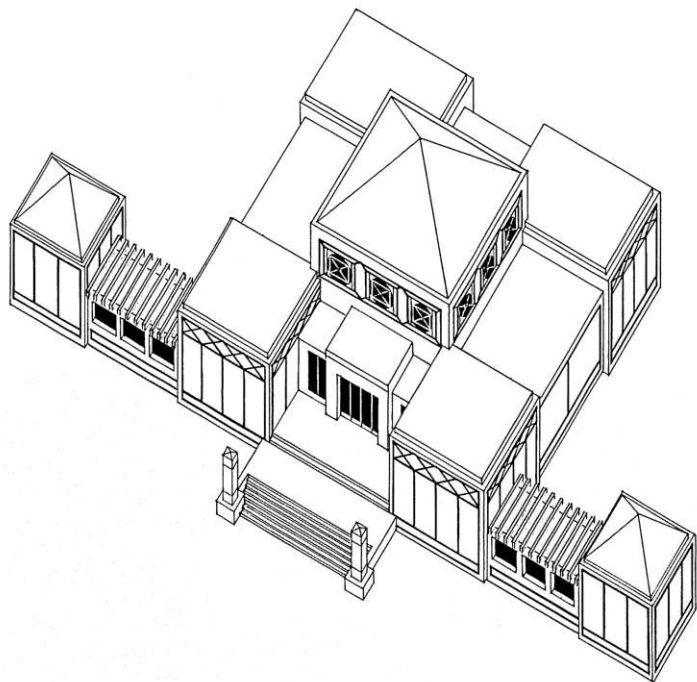
Im Juli 1899 wurde Behrens in die neu gegründete Künstlerkolonie in Darmstadt berufen, die ein Reformtheater erhalten sollte, mit dem Darmstadt zu einem Zentrum der Theaterreformbewegung avancieren wollte. Behrens hat ein Festspielhaus entworfen, mit dem er – laut Julius Posener – die hybriden Reformtheater der „Revolutionsarchitekten“ weiterentwickelte, die das antikisierende Auditorium noch mit der barocken Tiefenbühne kombiniert hatten.<sup>74</sup> Behrens rekurrierte auf Friedrich Gillys Idealtheater und übernahm auch die 2-teilige Darstellung, die in der linken Hälfte das Parkett und in der rechten Hälfte den 1. Rang (Gilly) bzw. die Dachkonstruktion (Behrens) zeigt (Abb. 4.7, 4.8).

Gilly hat sein Theater als Zylinder konzipiert, den in einer Hälfte ein kubischer Quader mit dem Bühnenraum durchdringt. Der Quader erscheint am Außenbau als Risalit, dem im Abstand von jeweils 90 Grad drei weitere Risalite mit Eingängen

<sup>74</sup> Posener 1979, S. 415, 438.



**Abb. 4.9** | Friedrich Gilly: Stufenpyramide (undatiert; verschollen) (WV: B 149).



**Abb. 4.10** | Peter Behrens: Kunsthalle, Nordwestdeutsche Kunstausstellung, Oldenburg (1905; Axonometrie ca. 1992).

und Nebenräumen korrespondieren. Der Zylinder bildet die Raumkonzeption gemäß Zirkelschule ab: Das Auditorium besitzt ein Parkett und drei Ränge mit Platzreihen in Segment- und Halbkreisform sowie offene Logen hinter den Reihen des 1. Rangs.<sup>75</sup> In den Halbkreisringen hinter dem Auditorium werden Vestibüle, Treppenhäuser, Salons, Boutiquen und andere Räume untergebracht. Die Bühne war aufgrund ihrer Tiefe in diese Raumkonzeption nicht zu integrieren, weshalb Gilly sie und sechs Räume für Garderoben und Werkstätten hinter einer massi-

ven Wand separiert hat. Verbunden werden der Bühnen- und der Zuschauerraum über das vorschwindende Kreissegment der Orchesterbühne (Y) sowie virtuell über die Zirkelkreise, die die Größen der Bühnenöffnung, des Parketts und des 1. Rangs sowie die Position des Hauptdarstellers (ZZ) definieren.

Behrens ist Gilly insoweit gefolgt, dass er den Grundriss des Festspielhauses aus konzentrischen Kreisen entwickelt und den Baukörper als Zylinder mit vier Risaliten für vier Eingänge gestaltet hat. Das amphitheatralische Auditorium besitzt ebenfalls

<sup>75</sup> Der Entwurf zeigt das Parkett und den 1. Rang; in der Legende erwähnt Gilly zwei weitere Ränge auf der Galerie. Der 1. Rang wird mit einer Säulenreihe in ein Amphitheater (Q/q) und eine Logenreihe (r) geteilt, die über vier Türen zugänglich ist, aber keine Trennwände besitzt; separiert werden nur die große (k) und die kleine (s) Königsloge (vgl. Gillys Legende in: Rietdorf 1940, S. 111). Das Auditorium ähnelt somit demjenigen des Berliner Schauspielhauses, in dem nur die kleine Königsloge fehlt und die Logenreihe Trennwände besitzt (Abb. 2.6).

segment- und halbkreisförmige Platzreihen, aber keine Ränge. Gillys Tiefenbühne hat Behrens durch eine halbrunde Reliefbühne mit Orchestergraben ersetzt, hinter der – analog zu Gillys 1. Rang – zwei Halbkreisringe einen Gang und weitere Räume aufnehmen. Die Bühne wird hier also in die Raumkonzeption integriert und über breite Stufen zum Auditorium geöffnet, so dass der Bühnen- und der Zuschauerraum zu Bereichen eines Einheitsraums verschmelzen. Das Festspielhaus erhält ein Zeltdach mit Opaion, das über der Bühne positioniert ist.

Die Einheit von Bühnen- und Zuschauerraum war für Behrens fundamental, denn sein Reformtheater sollte das Publikum nicht unterhalten, sondern erschüttern, begeistern und erheben. Eine Aufführung war als kultisches Fest zu inszenieren, an dem Zuschauer aus allen sozialen Schichten mitwirken sollten, um eine neue Kultur und eine Volksgemeinschaft zu begründen.<sup>76</sup> Behrens verfolgte somit wie Gilly pädagogische und gesellschaftspolitische Ziele, von denen er aber offenbar nicht völlig überzeugt war: Die auf der Bühne darzustellende, neue Kultur bezeichnete er als Illusion<sup>77</sup>; die „demokratische“ Rundform des Baus verunklärte er mit der Exzentrizität des Opaions; und während Gilly sein Theater im Zentrum der Stadt und des gesellschaftlichen Lebens sah, situierete Behrens das Festspielhaus auf einem Berg außerhalb der Stadt, womit er es als Theater für eine Elite definierte<sup>78</sup> – das nicht ausgeführt wurde. Stattdessen errichtete Joseph M. Olbrich ein Festspielhaus innerhalb der Künstlerkolonie in Quaderform mit tief heruntergezogenem Satteldach (1901).<sup>79</sup>

Als weitere Belege für Behrens' produktive Gilly-Rezeption sind Ausstellungsbauten der Jahre 1905/06 zu nennen, für die Behrens Gillys Architektur in seinen Geometriestil übersetzt hat. So ist eine Kunsthalle für die Nordwestdeutsche Kunstausstellung in Oldenburg (1905) entstanden, die auf Gillys Stufenpyramide rekurriert (Abb. 4.9, 4.10): Die Py-

ramide ist auf einem Sockel mit einem dossierten Mittelrisalit platziert, der den Eingang aufnimmt. Er wird von zwei dossierten Quadern flankiert, die den Sockel jeweils an einer Ecke tangieren und einen Vorhof einfassen, an dessen offener Seite zwei quadratische Postamente stehen. Diese Bauteile hat Behrens transformiert und neu proportioniert: Die Kunsthalle kombiniert fünf Kuben und acht kubische Quader auf einer Sockelplatte. Ihr zentraler, 2-geschossiger Kubus mit Pyramidendach ist über einen 1-geschossigen Quader zugänglich, dessen Mittelrisalit den Eingang aufnimmt. Er wird von zwei Kuben flankiert, die den zentralen Kubus jeweils an einer Ecke tangieren und einen Vorhof einfassen, an dessen offener Seite zwei quadratische Laternen auf Treppenwangen stehen.

Ein Jahr später hat Behrens für die 3. Kunstgewerbeausstellung in Dresden (1906) ein Raumensemble aus Diele, Empfangszimmer, Musiksaal und Hof gestaltet. Der Musiksaal variiert Elemente des Aufenthaltsraums von Gillys Kleinem Badehaus (Abb. 4.11, 4.12): Beide Räume besitzen Pfeiler als Raumteiler, eine Ruhebank bzw. zwei Sitzbänke zwischen den Pfeilern und eine Halbtonne als Decke mit Ornamentringen in den Bogenfeldern. Gillys rechteckige Pfeiler mit Pflanzenornament hat Behrens in quadratische Pfeiler mit Linienornament, das gestufte Gesims über Gillys Pfeilern in einen Quadrate-Fries und die Halbkreisfenster über dem Gesims in Ornamentringe transformiert.<sup>80</sup>

Der Hof von Behrens' Ensemble verfügt laut Georg F. Koch über einen „puristischen Charakter strenger Neoklassik, dessen Ursprünge auf Entwürfe Friedrich Gillys zurückgehen“<sup>81</sup>, speziell auf den dorischen Säulenhof (Abb. 4.13, 4.14): Beide Höfe werden an den Seiten ihrer quadratischen Grundflächen von je vier wuchtigen Stützen – dorischen Säulen bzw. unkannelierten Rundpfeilern auf Sockeln – eingefasst; die äußeren Stützen sind jeweils in den Hofecken platziert.<sup>82</sup> Sie tragen jeweils

<sup>76</sup> Vgl. Posener 1979, S. 436f., 439; Boehe-Selle, Jutta: Feste des Lebens und der Kunst. Die Reformbewegung und das Theater. In: Buchholz 2001, Bd. 1, S. 325–328, hier S. 326.

<sup>77</sup> Vgl. Posener 1979, S. 439–441.

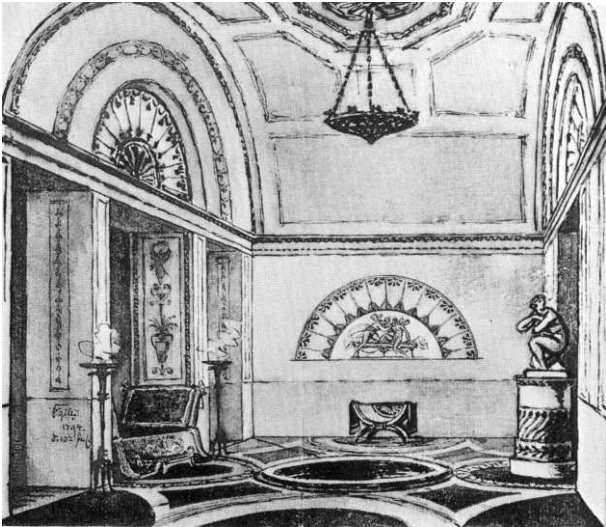
<sup>78</sup> Vgl. Ebd.

<sup>79</sup> Abb. in: Buchholz 2001, Bd. 1, S. 327; Ebd., Bd. 2, S. 484.

<sup>80</sup> Fritz Neumeyer hat die beiden Räume bereits im Katalog der Gilly-Ausstellung unkommentiert abgebildet (Neumeyer 1984, S. 58).

<sup>81</sup> Koch 1978, S. 146.

<sup>82</sup> Behrens' Hof wird tatsächlich nur an drei Seiten von je vier Pfeilern eingefasst, denn vor dem Musiksaal werden die beiden inneren Pfeiler durch Vasen ersetzt (vgl. *Dekorative Kunst* 15, 1907, S. 144). Die Ansicht des Hofes mit der Wand des Musiksaal z. B. in: Pehnt 2006, S. 30; Scheer 2000, S. 79; Hoeber 1913, S. 48.

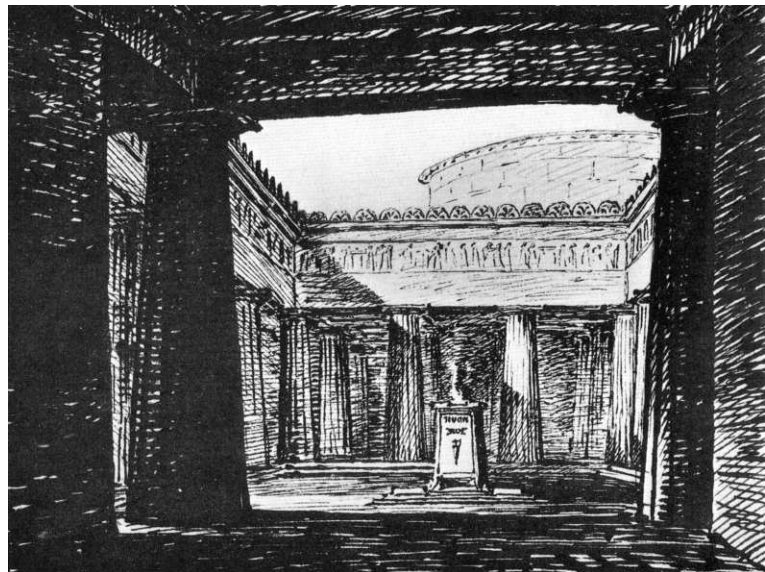


**Abb. 4.11** | Friedrich Gilly: Kleines Badehaus: Aufenthaltsraum (1794; verschollen)  
(WV: B 377, R: Abb. 28).



**Abb. 4.12** | Peter Behrens: Musiksaal, 3. Kunstgewerbeausstellung, Dresden (1906).

**Abb. 4.13** | Friedrich Gilly: Dorischer Säulenhof im Anschluss an einen Rundbau (undatiert; verschollen)  
(WV: B 194, R: Abb. 29).



**Abb. 4.14** | Peter Behrens: Hof, 3. Kunstgewerbeausstellung, Dresden (1906).



ein hohes Gebälk, das Gilly mit einem Fries, einem Kranzgesims und Halbkreisnischen schmückt, Behrens stattdessen mit Halbkreisbogen über den Interkolumnien und einem Gesimsband, über dem – hinter dem Hofumgang – die Hofwand mit einem Konsol-Kranzgesims aufsteigt. In beide Höfe führen jeweils zwei flache Stufen hinunter, und im Zentrum steht jeweils ein quadratischer Block auf einer Sockelplatte: ein konischer Weihealtar bzw. der kubische Sockel einer Standfigur.

Für die Kunstausstellung in der Flora in Köln (1906) hat Behrens ein Tonhaus mit einem separaten Portalbau errichtet, den Fritz Hoeber als „architektonisch ausgebildetes Propylon mit Säulen“ beschreibt<sup>83</sup> (Abb. 4.16). Er rekurriert auf zwei Torbauten von Gilly, besonders auf das dossierte Tor (Abb. 4.15)<sup>84</sup>: Vier basislose, unkannelierte Säulen werden im Karree zwischen zwei massive Quader (Gilly) bzw. Kuben (Behrens) gesetzt. Der Abstand zwischen den Säulen ist bei Gilly größer, weil dieser Bereich als Durchfahrt für Kutschen konzipiert ist, während Behrens' Portal nur von Fußgängern genutzt wurde. Gillys Kapitelle aus Echinus und Abakus erscheinen an Behrens' Tor als quadratische, gestufte Platten; Gillys Satteldach wandelt sich zur Dachplatte und das Inschriftenfeld seines Dachs zu Ornament. Die wuchtige Schwere von Gillys Tor hat Behrens dagegen nicht übernommen; sein Portal wirkt leicht und dekorativ.

Diese wuchtige Schwere wurde drei Jahre später an der Südseite von Behrens' Turbinenhalle in Berlin sichtbar, die Gillys dossierten Torbau assoziiert (Abb. 4.15, 4.17). Fritz Neumeyer hat bereits festgestellt, dass die beiden Bauten „sich mit ihren flankierenden Pylonen, der offenen Mitte und den überhängenden Massen sehr verwandt“ sind.<sup>85</sup> Klaus Rheidt konstatiert zudem, dass Behrens mit „den hier eingesetzten architektonischen Mitteln“ auf frühe Entwürfe für „Produktionstempel“ wie Gillys Eisenhüttenwerk rekurriert, speziell „auf die reduzierte und symbolhafte Anwendung klassischer

Formen“ an einem Industriebau.<sup>86</sup> Die Turbinenhalle synthetisiert die Industriehalle mit dem griechischen Peripteros und an ihrer Südseite mit dem Torbau des ägyptischen Tempels und mit Gillys Torbau. Die Südseite assoziiert folglich ein repräsentatives Tor oder Portal, das an den Straßenseiten der Turbinenhalle fehlt. (Ihr schlichter Eingang befindet sich an der langen Hofseite.) Die Halle vermittelt somit zwischen der historistischen Industrieanlage mit repräsentativem Portal des 19. und der modernistischen Industriehalle des 20. Jahrhunderts.

Die beiden Torbauten von Gilly hat Behrens außerdem im Peristyl der Villa Wiegand verarbeitet, das als Portal fungiert (Abb. 4.18): Der quadratische, gedeckte Wandelgang an der Straßenseite des Wohntrakts umschließt eine Rasenfläche. Er verläuft zwischen je vier Pfeilern in den Ecken und je vier unkannelierten Säulen an den Seiten, die jeweils im Karree positioniert sind, mit Ausnahme der die Villa tangierenden Gangseite, deren äußere Stützen durch Wandpfeiler ersetzt wurden. Den „dorischen Habitus“ des Peristyls führt Bernd Nicolai wiederum auf Gillys dorischen Säulenhof zurück (Abb. 4.13).<sup>87</sup>

Darüber hinaus rekurriert die Villa auf Gillys Architektur mit ihrem Baukörper und ihrer Fassade, speziell mit der stereometrischen Prägnanz und schweren Lagerung ihres Körpers, mit der gleichmäßigen Verteilung und dem harten Einschneiden ihrer Öffnungen sowie mit dem flachen Walmdach. Die Straßenseite des Wirtschaftstrakts verweist auf Gillys Stadthaus Leipziger Straße (Abb. 2.2): Die Wände der beiden Bauten korrespondieren hinsichtlich Purismus, Flächigkeit, Härte, Spannung und Wucht, zudem in der Reihung kleiner Fenster in einem und großer hochrechteckiger Fenster im anderen Geschoss sowie in der Gestaltung der Sohlbänke und des vorkragenden Kranzgesimses als schlichte Stege. Über dem Gesims steigen die Wände jeweils noch einige Dezimeter auf, so dass eine

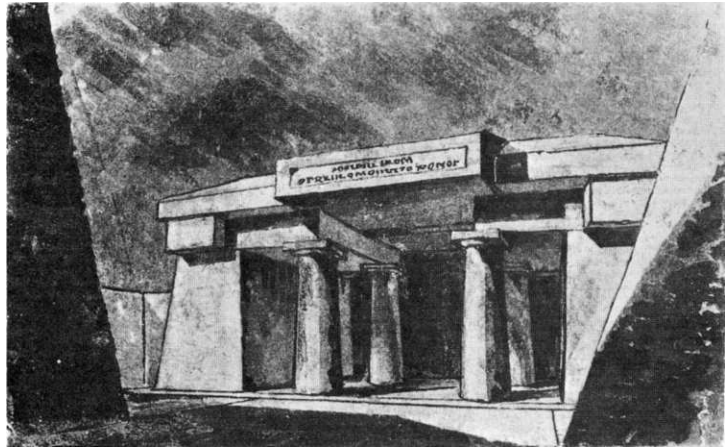
<sup>83</sup> Hoeber 1913, S. 55.

<sup>84</sup> WV: B 372.

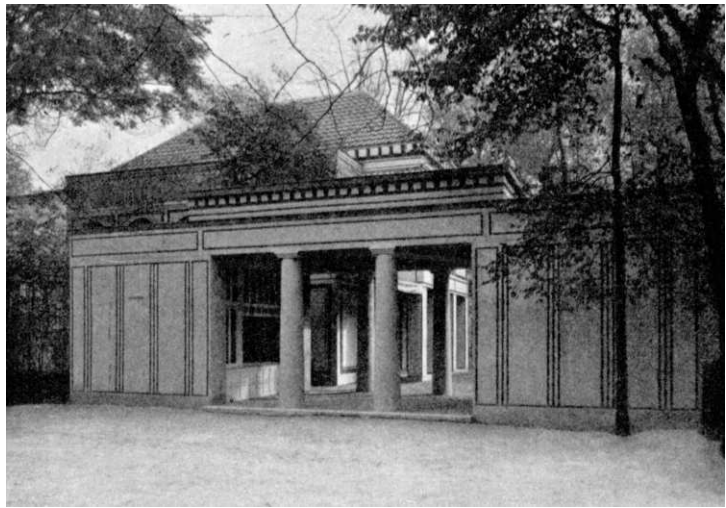
<sup>85</sup> Neumeyer 1979(b), S. 42. – Für Neumeyer ist Gillys Torbau eine Art Vorstudie der Turbinenhalle: „[...] man kann, wenn man sich von der visuellen und emotionalen Affinität tragen läßt, in Gillys Entwurf zu einem Torbau eine Vorstudie zur Turbinenhalle von Peter Behrens erblicken wollen.“ (Neumeyer 1984, S. 56)

<sup>86</sup> Rheidt, Klaus: Peter Behrens, Theodor Wiegand und die Villa in Dahlem. In: Rheidt/Lutz 2004, S. 4–13, hier S. 6.

<sup>87</sup> Nicolai 2004, S. 98.



**Abb. 4.15** | Friedrich Gilly: Torbau (undatiert; verschollen) (WV: B 373).



**Abb. 4.16** | Peter Behrens: Tonhaus, Kunstausstellung in der Flora, Köln (1906): Portal.



**Abb. 4.17** | Peter Behrens: Turbinenhalle der AEG, Hutten-/Berlichingenstraße, Berlin (1909): Südansicht.

Art Attika entsteht, die an der Villa Wiegand befenstert ist.<sup>88</sup>

Eine andere Villa von Behrens, die Villa Cuno, rekurriert auf Gillys Landhaus Mölter (Abb. 2.15, 4.19). Die Grundrisse der beiden 2-geschossigen Quader sind im Erdgeschoss nahezu identisch; nur die Straßen- und Gartenseite sind vertauscht, und die Räume haben verschiedene Funktionen: Im Landhaus Mölter befinden sich an der Straßenseite drei rechteckige, ähnlich große Räume für die Innentreppe, das Vestibül und ein Schlafzimmer, während die analoge Raumfolge an der Gartenseite der Villa Cuno als Ess-, Wohn- und Damenzimmer genutzt wird. Das Wohnzimmer hat Behrens – analog zu Gillys Vestibül – um einige Dezimeter nach innen verschoben. An der Gartenseite von Haus Mölter wird der ovale Saal von zwei annähernd quadratischen Wohnzimmern flankiert; an der Straßenseite der Villa Cuno liegt der Zylinder der Haupttreppe – an drei Seiten gerahmt von Flur- und Nebenräumen – zwischen den Quadraten des Küchenbereichs (mit Nebentreppe) und des Herrenzimmers.

Beide Hausquader steigen über einem gemauerten Sockel mit dem Kellergeschoss auf, an den jeweils eine Gartenmauer aus demselben Material anschließt. Beide Quader sind über dem Sockel glatt verputzt, besitzen quadratische und schmale, hochrechteckige Fenster und sind mit einem flachen Walmdach gedeckt, das am Landhaus Mölter allerdings zur Gartenseite hin eine andere Form annimmt. Der Rundraum erscheint an den Außenbauten als Halb- bzw. Segmentzylinder, erstreckt sich jeweils vom Sockel bis zum Dach und wird im Obergeschoss von – am Landhaus annähernd – quadratischen Fenstern flankiert. Hier rekurriert die Villa Cuno zugleich auf Gillys „preußische“ Landhäuser, in deren Obergeschoss jeweils 2–3 quadratische Fenster den geschossübergreifenden Eingangsrisalit/-rundbogen flankieren. Darüber hinaus hat Behrens den Gilly-Rekurs am Zylinder der Villa mit der Maschinenästhetik synthetisiert und – so Klaus-J. Sembach – „das Treppenhaus [...] wie eine gedrehte Granathülse wirken“ lassen<sup>89</sup>.

Dieses zentrale Fassadenelement der Villa Cuno dominiert nicht nur ihre Straßenseite, sondern auch ihren Außenraum, denn das Zylindersegment wird auf das Pflaster, die Wege und die Ausstattung des Vorhofs und -gartens projiziert und am Hoftor zum Kreis vervollständigt.<sup>90</sup> Eine ähnliche Gestaltung hat Behrens im Außenraum der Villa Wiegand umgesetzt: Das Peristyl markiert als zentrales Fassadenelement den Beginn einer Achse, die sich in konstanter Breite durch das gesamte Grundstück zieht. In der Villa nimmt sie die Eingangshalle und den Empfangs-/Gartensaal, dann die von Risaliten flankierte Terrasse und im Garten den Hauptweg auf, der in einer quadratischen Pergola endet, die als Gartenportal fungiert.

Mit diesen Außenraumgestaltungen hat Behrens den um 1910 modernen „Architekturgarten“ realisiert, der von der Gartenreformbewegung gefordert wurde mit dem Ziel, „eine neue Ästhetik und Ethik des Wohnens im Garten“ zu etablieren<sup>91</sup>:

„Der Garten ist die Fortsetzung des Hauses und muß mit diesem eine Einheit bilden! [...] Der Hausgarten aber als Erweiterung des Hauses und als geschlossene Einheit mit diesem kann nur architektonischer Natur sein, gradlinig wie der Hausbau angelegt.“<sup>92</sup>

Behrens hat diese Einheit durch die „Fortsetzung“ von Fassadenelementen in den Außenraum geschaffen – analog zu Friedrich Gilly, der im Kontext seiner Gartenreform die Einheit von Haus und Garten durch die Projektion von Bauformen in den Außenraum gestaltet hat (s. S. 40 f.).

Wie diese Rezeptionsbeispiele zeigen, hat Behrens sich der Formensprache von Gilly angenähert, ohne sie zu kopieren oder ausführlich zu zitieren. Fritz Neumeyer hat einige Parallelen zwischen den beiden Architekten benannt:

„Beide sind die Tektoniker, die Baumathematiker, der zentrale Wille, das Pathos ist ihre Energie, beide zeichnet eine gewollte Primitivität aus, die an Ägyptisches erinnert. Beide betonen die Darstellung der

<sup>88</sup> Die Dossierung der Villenwand im Erdgeschoss geht dagegen nur sekundär auf Gillys Architektur zurück, weil die Kante zwischen dossierter und vertikaler Wandfläche verschliffen ist; Gilly hat diese Kante nicht retuschiert (vgl. Neumeyer 1979(b), S. 28 f.). Andere Bauten von Behrens weisen die Kante auf, z. B. die Mannesmann-Hauptverwaltung, und sind diesbezüglich eindeutiger auf Gilly zurückzuführen (vgl. Nicolai 2004, S. 92).

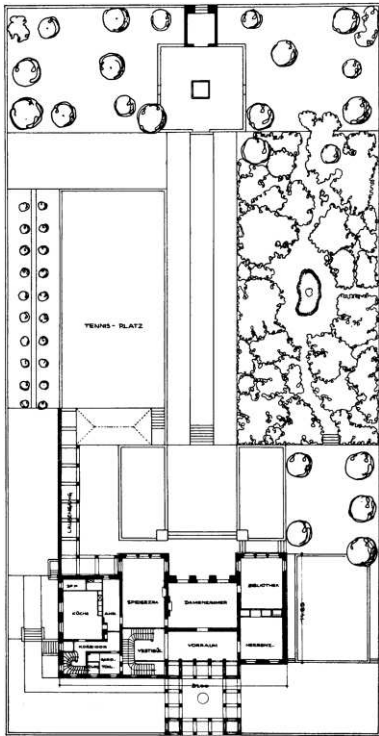
<sup>89</sup> Sembach, Klaus-Jürgen: Stahlzeit. In: Bußmann 1992, S. 8–21, hier S. 16.

<sup>90</sup> Vgl. die Abb. in: Nicolai 2004, S. 91.

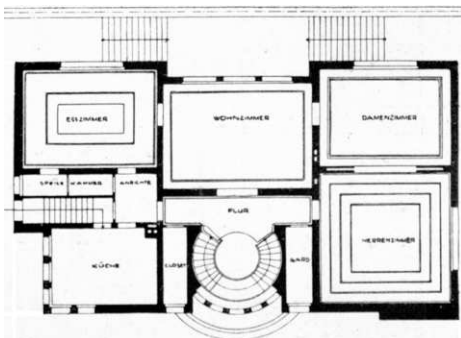
<sup>91</sup> Bergdoll 2001, S. 69.

<sup>92</sup> Klapheck 1913, S. XV, XVIII.





**Abb. 4.18** | Peter Behrens: Villa Wiegand, Peter-Lenné-Straße, Berlin (1911/12); **links:** Grundriss EG mit Garten; **rechts oben:** Straßenseite; **rechts unten:** Peristyl.



**Abb. 4.19** | Peter Behrens: Villa Cuno, Haßleyerstraße, Hagen (1909/10); **links:** Grundriss EG; **rechts:** Straßenseite.



Raumfunktionen und das kubisch Blockhafte. [...] Was beide Architekten vereint, ist der Blick, mit dem sie in die Antike schauten: ein Blick, der das Geschehene verwandelte, es zu eigener Geschichte umformte.“<sup>93</sup>

Allerdings hat Behrens sich auch mit Schinkel befasst, so dass seine Gilly-Rezeption häufig von seiner Schinkel-Rezeption überlagert wird.<sup>94</sup> Dennoch bleibt sie an seinen Bauten ablesbar, weil diese – so Neumeyer – mit ihren muskulösen Körpern und gedrungenen Proportionen „der urtümlichen Wichtigkeit des Gilly-Stils“ und dessen plastischen, klassisch-abstrakten Formen „in weitaus stärkerem Maße verbunden“ seien als der Eleganz und Lyrik von Schinkel.<sup>95</sup> Von den Architekten des Kaiserreichs habe Behrens „die schwere Gilly-Form am überzeugendsten aktualisiert“.<sup>96</sup>

#### 4.2.3 | Ludwig Mies van der Rohe und Paul Thiersch

Peter Behrens leitete ein großes Architekturbüro, in dem die Architektur „Um 1800“ präsent gewesen sein dürfte, so dass Mitarbeiter wie Ludwig Mies van der Rohe und Paul Thiersch dort Gillys Werk kennengelernt haben könnten. Mies hat zwar – bekanntermaßen – primär Schinkels Werk produktiv rezipiert. Aber er hat auch Formen und Motive von Gilly weiterentwickelt wie die veredelte Primärform, die Sockelplatte, den „versunkenen“ Sockel, den Podiumstempel und die Pfeilerhalle.

Die veredelte Primärform hat Gilly sowohl architektonisch gestaltet als auch in seinen beiden Landhaus-Aufsätzen propagiert, in denen er darlegt, dass einfache Formen ästhetisch sein können. Wie Jens Bisky konstatiert, entfalten Gillys Beschreibungen „ein neues Verständnis von ästhetischem Reichtum, der mit Einfachheit verbunden werden kann“:

„Eleganz entsteht durch vernünftige Anordnung, Raffinesse der Linien, Leichtigkeit der Konstruktion, gute und erlesene Materialien, Meisterschaft auch in der handwerklichen Ausführung.“<sup>97</sup>

Mit diesem Konzept hat Gilly einerseits die Synthese von Ökonomie und Kunst erreicht, andererseits – so Bisky – die in der zeitgenössischen deutschen Kunsttheorie „geschlossene Allianz von Klassizismus und Sparsamkeit“ aufgekündigt.<sup>98</sup> Mies van der Rohe hat hier angeknüpft: Auch er arbeitete mit Primärformen, die er durch kostbare Materialien veredelte, entgegen dem Primat der Sparsamkeit, das die Modernisten vor allem in den 1920er Jahren propagieren sollten.

Das Rahmenthema von Mies' deutschem Werk ist der Podiumstempel mit „versunkenem“ Sockel, den er mit seinem ersten und seinem letzten Bau in Deutschland, dem Landhaus Riehl in Potsdam und der Nationalgalerie in Berlin, gestaltet hat. Das Landhaus Riehl wurde an einem steilen Hang in einem sachlichen Neobiedermeier errichtet. An der Straßenseite erscheint es als schlichter, 1-geschossiger Quader mit steilem Satteldach, an der Gartenseite dagegen als Podiumstempel (Abb. 4.20): Eine hohe Stützmauer zur Terrassierung des Hangs fungiert am Haus zugleich als Außenwand des Podiums und öffnet sich hier mit einer Tür und je zwei flankierenden Fenstern ins Gartengeschoss des Hauses. Sie trägt zudem die Pfeiler der Loggia im Erdgeschoss, über der der Ostgiebel des Dachs aufsteigt, der durch den Pfeilerarchitrav und die Enden des Dachgesimses als Tympanon interpretiert werden kann. Im Gartengeschoss werden Haus und Garten, Architektur und Natur eng aufeinander bezogen, während die Loggia eine Panoramaaussicht bietet.

Der Podiumstempel wird hier in ein abstrahiertes Wandmotiv übersetzt. Auf Gillys Architektur verweisen neben dem Motiv die glatte Podiumswand (vgl. Abb. 2.2), die vier Pfeiler der Loggia

<sup>93</sup> Neumeyer 1984, S. 56.

<sup>94</sup> Die Forschung führt beispielsweise die Villa Wiegand auch auf Arbeiten von Schinkel der 1820er Jahre zurück: Schloss Glienicke, Schloss Charlottenhof, Schloss Tegel sowie die Entwürfe für ein Wohngebäude mit Säulenhof und ein Friedrichdenkmal mit Trajanssäule (vgl. Nicolai 2004, S. 94 f., 98; Neumeyer 1979(b), S. 39–41, 46).

<sup>95</sup> Ebd., S. 41 f.

<sup>96</sup> Neumeyer 1997, S. 30.

<sup>97</sup> Bisky 2000, S. 153.

<sup>98</sup> Ebd., S. 156.



**Abb. 4.20** | Ludwig Mies van der Rohe:  
Landhaus Riehl, Spitzweggasse, Potsdam  
(1906/07): Gartenseite.

(vgl. Abb. 2.1) und die Halbkreisfenster des Dachgeschosses. Außerdem können die Nah- und Fernbezüge von Haus Riehl auf Gilly zurückgeführt werden, der seine Podiumstempel in Hanglage (Abb. 4.34, 7.26) und mit Panoramaaussicht (Abb. 2.2, 3.4) konzipiert hat. Dagegen dürften die Tür und die hochrechteckigen Fenster des Podiums auf das Tempelpodium von Schinkels Schloss Orianda mit drei – einer größeren zwischen zwei kleineren – Rundbogenöffnungen zurückgehen, denn Gillys Tempelpodien besitzen pro Seite eine oder drei identische Halbkreisöffnungen.

Auf Schloss Orianda nimmt außerdem der Bau Bezug, den Mies van der Rohe zum Wettbewerb für ein Bismarck-Nationaldenkmal auf der Elisenhöhe bei Bingen (1909) eingereicht hat (Abb. 4.21)<sup>99</sup>: eine offene, monumentale Pfeilerarchitektur in neoklassizistisch-zyklopischen Mischformen auf einem massiven Podium am Hang der Elisenhöhe. Mies kombiniert hier in additiver Reihung zwei Pfeilerkolonnaden, zwei kubische Pylonen mit vorkragenden Flachdächern und eine Pfeilerrotunde mit Kranzgesims und Attika, in der eine Bismarckstatue platziert ist. Alle Bauteile werden mit einer durchgehenden Sockelplatte zusammengefasst und umschließen eine rechteckige, um einige Treppenstufen tiefer gelegte Freifläche.

Die Außenansicht des Denkmals und seine Situierung auf einem Podium hoch über dem Rhein

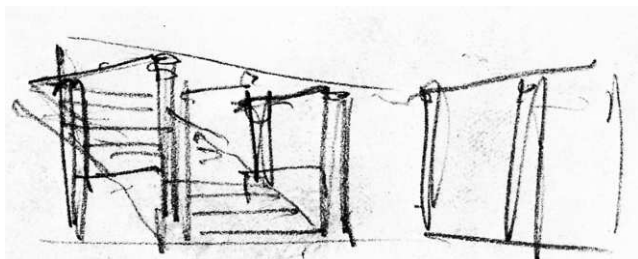
verweisen auf Schinkels Königspalast in Athen und auf sein Schloss Orianda. Auf Gillys Architektur rekurriert das Denkmal mit seinem Purismus, mit der Addition von Massen- und Gliederbau, mit dem großen Quader des Podiums, der teilweise im Hang „versunken“ ist, sowie – laut Wolf Tegethoff – mit „seiner volumetrischen Grunddisposition und der fast archaisch anmutenden Behandlung der Maueröffnungen“<sup>100</sup>. Die Verteilung der Volumina ähnelt derjenigen von Gillys Podiumstempel auf dem Leipziger Platz (Abb. 2.2), auf den auch die Bismarckstatue verweist: eine Sitzstatue mit Blick zum Eingang, platziert in einer Exedra, auf die zwei Stützenreihen zuführen.

Ein Jahr später leitete Mies van der Rohe den Bau der Deutschen Botschaft, die Peter Behrens in Sankt Petersburg realisierte. Die Gestaltung ihrer Eingangshalle basiert auf einer Entwurfsskizze von Mies, die auf Gillys Pfeilerhalle rekurriert<sup>101</sup> (Abb. 2.1, 4.22): Die Skizze projiziert die Haupttreppe der Eingangshalle als Gerüst vertikaler und horizontaler Balken, analog zur Konstruktion von Gillys Hallentreppe. Die vertikalen Balken hat Mies als dorische Säulen ausgeführt, die die Decke der Halle mit quadratischen und rechteckigen Kassetten aus schlichten Rahmen und Vertiefungen tragen; ähnliche Kassetten hat Gilly für die Decke der Pfeilerhalle projiziert. Semantisch stand dieser Gilly-Rekurs im Kontext der Kommunikation poli-

<sup>99</sup> Die beiden Entwurfszeichnungen, eine Außen- und eine Innenansicht des Denkmals, befinden sich heute im Museum of Modern Art, New York. Die Abdruckgenehmigung für die Abbildungen habe ich leider nicht erhalten, so dass ich auf die Abbildungen verzichten musste. Sie sind abgedruckt in: Riley/Bergdoll 2001, S. 159, 161.

<sup>100</sup> Tegethoff 2001, S. 139.

<sup>101</sup> Fritz Neumeyer hat die beiden Zeichnungen bereits im Katalog der Gilly-Ausstellung unkommentiert abgebildet (Neumeyer 1984, S. 52, 54).



**Abb. 4.22** | Ludwig Mies van der Rohe: Deutsche Botschaft, Isaakplatz, Sankt Petersburg (1911/12);  
links: Treppe der Eingangshalle (Entwurfsskizze); rechts: Eingangshalle.

tischer Machtansprüche des Bürgertums, die mit Gillys Position kongruierten: Die Eingangshalle der Botschaft gehörte zu einer Gruppe von Repräsentationsräumen, deren Ausstattung nicht mehr der tradierten Herrscherikonografie folgte, sondern die tatsächlichen Machtverhältnisse in Deutschland widerspiegelte, indem sie Kaiser Wilhelm II. die Rolle des Repräsentanten einer bürgerlichen Nation zuwies.<sup>102</sup>

Während Mies van der Rohe neben Gillys Werk auch vielfach Schinkels Werk produktiv rezipierte, orientierte Paul Thiersch sich primär an Gillys Architektur. Thiersch hat – wie Behrens – die schwere Gilly-Form aktualisiert, jedoch nicht in vergleichbarer Qualität: Bauten wie die Deutsche Botschaft in Washington (Entwurf, 1913) und das Landhaus Sylva bei Niepoelzig im heutigen Polen (1913) sind zwar als massige, gedrungene, teils dossierte Quader gestaltet, wirken aber spröde und kulissenhaft.<sup>103</sup> Die Dynamik und Eleganz von Gillys Architektur wurden nicht transformiert.

Andere Arbeiten von Thiersch sind von Behrens' Geometriestil beeinflusst wie der Entwurf für ein Kurhaus in Warnemünde (Abb. 4.23). Alexander Schacht erkennt hier zudem eine Gilly-Rezeption:

„In moderner Weise versuchte Paul Thiersch, antike Thermenanlagen umzusetzen, wobei der monumen-

tale Hauptbau, der aus zwei giebelständigen Seitentrakten und einem verbindenden Mittelbau mit Tonnenwölbung besteht, sehr deutlich von der Formensprache Friedrich Gillys inspiriert ist.“<sup>104</sup>

Thiersch hat am Hauptbau – analog zu Gilly – Primärformen mit großen Halbkreisfenstern kombiniert und die Bauteile horizontal geschichtet. Trotzdem sind nur Gilly-Reminiszenzen zu konstatieren, weil erstens kein Bau von Gilly eine vergleichbare Formenkombination aufweist. Zweitens bleibt Thierschs Rezeption oberflächlich, weil er die Formenaddition nicht durchgebildet hat, so dass die Bauteile isoliert erscheinen und das Kurhaus wie eine Kulisse wirkt.

Eine überzeugendere Gilly-Transformation ist Thiersch mit seinen Interieurs gelungen. So präsentierte er auf der Weltausstellung in Brüssel (1910) in der Raumgruppe „Vornehm wohnen“ ein Luxusbad mit Vorhalle, für das er eine Goldmedaille erhielt (Abb. 4.24). Das Bad rekurriert auf Gillys Kleines Badehaus (Abb. 2.17, 4.11): Das Rundmotiv des Marmorbodens in Thierschs Bad setzt sich – wie der Boden in Gillys Aufenthaltsraum – aus dunklen Kreis- und Rautenflächen mit hellen Rändern zusammen. Das Badebecken wird in beiden Bädern durch je zwei viereckige Wand- und Freipfeiler separiert, deren Interkolumnien ein Breitenverhältnis

<sup>102</sup> Vgl. Hofer 2005, S. 126 f.; Hoffmann 2000, S. 247. – Zeitgenössisch wurde dagegen die Fassade der Botschaft mit Gilly in Verbindung gebracht, obwohl sie zugleich auf Bauten von Langhans und Schinkel zurückgeführt wurde (vgl. Hofer 2005, S. 124). Mit Gilly verbindet sie ihr formaler Purismus. Spezifische Korrespondenzen mit einem seiner Bauten sind nicht festzustellen.

<sup>103</sup> Abb. z. B. in: Fahrner 1970, Abb. 17, 25, 26; Schulze 1992, S. 142 f.

<sup>104</sup> Schacht 2002, S. 143.

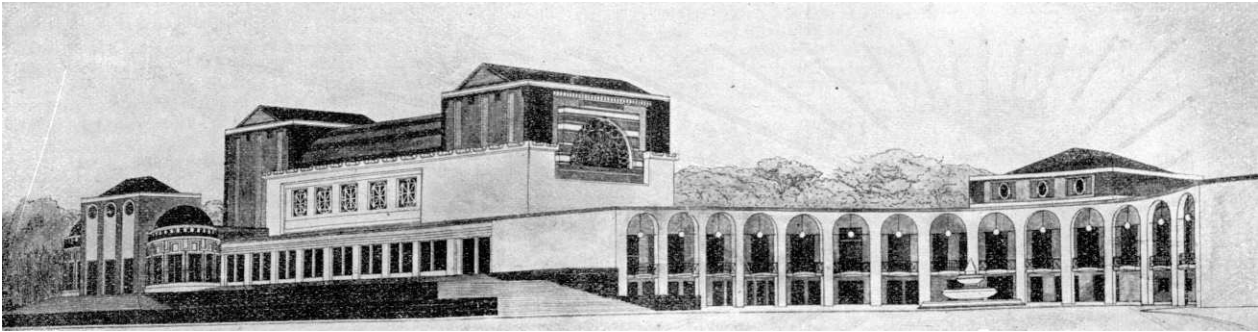


Abb. 4.23 | Paul Thiersch: Kurhaus, Warnemünde (Entwurf, 1909).



Abb. 4.24 | Paul Thiersch: Luxusbad, Deutsche Abteilung, Halle für Raumkunst und Kunstgewerbe, Weltausstellung, Brüssel (1910).

von etwa 1:3:1 aufweisen, und in beide Becken führen wenige Treppenstufen hinunter: in Gillys Bad durch die beiden äußeren Interkolumnien, in Thierschs Bad durch das rechte Interkolumnium. Über den Pfeilern verläuft jeweils ein Gesims bzw. Fries und trennt die Wände von der Decke. Zudem wird das runde Deckenfenster in Thierschs Bad – wie die Halbkreisfenster über dem Gesims in Gillys Aufenthaltsraum – mit Ornamentringen gerahmt und erhält ebenfalls eine Fächerteilung, deren Segmente außen mit Halbringen dekoriert sind.

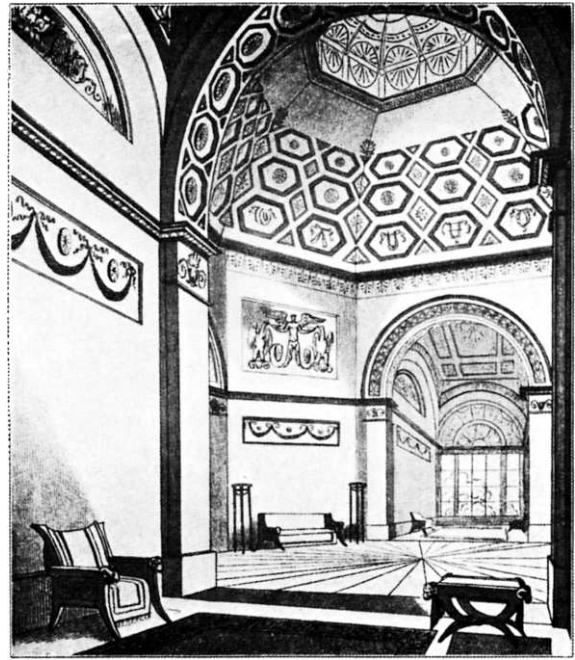
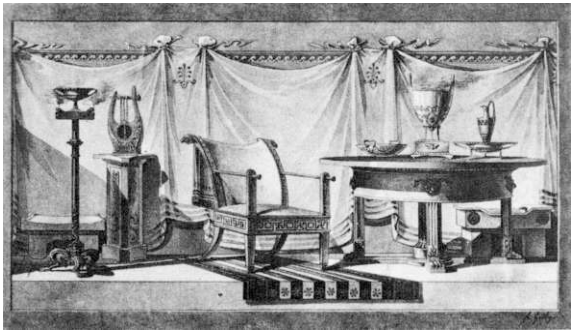
Drei Jahre später hat Thiersch das Schlafzimmer von Haus Prächtel, situiert vermutlich in Berlin, ausgestattet und sich dabei an Gillys Möbeln orientiert<sup>105</sup> (Abb. 4.25<sup>106</sup>, 4.26). So weist die Kommode des Schlafzimmers mit ihrer Gedrungenheit und

ihrem wuchtigen Körper auf schmalen Füßen Analogien zu Gillys rundem Tisch auf, während der Stuhl des Schlafzimmers Gillys Sitzmöbel variiert. Kennzeichnend für diese sind gedrungene Proportionen und die durchgehend konkave Rundung der Rückseite (Beine, Rückenlehne), die an der Vorderseite (Beine, Armlehnen) wiederholt oder mit einer Vertikale kontrastiert wird.<sup>107</sup> Thiersch hat seinen Stuhl ähnlich proportioniert und die Vorderbeine bis zur Sitzfläche konkav gerundet, die Rückseite dagegen erst über der Sitzfläche konvex gerundet und nur an der Oberkante konkav ausschwingen lassen. An beiden Seiten des Stuhls wird die durchgehende Rundung also vermieden und die dynamische Kontur von Gillys Sitzmöbeln nicht transformiert. Stattdessen betont Thiersch die Horizontale der

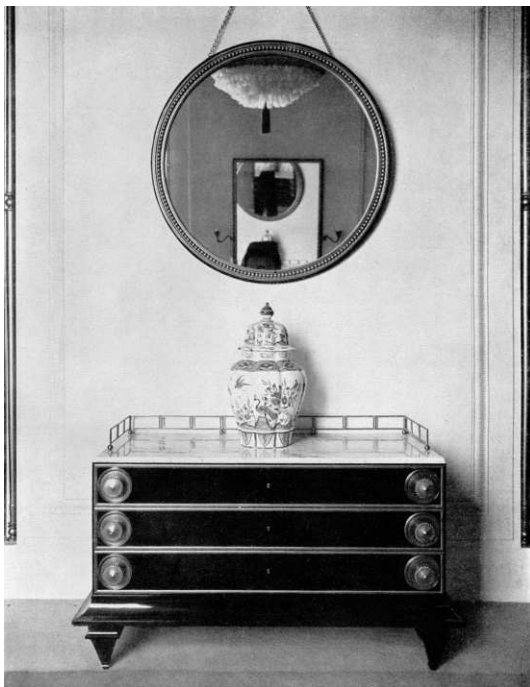
<sup>105</sup> Vgl. Thiersch, Stefan: Architektur: Wandlungen. In: Fahrner 1970, S. 55–84, hier S. 56.

<sup>106</sup> Die Zeichnung des Gartensalons befindet sich im Kupferstichkabinett Berlin und ist abgebildet in: Reelfs/Bothe 1984, S. 165 (= AK: Nr. 62).

<sup>107</sup> Vgl. auch WV: B 96, B 98, B 358 (= Rietdorf 1940, Abb. 167).



**Abb. 4.25** | Friedrich Gilly: Interieurs (ca. 1799); **links:** Möbel (14 × 27 cm; Feder/Tinte, Aquarellfarben; Stiftung Stadtmuseum, Berlin); **rechts** Gartensalon (Kupferstich 1801) (WV: D 5).



**Abb. 4.26** | Paul Thiersch: Möbel im Schlafzimmer von Haus Prächtel, Berlin(?) (1913).

Sitzfläche und unterstreicht damit – so ein zeitgenössischer Kritiker – „die Grenzen von tragenden und lastenden Teilen der Möbel“, so dass man „das Konstruktive an ihnen“ verspürt.<sup>108</sup> Um 1910 wurden Thierschs Möbel für „ihre Gediegenheit, die noble, schwere, vornehme Art“ geschätzt<sup>109</sup> – also für Eigenschaften, die auch Gillys Möbel auszeichnen.

#### 4.2.4 | Hans Poelzig, Bruno Taut, Max Taut und Hans Scharoun

Nicht alle Reformarchitekten unterstützten das Reformprogramm „Um 1800“. Einige von ihnen bevorzugten andere historische Vorbilder wie Hans Poelzig, der auf Bauten der römischen Antike, der Gotik und des Barock rekurrierte, oder Bruno Taut, der sich an Naturformen orientierte. Dennoch haben auch diese Architekten den preußischen Klassizismus und Gillys Werk um 1910 produktiv rezipiert.

Die Architektur von Hans Poelzig weist auf den ersten Blick ähnliche Merkmale wie Gillys Architektur auf: massige, schwere Baukörper, gedrungene Proportionen, horizontale Schichtungen sowie Gesimsbänder und Halbkreisfenster.<sup>110</sup> Doch im Gegensatz zu Gilly setzte Poelzig im Entwurf nicht bei Primärformen an, sondern suchte die optimale Konstruktion für die jeweilige Bauaufgabe, aus der er dann die Formen entwickelte.<sup>111</sup> Dabei konnten urwüchsige Gebilde entstehen, die Elemente des Heimatstils und des Zyklopenstils integrieren.

Als ein Beleg für Poelzigs produktive Gilly-Rezeption ist die Ausstellungshalle zu nennen, die er für die Jahrtausendausstellung in Breslau (1913) aus Eisenbeton errichtet hat (Abb. 4.28). Bernd Nicolai zufolge verbinden sich an dieser Halle – „in

der ‚gegossenen Form‘ des Neoklassizismus“ – Rückgriffe auf verschiedene Bauten in Berlin und Potsdam sowie auf den Turm des Deutschen Doms in der Außenansicht von Gillys Berliner Schauspielhaus (Abb. 2.5).<sup>112</sup> Diesen Turm mit Säulenzyliner, Kranzgesims und Flachkuppel hat Poelzig auf dem Eingangspavillon der Halle realisiert, wobei er die in Gillys Entwurf nicht erkennbaren korinthischen Vollsäulen als dorische Halbsäulen ausgeführt hat. Am Eingang des Pavillons rekurriert er wiederum auf die Nordseite des Schauspielhauses mit sechs dorischen Säulen, die ein Gebälk aus Architrav, Krag-Gesims und Attika tragen, sowie mit quadratischen Platten, die die Ecken des Flachdachs betonen. Außerdem ähnelt ein Entwurf seines Portikus dem Entwurf eines Portikus von Gilly, der dem Schauspielhaus zugeordnet werden kann (Abb. 4.27).

Die Säulen von Poelzigs Portikus sind nicht nur am Schaft, sondern auch an den Kapitellen kanneliert, was sie als „gegossene“ Formen ausweist, während das Gesims – im Gegensatz zum Gesims von Gillys Portikus – keine Stützen benötigt. Mit beiden Gestaltungen hat Poelzig Eigenschaften des Eisenbetons illustriert<sup>113</sup> und die klassizistischen Formen überzeugend modernisiert. Zudem galt Eisenbeton um 1910 als „demokratisches“ Material.<sup>114</sup> Durch seine Verwendung und die Darstellung seiner Eigenschaften sowie durch die Gilly-Rekurse zeugte die Ausstellungshalle somit – wie die benachbarte Jahrhunderthalle – „von einem demokratischen Geist“<sup>115</sup>.

Ein weiteres Mal hat Poelzig Gillys Schauspielhaus im Rahmen des Wettbewerbs für das Königliche Opernhaus in Berlin (1912) produktiv rezipiert (Abb. 4.29; s. a. Kap. 4.2.7). Das Opernhaus war ein Projekt von Kaiser Wilhelm II., das die Krolloper an der Westseite des Königsplatzes ersetzen und das bürgerliche Machtzentrum „Königsplatz“ in ein po-

<sup>108</sup> Wolf 1915/16, S. 13.

<sup>109</sup> Ebd., S. 12.

<sup>110</sup> Vgl. die Beispiele in: Schulze 1992, S. 128–133.

<sup>111</sup> Vgl. Poelzigs Forderung von 1906: „Die neue Bewegung trägt das Banner der Sachlichkeit gegen überkommene, inhaltlos gewordene Bildungen, die zum Schema erstarrten. Eine Sachlichkeit in der Architektur ist nur auf Grund einer gesunden Konstruktion und einer daraus entwickelten Formensprache möglich. Die Schöpfungsbauten einer neuen Art können nur auf diesem Wege entstehen.“ (Poelzig, Hans: Gärung in der Architektur. In: Direktorium der Ausstellung (Hg.): Das deutsche Kunstgewerbe 1906. III. Deutsche Kunstgewerbeausstellung Dresden 1906. München 1906, S. 17–20, hier S. 19).

<sup>112</sup> Nicolai 1999, S. 454.

<sup>113</sup> Vgl. Breuer 1912/13, S. 185.

<sup>114</sup> Vgl. Ebd., S. 183: „Eisenbeton und Demokratie gehören zusammen.“

<sup>115</sup> Junghanns 1988, S. 339. – Die Jahrhunderthalle galt als demokratisch aufgrund ihres amphitheatralischen Auditoriums ohne Ränge und Logen (Ebd.). Mit ihrer monumentalen Betonkonstruktion war sie zudem ein Beispiel für „den technologischen Fortschritt und die innovative Kraft Deutschlands“ und fungierte als „Denkmal des deutschen Volkes“ (Nicolai 1999, S. 454 f.).

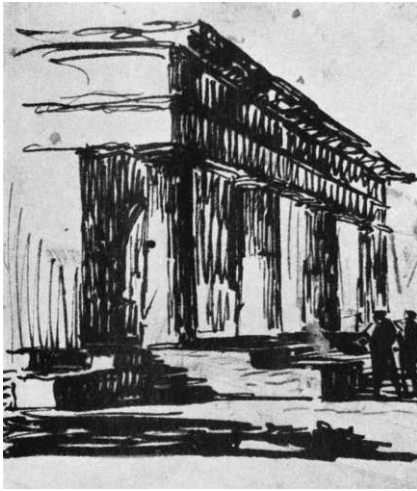


Abb. 4.27 | Friedrich Gilly: Dorischer Portikus (undatiert; verschollen) (WV: B 199, R: Abb. 109).

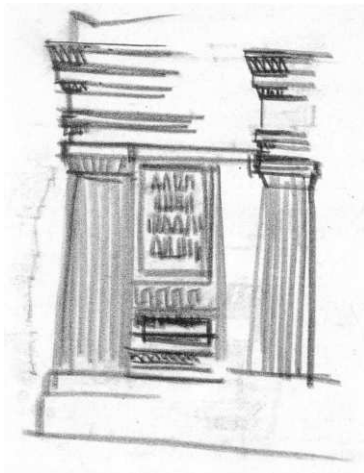


Abb. 4.28 | Hans Poelzig: Ausstellungshalle, Jahrtausendausstellung, Scheitniger Park, Breslau (1911–1913); links: Portikus (Entwurfsskizze); rechts: Haupteingang.

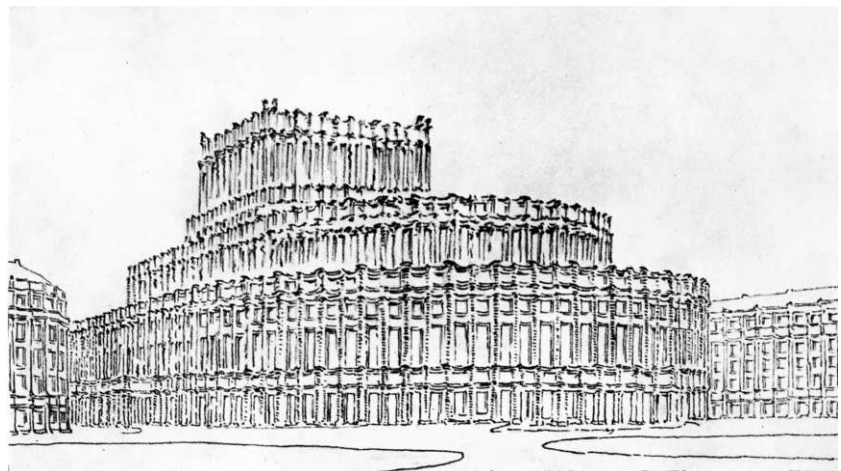
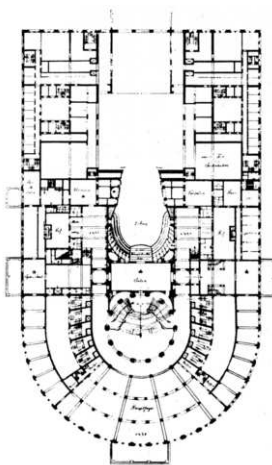
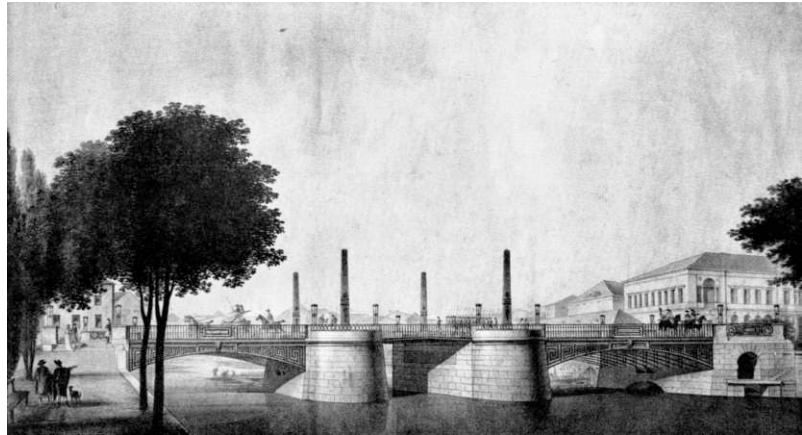


Abb. 4.29 | Hans Poelzig: Königliche Oper, Königsplatz, Berlin (Entwurf, 1912); links: Grundriss OG; rechts: Südostansicht.



**Abb. 4.30** | Friedrich Gilly: Hundebrücke, Unter den Linden / Spreeinsel, Berlin (1800; vernichtet)  
(WV: B 583, R: Abb. 169).



**Abb. 4.31** | Hans Poelzig: Elbbrücke, Dresden (Entwurf, 1918).



litisch-kulturelles Zentrum der Monarchie umdeuten sollte.<sup>116</sup> Poelzig hat in seinem Entwurf einen Kubus mit Bühnenturm, einen gestreckten Quader mit Neben-Portiken und einen Halbzyylinder mit dem Haupt-Portikus additiv kombiniert. Der „demokratische“ Halbzyylinder ist nach Osten auf das gegenüber liegende Reichstagsgebäude ausgerichtet und definiert den Königsplatz somit als bürgerlich-demokratisches Forum.

Gleichzeitig wird diese Definition relativiert, weil Poelzig den Halbzyylinder verunklärt und umdeutet: Der Außenbau des Opernhauses ist durchgehend vertikal gestaffelt und auf allen Ebenen mit mehrteiligen, seriellen Pfeilerreihen überzogen, so dass die drei Primärformen zu einer langgestreckten U-Form verschmelzen. Der Halbzyylinder nimmt nicht den Zuschauerraum, sondern das Foyer und Teile des Treppenhauses auf, wodurch er seine ursprüngliche demokratische Bedeutung verliert. Gillys Schauspielhaus versinnbildlichte um 1800 die Verbindung autonomer Primärformen bzw. Individuen zu einer demokratischen Bürger-

gesellschaft. Poelzigs Opernhaus fasste 1912 zahlreiche, identische Einzelformen zu einer Baumasse zusammen, die einer Schiffsform ähnelt und die deutsche Volksgemeinschaft repräsentierte.

Als weiterer Beleg für Poelzigs produktive Gilly-Rezeption ist sein Entwurf für eine Elbbrücke in Dresden zu nennen, die Gillys Hundebrücke transformiert (Abb. 4.30, 4.31): Beide Brücken kombinieren jeweils zwei massige, ovale Pfeiler aus Stein bzw. Beton mit Stützbogen und Geländern aus Eisen. Die Pfeiler der Hundebrücke bestehen aus je einem außenseitig dossierten Quader und zwei dossierten Halbzyindern, die an der Elbbrücke zu einer rundum dossierten Einzelform mit konkav geschwungenen Schmalseiten komprimiert werden. Beide Brücken besitzen flach gerundete Stützbogen, durchgehende Geländer aus Eisenstäben, zwei halbrunde Aussichtsplattformen auf jedem Pfeiler sowie ein dunkelfarbiges Kranzgesims, das die Bauteile zusammenfasst. Die Hundebrücke erhält nur zwei Stützbogen, weil sie in der Mitte hochgeklappt werden kann. Das Längenverhältnis

<sup>116</sup> Vgl. Schäche, Wolfgang: Platz für die Macht. Der Spreebogen in Berlin-Tiergarten. In: Schneider/Wang 1998, S. 32–51, hier S. 39.



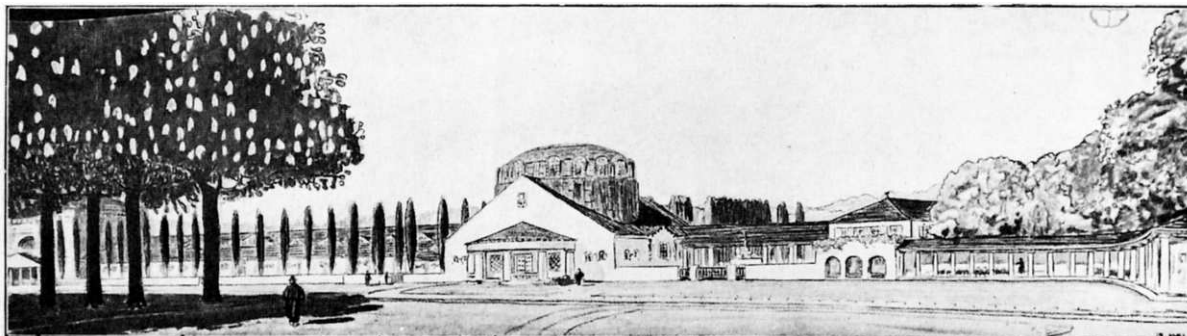


Abb. 4.32 | Bruno Taut: Friedhofsbauten, Friedhof Eschenheimer Landstraße, Frankfurt a. M. (Entwurf, 1906).

ihrer drei Abschnitte (lang–kurz–lang) wird an der Elbbrücke invertiert (kurz–lang–kurz).

Auch Bruno Taut hat sich um 1910 mit Gillys Architektur befasst. Franziska Bollerey und Kristiana Hartmann konstatieren für Tauts Frühwerk einen deutlichen „Hang zur Monumentalität“ und Rekurse auf die Avantgarde „Um 1800“, beispielsweise an den Neubauten für einen Friedhof in Frankfurt a. M. (Abb. 4.32):

„Der Wettbewerbsentwurf für die Frankfurter Friedhofsbauten (1906) mit seinem zylindrischen Hauptbaukörper, seinem pyramidenförmig wirkenden Vorbau mit dem säulenbestandenen Pronao sind ohne Friedrich Gillys Entwurfsskizzen oder ohne die diversen Friedhofs- und Cenotaphbauten der Revolutionsarchitekten, auf die wiederum Gilly Bezug genommen hatte, kaum zu denken.“<sup>117</sup>

Als Vorbilder des Hauptbaus zeigen Bollerey und Hartmann von Gilly<sup>118</sup> den kubisch ummantelten Zylinder mit Portikus (Abb. 8.21) und die Pyramide mit vier Portiken<sup>119</sup>, neben die ein Entwurf für das Friedrichdenkmal, ein Zylinder mit Portikus, gestellt werden kann<sup>120</sup>. Als weiteres Beispiel für Tauts Gilly-Rezeption nennen die Autorinnen Tauts Entwurf für die Möhnetalsperre südlich von Soest (1907):

„Die bewußte Setzung symbolischer Werte (Meunier-Statue, Obelisk) einerseits, und die Gruppierung

kubischer Raumkörper andererseits, zeigt zweifelsfrei Parallelen zur Revolutionsarchitektur und zur körperlichen Architektursprache Gillys.“<sup>121</sup>

Spezifische Korrespondenzen der Talsperre mit einem Bau von Gilly sind allerdings nicht festzustellen.

Für zwei weitere Bauten hat Taut den Podiumstempel als Fassadenmotiv aufgegriffen: Im Entwurf für das Empfangsgebäude des Leipziger Hauptbahnhofs erstreckt das Motiv sich von den drei Eingängen mit Kreissegmentfenstern, die von je zwei dorischen Säulen flankiert werden, über die Vertikalen der hochrechteckigen Fenster und Wandfelder bis zum Zeltdach (Abb. 4.33). Der Entwurf assoziiert einerseits Gillys Podiumstempel mit drei Halbkreisöffnungen an einer Podiumsseite (Abb. 3.4), andererseits den Podiumstempel des Friedrichdenkmals in seiner Funktion als Stadttor, denn Bahnhöfe wurden seit den ersten Bauten im 19. Jahrhundert auch als Stadttore verstanden und gestaltet.<sup>122</sup>

Das Tempelmotiv erscheint außerdem an den Mittelrisaliten des Turbinenhauses der Schönthaler Stahl- und Eisenwerke (Harkortwerke), das Taut über einem Kanal der Ruhr errichtete (Abb. 4.35). Das Wasser wurde durch den Sockel des Hauses geleitet, wo es im Innenraum vier zylindrische Turbinen antrieb. Deren Form korrespondierte mit den vier Podiumsöffnungen des Tempelmotivs, die Taut

<sup>117</sup> Bollerey/Hartmann 1980, S. 24, 27; ähnlich S. 38 f.

<sup>118</sup> Ebd., S. 37.

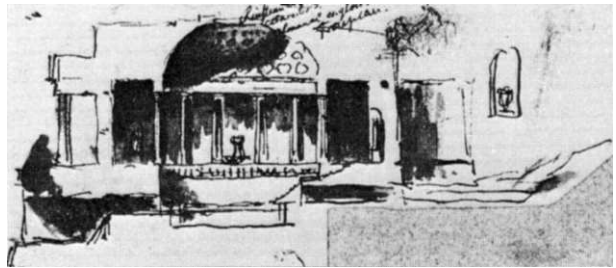
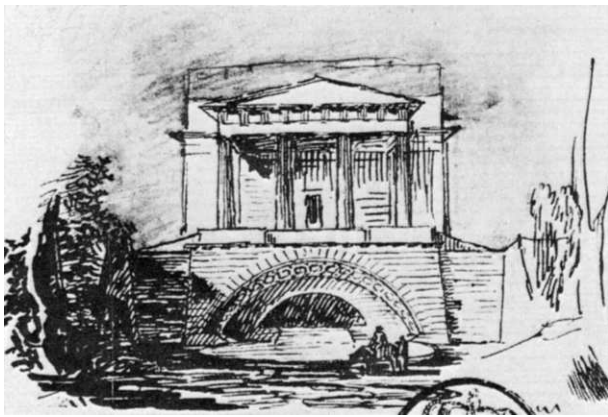
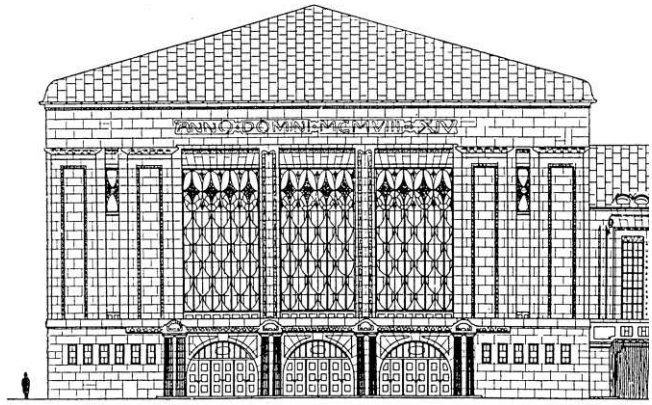
<sup>119</sup> WV: B 314.

<sup>120</sup> WV: B 164 unten links.

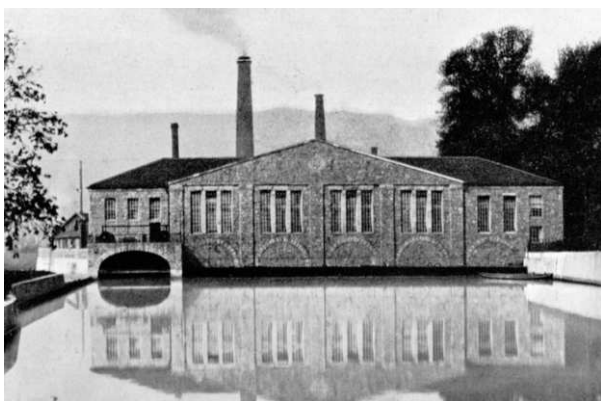
<sup>121</sup> Bollerey/Hartmann 1980, S. 24; ähnlich S. 38.

<sup>122</sup> Das Tempelmotiv wurde um 1910 auch für andere Bahnhöfe gewählt, z. B. das Empfangsgebäude des Stuttgarter Hauptbahnhofs (Entwurf in: Deutsche Bauzeitung 45, 1911, S. 453).

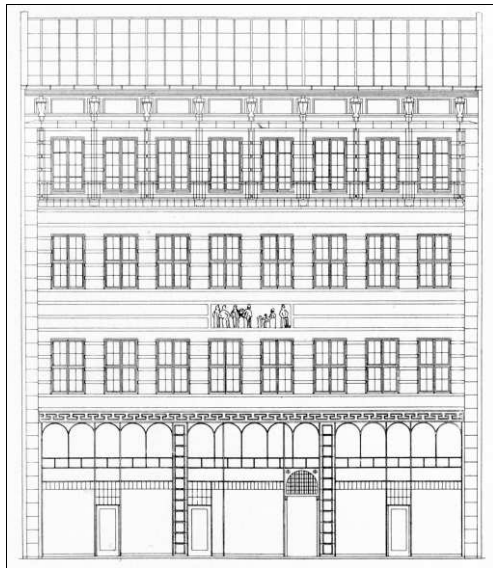
**Abb. 4.33** | Bruno Taut: Empfangsgebäude, Hauptbahnhof, Leipzig (Entwurf, 1907).



**Abb. 4.34** | Friedrich Gilly: Badehaus („Badetempel“; 1795/96; verschollen)  
(Ausschnitte aus WV: B 63, R: Abb. 129); **links**: Fassade; **rechts**: Längsschnitt.



**Abb. 4.35** | Bruno Taut: Turbinenhaus der Peter Harkort & Sohn GmbH, Schönthaler Stahl- und Eisenwerke, Wetter an der Ruhr (1908); **links**, **rechts**: Eintritts- und Austrittsseite des Wassers.



**Abb. 4.36** | Bruno Taut:  
Geschäfts- und Bürohaus  
Linkstraße 12, Berlin (1911);  
**links:** Aufriss der Fassade;  
**rechts:** Fassade 1913.

an der Eintrittsseite des Wassers als halbrunde Mauerbögen abgebildet und an der Austrittsseite als offene Korbbogen ausgestaltet hat. Eine analoge Konzeption liegt Gillys Badetempel in einem Park zugrunde (Abb. 4.34): Das Wasser wird durch das Podium geleitet, dessen Halbkreisöffnung sowohl mit dem Kreisbassin vor dem Podium als auch mit dem Bassin, der Säulenrotunde und der Kuppel im Baderaum korrespondiert. Im Kontext der Lebensreform thematisierte Taut mit diesem Gilly-Rekurs an einem Industriebau die Koexistenz von Industrie und Landschaft.

In Berlin erhielt Taut den Auftrag für den Umbau des Geschäfts- und Bürohauses Linkstraße 12, mit dem er Gillys Stadthaus Breite Straße 30 transformiert hat (Abb. 2.11, 4.36). Die Analogien sind offensichtlich: ein hohes Erdgeschoss mit großflächiger Verglasung für Läden, darüber ein regelmäßiger Fassadenraster aus drei Geschossen und sieben bzw. acht Achsen mit hochrechteckigen Fenstern, die Zusammenfassung von Achsen zwischen dem 1. und 2. Obergeschoss durch einen 3-teiligen Fries bzw. eine Relieftafel sowie ein plastisches Dachgesims. Zudem ist das proportionale Verhältnis von Wand- und Dachhöhe der beiden Häuser nahezu identisch. Unterschiede sind nur im 3. Obergeschoss festzustellen, das vom 1. und

2. Obergeschoss separiert wird: von Gilly durch Sohlbänke und eine geringere Fensterhöhe, von Taut durch stabförmiges Ornament. Gillys Fries über den Fenstern mit zwei Mäandern, zwei Rosetten und einer Zungentafel hat Taut durch eine Reihe von acht flachen, querrrechteckigen Fenstern mit vasenförmigem Ornament ersetzt.<sup>123</sup>

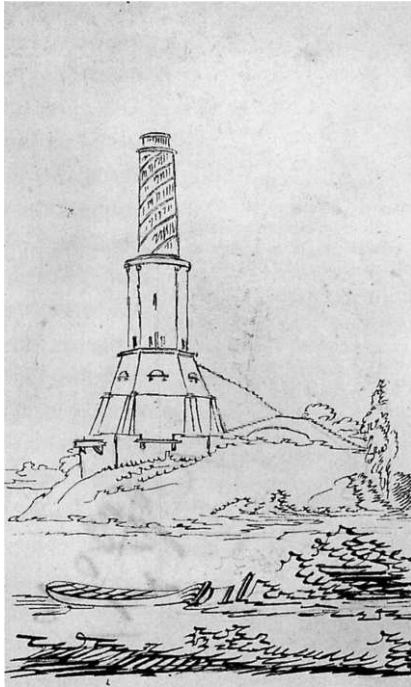
Bruno Tauts Bruder Max dürfte Gillys Architektur zumindest einmal produktiv rezipiert haben. Sein Wasserturm in Nauen weist ähnliche Elemente wie Gillys Leuchtturm an der Ostsee auf (Abb. 4.37, 4.38): einen oktogonalen Sockel mit senkrechten und dossierten Wänden bzw. Pultdächern zwischen Strebepfeilern, einen sich in Stufen verjüngenden Turmschaft, eine Wendeltreppe im Schaft<sup>124</sup> sowie Halbkreisfenster und über ihnen schmale, hochrechteckige Fenster. Der Eingang des Wasserturms rekurriert mit seinen eingestellten Säulen dagegen auf das Portal der Münze von Heinrich Gentz (vgl. S. 70). Möglicherweise hat Taut den unsignierten Entwurf des Leuchtturms als Arbeit von Gentz rezipiert.<sup>125</sup>

Die produktive Gilly-Rezeption des Schülers und Studenten Hans Scharoun hat Fritz Neumeyer bereits dokumentiert. Sie ist primär mit Entwürfen für einen Denkmal- und einen Theaterbau zu belegen (Abb. 4.39, 4.40):

<sup>123</sup> Darüber hinaus hat Taut mit seinen Siedlungsbauten den Gestaltungsansatz der Hochklassizisten weitergeführt, die Bauteile von Stadthäusern durch Farben hervorzuheben (s. S. 38).

<sup>124</sup> Vgl. die Abb. in: Posener 1979, S. 494.

<sup>125</sup> Der Entwurf wurde 1981 lose in einem Skizzenbuch von Gentz aufgefunden und Gilly zugeschrieben (vgl. AK: Nr. 12; Nerding 1990, S. 80).



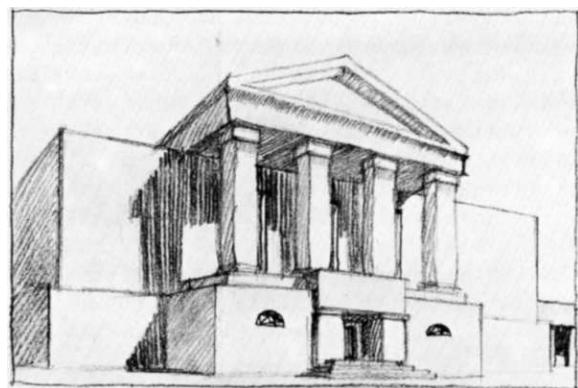
**Abb. 4.37** | Friedrich Gilly: Leuchtturm, Ostseeküste  
(ca. 1796; 19,3 × 11,6 cm; Graphit, Feder/Tinte;  
Akademie der Künste, Berlin).



**Abb. 4.38** | Max Taut: Wasserturm, Nauen  
(Entwurf, 1912/13).



**Abb. 4.39** | Hans Scharoun: Denkmal „Liebesdank“  
(Entwurf, 1911).



**Abb. 4.40** | Hans Scharoun: Ein Theater  
(Entwurf, 1913).

„Der monumentale Denkmalsentwurf ‚Liebesdank‘ [...] zeigt in der bastionsartigen Ausführung des Sockels, der von sich kreuzenden Tonnengewölben durchstoßen wird, und der durch Absätze gestaffelten Freitreppe deutliche Sympathien für F. Gilly und dessen berühmten Friedrichsdenkmalentwurf [...]. In dem Theaterentwurf [...] wird Schinkels Schauspielhaus in die Expressivität der Gillyschen Formensprache zurückübersetzt: Das Durchdringen des von einem Portikus abgeschlossenen Langhauses mit einem quergelagerten Baukörper wird von Schinkel übernommen, der blockartige, fensterlose Kubus, ferner das wuchtige, gedrungene, in den Sockel eingepreßte Portal wecken Assoziationen an den kraftvollen Stil eines Gilly.“<sup>126</sup>

Darüber hinaus könnte Gillys Friedrichdenkmal Scharoun Anregungen für seine späteren „Hauslandschaften“ gegeben haben, mit denen er – wie Gilly – Raumerlebnisse kreierte: Der Weg durch das Friedrichdenkmal hätte den Besucher zu mehreren Richtungs- und Blickwechseln veranlasst. Scharoun konzipierte „neue Raumbeziehungen, Verschiebungen der Raumachse, sorgfältig erwogene Unterbrechungen, welche den Blick in eine andere Richtung lenken“, und zwar sowohl in Privathäusern wie Haus Schminke in Löbau (1930–1933) als auch in öffentlichen Bauten wie der Philharmonie in Berlin (1956–1963).<sup>127</sup>

#### 4.2.5 | Wilhelm Kreis

Die Architektur von Wilhelm Kreis ist keinem Programm und keinem Stil eindeutig zuzuordnen, denn Kreis war flexibel und variierte seine Formensprache je nach Bauherr und Bauaufgabe. Um 1910 bevorzugte er Formen des Neobarock, des Neoklassizismus und des Zyklopenstils. Friedrich Gillys Architektur hat er sehr geschätzt und über vier Jahrzehnte lang produktiv rezipiert.

Bekannt wurde Kreis mit seinen Bismarcktürmen (über 50 Projekte im Zeitraum 1897–1915), die er auf der Basis von Primärformen als wuchtige, archaisierende Gebilde gestaltet und in allen Regionen Deutschlands auf Anhöhen errichtet hat. Ekkehard Mai beschreibt sie als „steinern-massive, sockel-, säulen- und pilasterbewehrte, meist flach gekuppelte Rund- oder Eckbauten“, für die „die Bündelung kolossaler Motive wie Stylobat, Säule und Architrav“ sowie „ein strenger und schwerer Dorismus mit wuchtigen Profilzonen“ typisch seien.<sup>128</sup> Dieser Dorismus in Verbindung mit Kuben und Zylindern verweist auf Gillys Architektur, weshalb Winfried Nerdinger von „Gilly-Reminiscenzen“ spricht<sup>129</sup>. Tatsächlich sind nur Reminiscenzen festzustellen, weil Kreis die Primärformen sowohl durch Bossierung, Verschleifung und Ornament verunklärt als auch umgedeutet hat: Die Semantik von Gillys „Naturformen“ verschiebt sich hier vom Rational-Bürgerlichen ins Mythisch-Germanische.

Als Spezialist für Bismarcktürme war Kreis ein Favorit im Wettbewerb für das Bismarck-Nationaldenkmal auf der Elisenhöhe bei Bingen (1909), an dem er sich mit fünf Entwürfen beteiligte, jedoch keinen Preis erhielt.<sup>130</sup> Erst den zusätzlichen Auswahlwettbewerb (1911) konnte er mit einem Rundbau gewinnen.<sup>131</sup> Der Ausführungsentwurf zeigt einen neoklassizistischen Zylinder mit Kuppel auf einem quadratischen Podest, an dessen Nord-, Ost- und Südseite eine Treppenanlage, ein kleiner Doppelantentempel und ein langgestreckter, von dorischen Kolonnaden eingefasster Hof anschließen.<sup>132</sup> Die Außenwand des Zylinders wird mit einer dorischen Arkatur und Nischen gegliedert; der Innenraum rekurriert auf das Pantheon in Rom und auf Gillys Friedrichdenkmal in einer Landschaft (Abb. 4.41, 4.42). Matthias Wilke weist auf die „erstaunliche Ähnlichkeit“ der Entwürfe von Gilly und Kreis, „besonders auch in der Perspektive“, hin:

<sup>126</sup> Neumeyer 1979, S. 404. – Mit „Kubus“ dürfte Neumeyer den quergelagerten Block meinen, der tatsächlich drei hochrechteckige Öffnungen aufweist, die hinter den Portikusfeilern zu erkennen sind. – Weitere Studienarbeiten von Scharoun in: Ebd., S. 405; Bauwelt 75, 1984, S. 406f.; Neumeyer 1984, S. 63.

<sup>127</sup> Juckel, Lothar: Hans Scharoun. In: Ribbe/Schäche 1987, S. 529–558, hier S. 543, mit einem Zitat von Julius Posener.

<sup>128</sup> Mai 1984, S. 177.

<sup>129</sup> Nerdinger 1994, S. 14.

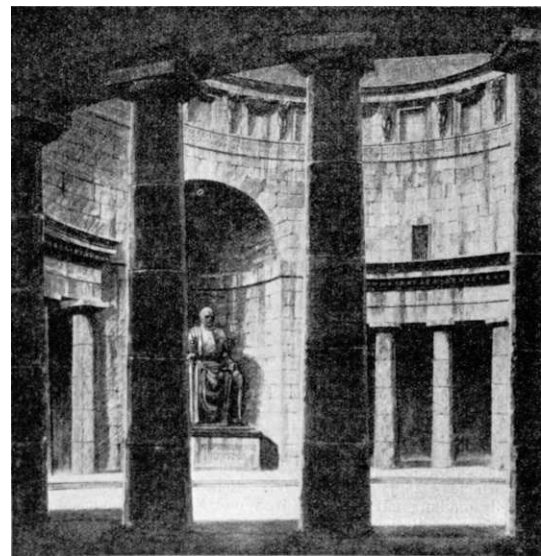
<sup>130</sup> Die fünf Entwürfe in: Wilke 2002, Abb. 12a–e, 56, 57a–b, 58a–b.

<sup>131</sup> Zum Auswahlwettbewerb reichte Kreis zwei Rundbauten ein; der abgelehnte Bau in: Ebd., Abb. 39a–b.

<sup>132</sup> Lageplan, Grundriss, Schnitt und Ansichten der Denkmalanlage in: Deutsche Bauzeitung 46, 1912, S. 760a, 761, 765, 772.



**Abb. 4.41** | Friedrich Gilly: Denkmal für König Friedrich II. in einer Landschaft: Innenraum (1796; verschollen) (WV: B 166, R: Abb. 37).



**Abb. 4.42** | Wilhelm Kreis: Bismarck-Nationaldenkmal, Elisenhöhe, bei Bingen: Innenraum (Entwurf, 1912).

„Beide zeigen einen Blickwinkel aus dem Halbdunkel hinter einer Säulenstellung auf die sitzende Denkmalsfigur [...]. Beide Säulenstellungen tragen einen massiven Architrav, darüber beginnt bei Gilly die pantheonartig kassettierte Decke, während sich bei Kreis noch eine weitere Wandzone bis zum Beginn der Kuppel anschließt.“<sup>133</sup>

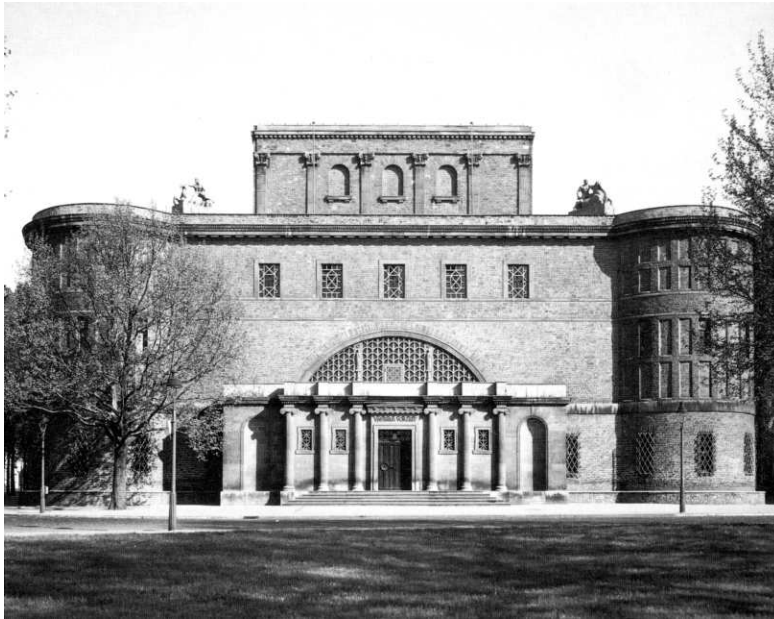
Beide Sitzfiguren sind in Rundnischen platziert, die bei Gilly am Architrav endet, bei Kreis dagegen mit einer Kalotte über das Gebälk hinausreicht, analog zu den Rundbogennischen im Pantheon und in Gillys Podiumstempel auf dem Leipziger Platz (Abb. 2.3). Als Stützen hat Kreis (wie Gilly) unkannelierte, dorische Säulen verwendet, die (wie im Pantheon) mit

Wandfeldern alternieren. Über ihnen steigt zunächst (wie in Gillys Tempel) eine glatte Wandfläche, dann (wie im Pantheon) ein Wandstreifen mit quadratischen Feldern auf. Die Entwurfsperspektive hat Kreis so gewählt, dass die Wandfelder zwischen den Säulen nicht zu sehen sind, so dass der Eindruck entsteht, hinter den Säulen verlaufe – wie in Gillys Denkmal – ein offener Umgang. Damit bezieht Kreis sich deutlich auf Gillys Entwurf.

Parallel zu den Wettbewerben für das Bismarck-Nationaldenkmal hat Kreis das Provinzialmuseum für Vorgeschichte in Halle realisiert (Abb. 4.43). Den Außenbau passte er – wie zeitgenössisch üblich – der Sammlungsthematik an, indem er an der Fassade die Porta Nigra in Trier variiierend zitierte.<sup>134</sup>

<sup>133</sup> Wilke 2002, S. 245.

<sup>134</sup> Vgl. Ebd., S. 194; Nerding 1994, S. 17; Schulze 1992, S. 63; Junghanns 1988, S. 306.



**Abb. 4.43** | Wilhelm Kreis: Provinzialmuseum für Vorgeschichte (heute: Landesmuseum), Richard-Wagner-Straße, Halle (1911–1918).

Außerdem rekurrierte er auf Gillys Hauptwerke: Ein 1-geschossiger Quader nimmt den Eingang auf, der von je drei ionischen Halbsäulen und einer Rundbogennische flankiert wird, während seine Dachterrasse über ein Thermenfenster im 1. Obergeschoss zugänglich ist – analog zur Nordseite von Gillys Schauspielhaus mit 6-säuligem Portikus, Balkon und großem Halbkreisfenster. Zugleich wird mit den sechs Halbsäulen, dem Thermenfenster, der rechteckigen Wandfläche zwischen den Ecktürmen der Fassade und dem Dachaufbau über einem Lichthof, der mit sechs korinthischen Pilastern und einem gläsernen Satteldach tempelförmig gestaltet ist, der mittlere Abschnitt der Langseiten von Gillys Friedrichdenkmal paraphrasiert. Dessen Funktion als Stadttor verbindet zudem die Denkmalparaphrase semantisch mit dem Zitat der Porta Nigra. Kreis thematisiert an der Fassade somit nicht nur die Sammlung des Museums, sondern definiert das Museum über die Gilly-Rekurse auch als Tempel und Denkmal sowie Bildungs- und Kulturbau im Anschluss an den preußischen Klassizismus „Um 1800“.

Als weitere Belege für Kreis' produktive Gilly-Rezeption sind zwei Privatbauten zu nennen: die Villa Sierstorpff und das Genesungsheim Bühlerhöhe. Die Villa Sierstorpff hat Kreis am Nordufer der Königsklinger Aue, einer Insel im Rhein bei Elt-

ville, in Anlehnung an die barocke *Maison de plaisance* in H-Form errichtet.<sup>135</sup> An der Nordseite der Villa führt eine 3-läufige Freitreppe von einer überdachten Terrasse zum Rhein hinunter, die auf Gillys Gartentreppe rekurriert (Abb. 4.44, 4.45): Der mittlere Lauf der Freitreppe hat die Form eines Halbovals<sup>136</sup>, dessen gerade Seite die Sockel von zwei Sphingen tangiert, die als Tor der Garten- und Ufermauer fungieren. Dieser Lauf variiert Gillys Gartentreppe, die in Halbkreisform von einer Terrasse in einen Garten führt. Ihre Wangen fungieren als Sockel für zwei Löwen und als Tor der Terrassenmauer.

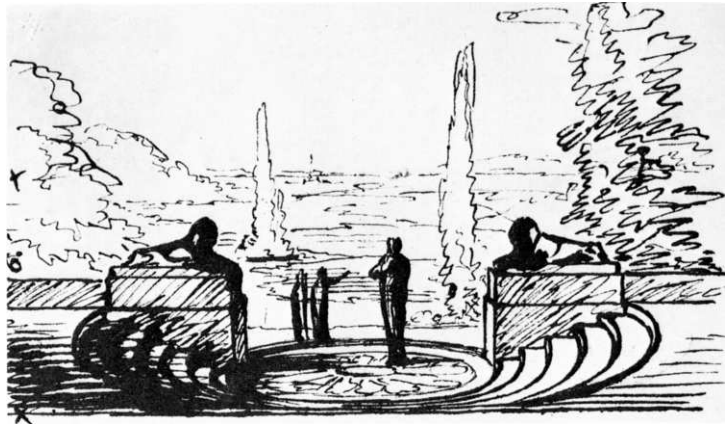
Das ehemalige Genesungsheim für preußische Offiziere und heutige Schloss Bühlerhöhe hat Kreis auf einem Berg im Schwarzwald in neobarocken Formen ausgeführt. Der Haupttrakt des Gebäudekomplexes kombiniert einen runden Turm und zwei quaderförmige Flügel zu einer flachen V-Form, deren Winkel sich zum Tal öffnet.<sup>137</sup> An der Bergseite sind dem Haupttrakt weitere Flügel vorgelagert, die einen inneren und einen äußeren Hof umschließen. Der Haupteingang befindet sich im inneren Hof in einer schmalen, hohen Schauwand, die Kreis vor den Turm gesetzt und mit sieben Gesimsbändern und einem Konsolgesims horizontalisiert hat (Abb. 4.46). Ein bis zum 6. Gesimsband

<sup>135</sup> Vgl. Brönner 1994, S. 94.

<sup>136</sup> Vgl. die Luft- und Satellitenbilder: [www.luftbildsuche.de](http://www.luftbildsuche.de) > Bild-Nr. 218604; [www.google.de/maps/place/Königsklinger+Aue](http://www.google.de/maps/place/Königsklinger+Aue) (Stand: April 2023).

<sup>137</sup> Abb. z. B. in: Brönner 1994, S. 96.





**Abb. 4.44** | Friedrich Gilly: Gartentreppe (undatiert; verschollen) (WV: B 49).



**Abb. 4.45** | Wilhelm Kreis: Villa Sierstorpf (heute: Schloss), Königsklinger Aue, Ingelheim (1909–1911): Gartenseite mit Gartentreppe.



**Abb. 4.46** | Wilhelm Kreis: Genesungsheim für preußische Offiziere (heute: Schloss Bühlerhöhe), Schwarzwaldhochstraße, Bühl (1911–1914): Haupteingang.



reichender, risalitartiger Wandvorsprung mit Rundbogennische und Dreiecksgiebel rahmt die Eingangstür mit Vordach und Halbkreisfenster.

An dieser Wand zitiert Kreis Portalmotive von Gillys Landhäusern wie den Wandvorsprung mit horizontalem Abschluss, den Risalit mit Giebel, die Rundbogennische und das Halbkreisfenster.<sup>138</sup> Wolfgang Bröner weist zudem auf Gillys Theater in Königsberg hin, das Gilly im Landhausstil mit Wandvorsprung und Halbkreisfenster an der Langseite gestaltet hat (Abb. 4.51).<sup>139</sup> Außerdem werde an Kreis' Eingang deutlich,

„[...] daß der Mittelurm und die Portalwand in ihrer Bildwirkung wie Kubus und Zylinder zusammenstehen und als eine Komposition geometrischer Grundformen verstanden werden wollen, wie sie im Klassizismus beliebt war und auch von Entwürfen Friedrich Gillys – etwa für einen Rundbau – bekannt ist.“<sup>140</sup>

Bröner bezieht sich hier auf Gillys kubisch ummantelten Zylinder mit Portikus (Abb. 8.21). Tatsächlich korrespondiert dieser jedoch nicht mit Kreis' Eingang, weil er gedrungen proportioniert ist und seine Formen nicht „zusammenstehen“, sondern sich durchdringen, wobei die Ummantelung nur die halbe Höhe des Zylinders erreicht. Eine hohe Wand vor einem wenig höheren Zylinder besitzen Gillys Nikolaikirche (Abb. 4.3) und sein Großbau im Hintergrund der „Antiken Szene am Brunnen“<sup>141</sup>, doch ist ihre „Bildwirkung“ aufgrund der gedrungenen Proportionierung ihrer Baukörper ebenfalls nicht vergleichbar. Diese Proportionierung korreliert mit der horizontalen Ausrichtung von Gillys Architektur, die Kreis mit den Gesimsen der Schauwand zwar thematisiert, aber baulich nicht umgesetzt hat. Stattdessen dominiert die Vertikale, die im Kaiserreich Virilität und Machtansprüche kommunizierte, besonders an einem Genesungsheim für Offiziere. Gillys Architektur wird hier somit in einen militärisch-imperialistischen Kontext gestellt, was Bröner bestätigt: Die Schau-

wand sei „Teil eines monumentalen, vertikal gerichteten Torbaus“ mit „Wehrcharakter“, der „auf den militärischen Hintergrund des Genesungsheims“ hinweise.<sup>142</sup>

Die flache V-Form wählte Kreis ebenfalls für das Teehaus der Kölner Werkbundaustellung (1914), das er auf einer ehemaligen, terrassierten Bastion errichtete (Abb. 4.48): Das Teehaus ist auf einem Podium mit fast doppelter Grundfläche platziert, so dass dessen freie Dachfläche als Terrasse genutzt werden kann. Eine 2-armige, 4-läufige Treppe führt auf das Podium und zu einem runden Pavillon mit Balkontüren, Attika, Balustrade, Kuppel und Laterne, an den zwei L-förmige Flügel mit dorischen Säulengängen, flachen Satteldächern und Tympana anschließen.<sup>143</sup> Die Rundform des Pavillons korrespondiert mit den Rundfenstern des Podiums und dem runden Springbrunnen auf dem Vorplatz. Ekkehard Mai hat Vorbilder benannt:

„Podium, Treppen, Säulen, Gebälk und Dreiecksgiebel sind klassizierend. Anlage und Zuschnitt [...] verraten monumentalen Anspruch und die Herkunft vom Landhaus- und Kurhausbau des frühen 19. Jahrhunderts.“<sup>144</sup>

Das Teehaus rekurriert außerdem auf Gillys Entwurf für ein monumentales Gebäude (Abb. 4.47): Ein Zylinder mit Portikus, hochrechteckigen Öffnungen und Kuppel sowie zwei niedrigeren, langgestreckten Flügeln mit (vermutlich dorischen) Säulengängen ist auf einem Podium platziert. Vor dem Bau befindet sich ein rundes Bassin, hinter dem zwei von Obelisken flankierte Treppenarme ansetzen und auf ein Zwischenpodest führen, aus dessen Halbkreisöffnung Wasser in eine Schale fließt. Die Obelisken wandeln sich am Teehaus zu Laternen, während dessen 2-armige Treppe ebenfalls auf einem Podest endet, das eine Rundbogenöffnung aufweist. An Gillys Gebäude führen vom Treppenpodest dann drei Läufe auf das Podium, wo in Verlängerung des Mittellaufs eine Treppe zum Zylinder aufsteigt. Ihr Pendant am Teehaus ist

<sup>138</sup> Vgl. Abb. 2.13, 2.15, 7.21; WV: D 17, 20 (= AK: Nr. 59).

<sup>139</sup> Bröner 1994, S. 99, Anm. 33.

<sup>140</sup> Ebd., S. 99.

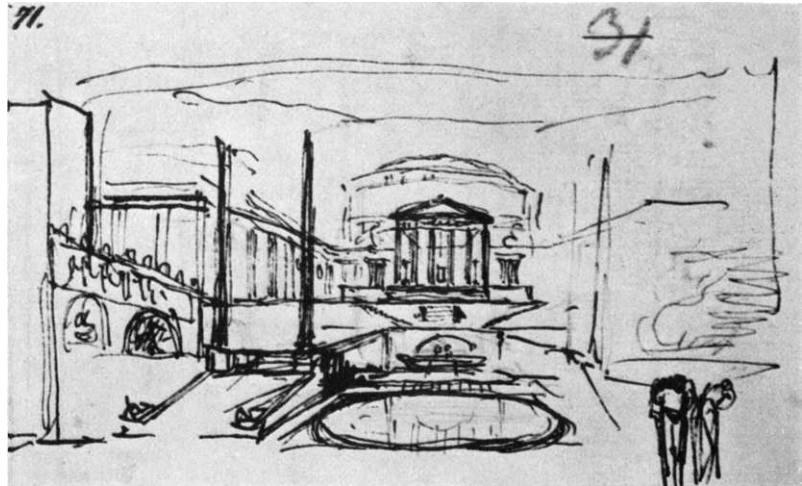
<sup>141</sup> WV: D 38; die Zeichnung in: Reelfs 1996, S. 43.

<sup>142</sup> Bröner 1994, S. 99.

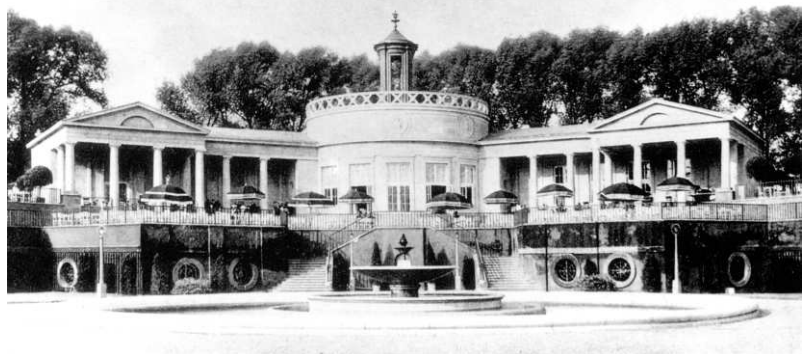
<sup>143</sup> Vgl. die weiteren Ansichten in: Wasmuths Monatshefte für Baukunst und Städtebau 1, 1914/15, S. 182–185; Mai 1984, S. 174, 178.

<sup>144</sup> Ebd., S. 179.

**Abb. 4.47** | Friedrich Gilly:  
Monumentales Gebäude mit mittlerem  
Rundbau und niedrigen Flügelbauten  
(1795; verschollen)  
(WV: B 71, R: Abb. 130).



**Abb. 4.48** | Wilhelm Kreis: Teehaus,  
Werkbundausststellung, Deutzer Park,  
Köln (1913/14).



breiter angelegt und erstreckt sich bis zu den Winkeln der Flügel, deren Schmalseiten den Portikus von Gillys Gebäude variieren. Der Bauteil am linken Rand von Gillys Entwurf ist nicht zu identifizieren, könnte aber zum Podium gehören; seine Halbkreisöffnungen erscheinen am Podium des Teehauses als Rundfenster. Kreis' Ausstellungsbau korrespondiert folglich in der Gesamtkonzeption und in diversen Details mit Gillys Gebäude, so dass „Anlage und Zuschnitt“ des Teehauses tatsächlich bereits aus den 1790er Jahren stammen.<sup>145</sup>

#### 4.2.6 | Bauaufgabe Denkmal

Der Architekt und Kunsthistoriker Paul Zucker veröffentlichte 1913 einen Aufsatz über den „vergessenen Baukünstler“ Friedrich Gilly, in dem er Gilly als einen der bedeutendsten Berliner Architekten vor-

stellte, der sich mit Problemen „von einer geradezu überraschenden Aktualität“ befasst habe (s. a. Kap. 4.2.7, 4.2.8, 4.3.2):

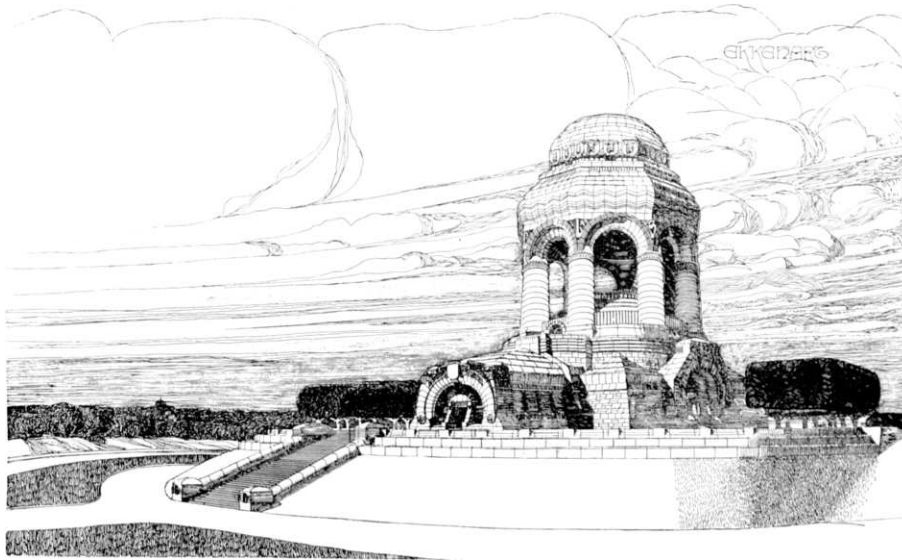
„Ein Architekt, der am Ausgange des 18. Jahrhunderts die beiden wesentlichen nationalen Architekturprobleme der Jetztzeit behandelte, das Projekt eines Nationaltheaters, – nach unserm Sprachgebrauche: ‚Entwurf zu einem Berliner Opernhause‘ – und das Projekt eines National-Denkmals, – damals war es Friedrich der Große, heute ist es Bismarck – ein solcher Künstler muß notwendigerweise schon eine Sonderstellung in der historischen Betrachtung einnehmen.“<sup>146</sup>

Für das Bismarckdenkmal empfahl Zucker die Kriterien, die Gilly und Levezow für das Friedrichdenkmal formuliert haben<sup>147</sup>, weil sie „so verblüffend modern“ seien und „so ganz den letzten

<sup>145</sup> Alste Oncken nennt als Vorbild für Gillys Gebäude wiederum die französische Revolutionsarchitektur (Oncken 1981, S. 53). Vgl. auch WV: B 55.

<sup>146</sup> Zucker 1913, S. 696.

<sup>147</sup> Levezow 1801, S. 230 f.



**Abb. 4.49** | Josef Reuters: Bismarckdenkmal, Wallanlagen, Alter Elbpark, Hamburg (Entwurf, 1901).

Anschauungen unserer Tage“ entsprechen.<sup>148</sup> Aufgrund dieser Empfehlung ist zu vermuten, dass das Friedrichdenkmal für das Bismarckdenkmal nicht produktiv rezipiert wurde.

Tatsächlich enthalten die publizierten Entwürfe für das Bismarckdenkmal in Hamburg (Wettbewerb 1901) und für das Bismarck-Nationaldenkmal auf der Elisenhöhe bei Bingen (s. S. 94) nur wenige Rekurse auf Gillys Denkmal. Von den Entwürfen für Hamburg weist derjenige des Berliner Architekten Josef Reuters die größte Nähe auf, der eine Art Podiumstempel im Zyklophenstil zeigt (Abb. 4.49): eine oktogonale Synthese der Tempeltypen Monopteros und Tholos auf einem quadratischen Podest, das an der Westseite(?) über eine auf dem Boden aufsetzende Halbtonne und an der Südseite(?) über eine gestelzte Halbkreisöffnung zugänglich ist. Im Inneren des Podests ist gegenüber der Halbtonne eine Bismarckstatue in einer Rundnische platziert.<sup>149</sup> Für die Elisenhöhe wurden mehrere Varianten von griechischen Tempeln mit und ohne Podium in einer Platzanlage projektiert, doch keine von ihnen korrespondiert mit Gillys Podiumstempel.<sup>150</sup> Die größte Nähe weist hier die Denkmalanlage von Ludwig Mies van der Rohe auf (s. S. 83).

Die Ursache für die geringe produktive Rezeption von Gillys Friedrichdenkmal für die Bismarckdenk-

mäler kann nur vermutet werden: Erstens dürfte der Rekurs auf das Denkmal eines preußischen Königs und Hohenzollern für das Denkmal des Reichsgründers und Antipoden von Kaiser Wilhelm II. als unpassend empfunden worden sein. Zweitens lehnten – laut Arnold Bartetzky – konservative „Bismarck-Verehrer“ den Neoklassizismus mit seinen „humanistisch-rationalistischen“ Konnotationen ab und favorisierten stattdessen den Zyklophenstil, weil „die mystisch-urtümliche Anmutung der mächtig aufgetürmten Massen [...] viel besser zur kraftstrotzenden Natur und dem für alle Ewigkeit gültigen Vermächtnis ihres Idols“ passte.<sup>151</sup>

Drittens hatten das Friedrich- und das Bismarckdenkmal unterschiedliche politische Funktionen. Zwar wurden Friedrich II. und Bismarck beide nach ihrem Tod mythologisiert und zu Symbolträgern einer zukünftigen nationalen Einheit stilisiert. Ein Bismarckdenkmal sollte deshalb – analog zum Friedrichdenkmal – Bismarck als Heros präsentieren und seine Größe und Festigkeit als Politiker mit der Größe und Festigkeit des Denkmals visualisieren, das folglich monumental sein musste. Zudem sollte es – wie das Friedrichdenkmal – sowohl den Politiker ehren als auch die Rezipienten zu patriotischen Staatsbürgern erziehen.<sup>152</sup>

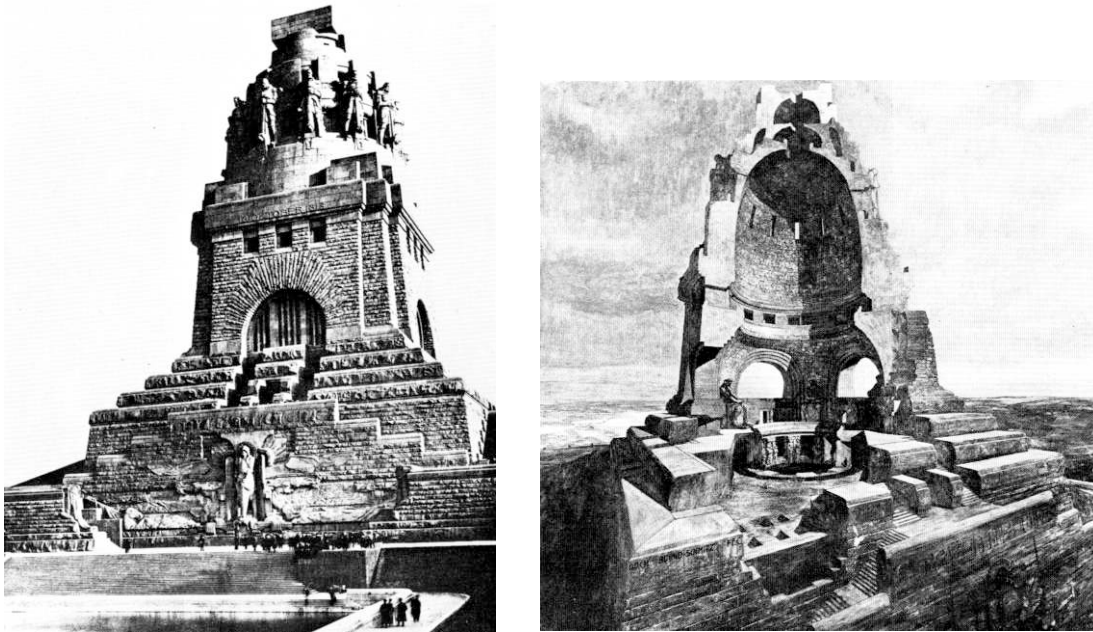
<sup>148</sup> Zucker 1913, S. 703.

<sup>149</sup> Vgl. die Beschreibung, den Grundriss und den Schnitt des Baus in: Centralblatt der Bauverwaltung 22, 1902, S. 43, 45.

<sup>150</sup> Vgl. die Entwürfe in: Wilke 2002, Abb. 19, 31, 34, 58a–b, 67, 75–77; Schulze 1992, S. 58.

<sup>151</sup> Bartetzky 2006, S. 421.

<sup>152</sup> Vgl. Wilke 2002, S. 88, 90.



**Abb. 4.50** | Bruno Schmitz: Völkerschlachtdenkmal, Straße des 18. Oktober, Leipzig (1898–1913);  
**links:** Nordwestansicht 1913; **rechts:** Längs-/Querschnitt.

Das Friedrichdenkmal ist jedoch nicht nur monumental, sondern auch ein vielteiliger, offener Bau, der den individuellen Spaziergänger adressierte und für das *National-building*-Projekt gewinnen sollte, also für das Projekt einer national-demokratischen Bürgerbewegung, die die preußische Gesellschaft von innen heraus modernisieren wollte. Ein Bismarckdenkmal erinnerte dagegen an die Reichsgründung 1871 als Fürstenbund und Ergebnis militärischer Auseinandersetzungen. Als Nationaldenkmal sollte es zudem Eigenschaften von Bismarck wie Macht, Stärke, Selbstbewusstsein und Unbeugsamkeit als „deutsche Tugenden“ vermitteln und eine „Massenbewegung mit einer gemeinschaftsstiftenden Integrationswirkung im Namen Bismarcks“ begründen.<sup>153</sup> Es adressierte den Rezipienten als Teil der deutschen Volksgemeinschaft, deren Einheit gefestigt und deren Stärke und Geschlossenheit demonstriert werden sollten.

Eine umfangreichere produktive Gilly-Rezeption ist für zwei Bauten zu konstatieren, die zur Hundertjahrfeier der Befreiungskriege 1913 fertiggestellt wurden: das Völkerschlachtdenkmal in Leipzig und die Ausstellungshalle der Jahrtausendausstellung in

Breslau. Mit ihren Gilly-Rekursen nahmen sie Bezug auf das preußisch-deutsche *National-building*-Projekt der 1790er Jahre, das mit den Befreiungskriegen neue Impulse erhalten hatte, so dass 1913 der Sieg über Napoleon als „Geburtstag des deutschen Volkes“ gefeiert werden konnte, der den „Geburtstag des Deutschen Reiches“ ermöglicht hatte.<sup>154</sup> Das Völkerschlachtdenkmal vermittelte dabei konservative, die Ausstellungshalle progressive Positionen des Bürgertums. Der Gilly-Rekurs der Halle wurde bereits in Kapitel 4.2.4 dokumentiert; das Denkmal deutete Gillys Formen und Motive ins Mythisch-Germanische um (Abb. 4.50).

Das Völkerschlachtdenkmal wurde aus Granit – dem deutschen „Urgestein“ als Symbol für „den mythischen Urgrund des Volkes“ und „die Quelle der völkisch-nationalen Erneuerung“<sup>155</sup> – im Zyklopenstil errichtet. Es erhebt sich an der Schmalseite eines rechteckigen Bassins als wuchtiger Turm, der aus drei Primärformen besteht: einem dossierten Kubus, der sich im oberen Drittel über drei Stufen um etwa ein Drittel verjüngt, einem kleineren, dossierten Kubus mit vier Mittelrisaliten und einem dossierten, gestuften Zylinder. Die Risalite para-

<sup>153</sup> Ebd., S. 69, 83.

<sup>154</sup> Vgl. Nipperdey 1968, S. 574.

<sup>155</sup> Hüter 1988, S. 51. – Vgl. auch Mersch, Dieter: Deutsche Materialästhetik. In: Buchholz 2001, Bd. 1, S. 267–269, hier S. 268.

phrasieren jeweils ein mittelalterliches Stadttor, dessen gestelzter Halbkreisbogen mit einem Thermenfenster gefüllt ist; der Zylinder wird von kolossalen Standfiguren umringt, die auf seiner unteren Stufe aufgereiht sind. Den drei Primärformen korrespondiert im Innenbau eine zylindrische, 3-geschossige Gedenkhalle mit einer Krypta, je einer Galerie unter und über den Thermenfenstern sowie einer hohen Kuppel.<sup>156</sup>

Das Aufsteigen der Primärformen – ihr „Herauswachsen aus deutschem Boden“ – und die „archaisch strengen Skulpturen“ symbolisierten 1913 die Erhebung des deutschen Volkes gegen Napoleon.<sup>157</sup> Zugleich rekurriert das Denkmal auf Gillys Architektur: Die Einfassung der Denkmalanlage mit Bäumen, die Integration eines Bassins sowie die dossierten Kuben mit Stufen und vier Halbkreisöffnungen assoziieren sein Friedrichdenkmal (Abb. 2.2). Der gestufte Kubus und die Mittelrisalite mit je einem Bogen, drei schmalen Fenstern, plastischem Kranzgesims und kubischen Eckaufsätzen verweisen auf seine Stufenpyramide (Abb. 4.9). Die runde, 3-geschossige Gedenkhalle greift Elemente des runden, 2-geschossigen Innenraums mit Galerie und Kuppel seiner Knickpyramide auf (Abb. 7.24). Zudem sind – laut Godehard Hoffmann – die Thermenfenster „zusammen mit der radialen Gliederung des darüber liegenden Bogens“ von Gillys Projekten und der französischen Revolutionsarchitektur inspiriert.<sup>158</sup> Der Kubus mit Thermenfenstern ist ein Bauteil von Gillys Berliner Schauspielhaus (Abb. 2.5); Fenster mit radialer Bogengliederung hat Gilly für verschiedene Bauten projektiert<sup>159</sup>, besonders detailliert für den Aufenthaltsraum des Kleinen Badehauses (Abb. 4.11).

Wie Susanne von Falkenhausen dargelegt hat, gehen Denkmäler des Kaiserreichs mit Gruft und Turm wie das Kyffhäuser- und das Völkerschlachtdenkmal auf Denkmäler der 1790er Jahre wie Gillys Friedrichdenkmal zurück (s. a. S. 51).<sup>160</sup> Das Völkerschlachtdenkmal hatte – wie Helmut Scharf erläutert – mit seiner „völkische[n], d. h. das Natio-

nalstaatliche sprengende[n] Grundtendenz“ die Funktion,

„[...] die Einheit des wehrhaften deutschen Volkes [...] zu versinnbildlichen und den bevorstehenden, anscheinend für unabwendbar gehaltenen Weltkrieg als gerechten Befreiungskrieg historisch zu legitimieren.“<sup>161</sup>

Folglich nahm das Denkmal mit seinen Gilly-Rekursen auf das *National-building*-Projekt außerdem Bezug, um die Politik des Kaiserreichs als Teil dieses Projekts zu propagieren, sie damit zu legitimieren und die Rezipienten auf den Weltkrieg vorzubereiten. Gillys Architektur wurde somit auch über diese produktive Rezeption in einen militärisch-imperialistischen Kontext gestellt und für die politischen Ziele des Kaiserreichs vereinnahmt.

#### 4.2.7 | Bauaufgabe Theater

In seinem Gilly-Aufsatz hat Paul Zucker das geplante Opernhaus am Berliner Königsplatz als „wesentliches nationales Architekturproblem“ bezeichnet.<sup>162</sup> Zur Lösung dieses Problems empfahl er den Rekurs auf Gillys Berliner Schauspielhaus, weil in Gillys Entwurf „viele noch für unsere Zeit wesentliche Faktoren enthalten“ seien:

„Vor allem sehe ich in der überaus noblen und diskreten Formensprache eines gemäßigten und so typisch berlinischen Klassizismus die einzige Möglichkeit eines einigermaßen zeitgemäßen formalen Ausdrucks, wenn denn schon überhaupt ein historischer Stilcharakter gewahrt werden muß.“<sup>163</sup>

Aufgrund dieser Empfehlung ist zu vermuten, dass Gillys Schauspielhaus für das Opernhaus nicht produktiv rezipiert wurde.

Tatsächlich haben viele Architekten sich an Karl F. Schinkel orientiert und in ihren Entwürfen

<sup>156</sup> Vgl. auch die Innenansichten in: Posener 1979, S. 101; Hoffmann 2000, S. 33.

<sup>157</sup> Schulze 1992, S. 61.

<sup>158</sup> Hoffmann 2000, S. 33.

<sup>159</sup> Vgl. Abb. 4.51, 7.21, 8.10, 8.18; WV: B 174, B 249; AK: Nr. 65.

<sup>160</sup> Falkenhausen 2008, S. 79–108.

<sup>161</sup> Scharf 1984, S. 245, 253.

<sup>162</sup> Zucker 1913, S. 696.

<sup>163</sup> Ebd., S. 703.

Motive von Schinkels Schauspielhaus, Altem Museum und Schloss Orianda verarbeitet.<sup>164</sup> Aber auch Gillys Schauspielhaus wurde rezipiert: Die von Hans Schliepmann publizierte Sammlung mit 39 Entwürfen für das Opernhaus enthält drei Bauten mit Segment- und sieben Bauten mit Halbzylindern am Außenbau.<sup>165</sup> Allerdings wurden alle Rundformen reduziert und verunklärt, indem sie nur im Obergeschoss erscheinen oder/und mit Stützen und Ornament überzogen sind. Eine Kombination von Halbzylinder und Kubus zeigen die Entwürfe von Gross, Möhring<sup>166</sup> und Poelzig, in denen jedoch zwischen die beiden Formen mindestens ein Quader eingeschoben wurde. Die größte Nähe zu Gillys Schauspielhaus weist Poelzigs Bau auf (Abb. 4.29).

Außerdem bilden alle Rundformen nicht das Auditorium ab, sondern nehmen das Foyer auf. Dieser ausnahmslose Wechsel von Funktion und Semantik des Halbzylinders und seiner Derivate lässt vermuten, dass die Projektierung einer Zylinderform für den Zuschauerraum aufgrund ihrer demokratischen Semantik für ein Opernhaus zu brisant war, dessen Auftraggeber Kaiser Wilhelm II. hieß. Dass dennoch Zylinderformen verwendet wurden, ist vermutlich als Kompromiss zu verstehen, denn das Opernhaus sollte als Hof- und Volkstheater fungieren.

Interessanterweise wurde der Halbzylinder mit Zuschauerraum auch nicht für die Berliner Volkstheater der Reformbewegung projektiert, obwohl für den Typus „Volkstheater“ das „demokratische“ Amphitheater ohne Logen obligatorisch war. So haben Jacob Heilmann und Max Littmann das Schillertheater mit einem Amphitheater in Kreissegmentform ausgestattet, diese Form am Außenbau aber nur insoweit abgebildet, dass die Fassadenwände des Zuschauerraums und des Foyers flach gerundet wurden (Abb. 4.52). Der Außenbau kor-

respondiert dennoch mit zwei Theatern von Gilly: Die Addition und vertikale Staffelung dreier Primärformen, hier dreier Quader für Foyer, Zuschauer- und Bühnenraum, sowie die Dachterrassen auf den das Foyer und den Zuschauerraum flankierenden Quadern verweisen auf Gillys Berliner Schauspielhaus. Die Hauptfassade mit identischen Türen zwischen Wandpfeilern, einer Loggia mit dorischen Säulen und einem Halbkreisfenster variiert die Hauptfassade von Gillys Theater in Königsberg (Abb. 4.51). Dieses war im Landhausstil gestaltet, auf den der „heitere und leichte“, fast „ländliche“ Charakter des Schillertheaters<sup>167</sup> und der „Restaurant-Garten“ vor seinem Eingang<sup>168</sup> Bezug nehmen.

Dagegen war die Neue Freie Volksbühne von Oskar Kaufmann ein „Opus monumentale“, das eine andere Auffassung von Volkstheater vermittelte, wie Julius Posener konstatiert (Abb. 4.53).<sup>169</sup> Kaufmann gestaltete das Amphitheater und die antikisierende Rundbühne jeweils in U-Form, so dass beide sich zur Form des antiken Circus ergänzten. Am Außenbau wurden sie an den Schmalseiten des quaderförmigen Baukörpers mit Segmentzylindern abgebildet, deren Rundungen allerdings an der Hauptfassade durch wuchtige Eckkrisalite beeinträchtigt und an der Rückseite zwischen Seitenflügeln versteckt wurden. Dennoch assoziiert der Außenbau mit den beiden Segmentzylindern und dem kubischen Bühnenturm Gillys Berliner Schauspielhaus.<sup>170</sup>

Eine Zylinderform für den Zuschauerraum haben Littmann und Kaufmann jeweils nur zweimal projektiert: Littmann plante einen gestelzten Halbzylinder für die Erweiterung des Münchener Prinzregententheaters (1912/13) und für das Bonner Stadttheater (1914), hat aber beide nicht realisiert.<sup>171</sup> Kaufmann wählte einen Dreiviertelzylinder für das Charlottenburger Opernhaus (1910), der Entwurf geblieben ist, und einen gestelzten Halb-

<sup>164</sup> Vgl. Niemeyer 1912, S. 1; Neumeyer 1979(a), S. 400 f.

<sup>165</sup> Schliepmann 1913; vgl. die Bauten mit Segmentzylindern von Bender (S. 49), Lossow/Kühne (S. 86), Rottmeyer/Braunschweig (S. 119) sowie die Bauten mit Halbzylindern von Birkenholz (S. 54), Gross (S. 71), Möhring (Schlossplatz-Variante, S. 102), Moritz (S. 103), Poelzig (S. 107), Pipping (S. 110), Reuters (S. 116).

<sup>166</sup> In Möhrings Schlossplatz-Variante ist nicht zu erkennen, ob der Bühnenturm quadratisch oder rechteckig ist. Da er im Hauptentwurf quadratisch ist (Ebd., S. 99), wird diese Form auch für die Variante vermutet.

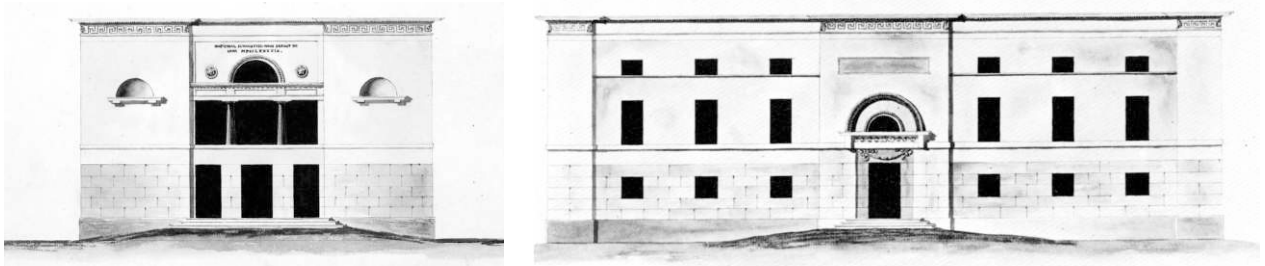
<sup>167</sup> Posener 1979, S. 428.

<sup>168</sup> Hüter 1988, S. 275.

<sup>169</sup> Posener 1979, S. 428.

<sup>170</sup> Die Addition und Staffelung von Quadern (Schillertheater) und die doppelte Rundung (Volksbühne) hat Henry van de Velde 1914 am Kölner Werkbundtheater synthetisiert, das Ulrich Schulze wegen seines gegliederten Aufbaus, „der das Äußere zum genauen Ausdruck des Inneren macht“, auch auf Gillys Schauspielhaus zurückführt: „Die Abfolge von Foyer, Saal und Bühne [...] war deutlich ablesbar.“ (Schulze 1992, S. 166)

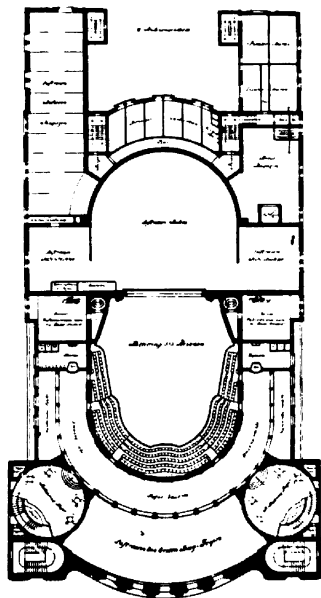
<sup>171</sup> Abb. in: Schaul 1987, S. 154, 158.



**Abb. 4.51** | Friedrich Gilly: Schauspielhaus, Kreytzenplatz, Königsberg (1799; verschollen)  
 (Kopien von Carl F. Langhans; je 28,3 × 45,7 cm; Feder/Tinte, Wasserfarben; Geheimes Staatsarchiv Preußischer  
 Kulturbesitz, Berlin); **links:** Schmalseite mit Haupteingang; **rechts:** Langseite mit Nebeneingang.



**Abb. 4.52** | Jacob Heilmann / Max Littmann: Schillertheater, Bismarck-/Grolmannstraße, Berlin (1905/06);  
**links:** Nordwestansicht; **rechts:** Hauptfassade mit Gartenrestaurant 1907.



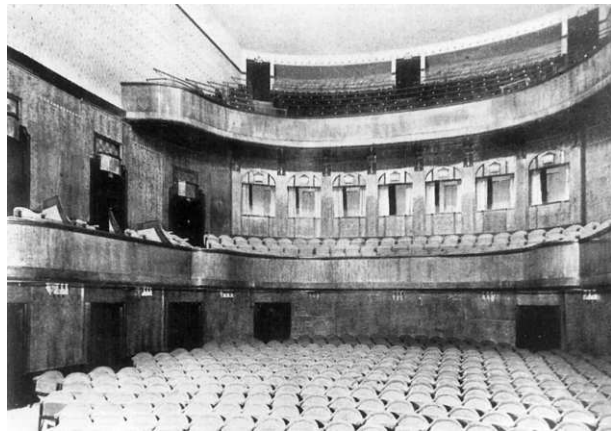
**Abb. 4.53** | Oskar Kaufmann: Neue Freie Volksbühne, Rosa-Luxemburg-Platz, Berlin (1913/14); **links:** Grundriss 1. OG; **rechts:** Südostansicht 1930.

zylinder für das Neue Stadttheater in Wien (1913/14), den er ausführen konnte, hat aber beide Zylinder mit hohen Vorbauten verdeckt.<sup>172</sup> Keiner der vier Theaterbauten korrespondiert spezifischer mit Gillys Schauspielhaus.

Für die Gestaltung des Auditoriums wurde um 1910 Gillys Konzept eines Terrassentheaters mit integrierten Logen diskutiert (Abb. 2.7).<sup>173</sup> Das Amphitheater in Reinform, also im Halb- bis Dreiviertelkreis ansteigende Platzreihen ohne Logen und Balkone, war aufgrund seiner demokratischen Semantik im Theaterbau des Kaiserreichs noch nicht durchsetzbar.<sup>174</sup> Außerdem war seine erforderliche Tiefe für große Theater hinsichtlich Optik, Akustik und Flächenbedarf problematisch. Hier ermöglichte das Terrassentheater einen Kompromiss: Gilly hat es mit drei Rängen und einer Logenreihe im 1. Rang entworfen; die Reformarchitekten favorisierten 1–3 Ränge und eine Logenreihe in jedem Rang.

Projektiert wurde das Terrassentheater beispielsweise von Henry van de Velde für das Dumont-Theater in Weimar (Segmentform; 1903)<sup>175</sup>, von Sebaldt für das Panoramatheater in Berlin (Segmentform im Dreiviertelkreis; 1904)<sup>176</sup> und von Max Littmann für ein Idealtheater (Segmentform; 1905)<sup>177</sup>. Ausgeführt wurde es – soweit bekannt – im Kaiserreich jedoch ebenfalls nicht. Oskar Kaufmann setzte zwar im Berliner Hebbeltheater eine Logenwand hinter die Reihen des 1. Rangs (Abb. 4.54) und synthetisierte damit zwei Konzepte von Gilly, nämlich die Logenreihe hinter den Reihen des 1. Rangs (Abb. 2.7) und die Logenwand mit eingeschnittenen Öffnungen (Abb. 2.8). Doch die Terrassierung übernahm Kaufmann nicht, sondern ließ den Balkon des 2. Rangs über der Logenwand vorschwingen. Eine Rangterrasse sollte er erst in den 1920er Jahren ausführen (Kap. 5.2.5).

Die produktive Rezeption von Gillys Schauspielhaus für die Bauaufgabe Theater beschränkte sich um 1910 somit – sofern sie überhaupt erfolgte –



**Abb. 4.54** | Oskar Kaufmann: Hebbeltheater, Stresemannstraße, Berlin (1906–1908): Auditorium.

auf einzelne Komponenten des Innen- und Außenbaus. Das Terrassentheater im Halbzyylinder wurde nicht realisiert. Dieser Befund korrespondiert mit der Situation der Theaterreformbewegung um 1910, die das Theater für alle sozialen Schichten öffnen und die neue Volksgemeinschaft mitbegründen wollte, aber bald stagnierte und ihre Ziele nicht erreichte. Der Befund korrespondiert ebenso mit der Tatsache, dass die Demokratie um 1910 sehr umstritten war und die zukünftige Volksgemeinschaft noch nicht konkretisiert wurde.

Zum Volkstheater entwickelte sich stattdessen das Lichtspiel- oder Filmtheater. Für diese neue Bauaufgabe wurde Gillys Schauspielhaus um 1910 allerdings wohl gar nicht rezipiert, obwohl dieser „bahnbrechende“ Bau „in seiner kubischen und funktionalen Klarheit Wesenszüge der modernen Architektur vorausahnte“, wie Fritz Neumeyer anmerkt.<sup>178</sup> So rekurrierten beispielsweise die Architekten des Filmtheaters „Union Palast“ am Berliner Kurfürstendamm (1912/13) auf das Potsdamer Stadttheater von Karl G. Langhans, was – so Neumeyer – „bezeichnend für die konservative Haltung des wilhelminischen Neoklassizismus“ sei.<sup>179</sup>

<sup>172</sup> Abb. in: Hansen 2001, S. 249, 275 f., 278.

<sup>173</sup> Vgl. Schaul 1987, S. 99. – Das Terrassentheater ist nicht, wie Schaul schreibt, in den 1890er Jahren entstanden, sondern wurde bereits von Gilly konzipiert.

<sup>174</sup> Das Amphitheater in Reinform wurde zwar in Hallen wie der Musikfesthalle in München (1910), der Jahrhunderthalle in Breslau (1913) und der Stadthalle in Hannover (1911–1914) realisiert (vgl. Hofer 2005, S. 60), im Theaterbau aber erst 1919 im Großen Schauspielhaus in Berlin.

<sup>175</sup> Abb. in: Sembach, Klaus-Jürgen / Schulte, Birgit (Hg.): Henry van de Velde. Ein europäischer Künstler seiner Zeit. Köln 1992, S. 345.

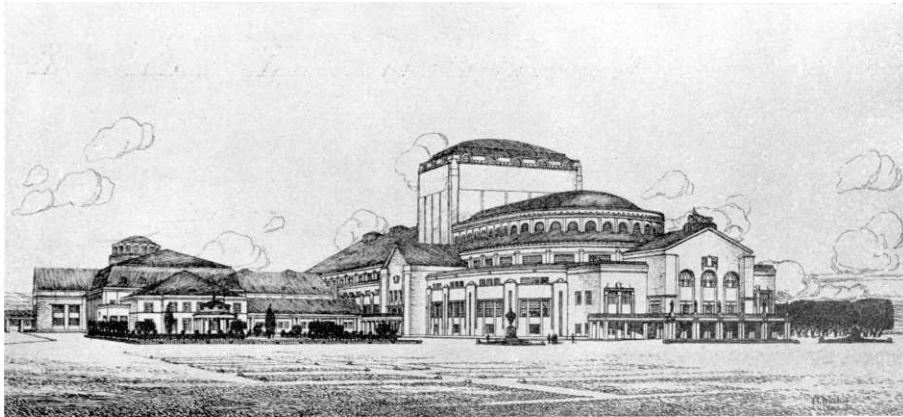
<sup>176</sup> Abb. in: Deutsche Bauzeitung 38, 1904, S. 659.

<sup>177</sup> Abb. in: Posener 1979, S. 435; Schaul 1987, S. 95 f.

<sup>178</sup> Neumeyer 1979(a), S. 398.

<sup>179</sup> Ebd.





**Abb. 4.55** | Hermann Billing: Ausstellungsgebäude (Entwurf, 1907).



**Abb. 4.56** | Paul Bonatz / Friedrich E. Scholer: Stadthalle (heute: Kongresszentrum), Theodor-Heuss-Platz, Hannover (1911–1914); **links:** Stadthalle mit Ausstellungshalle; **rechts:** Innenraum der Ausstellungshalle.

Stattdessen wurde Gillys Schauspielhaus für die ebenfalls neuen Bauaufgaben Ausstellungs- und Stadthalle produktiv rezipiert, für die keine demokratische Semantik tradiert war. Hermann Billing präsentierte in der Großen Berliner Kunstausstellung 1907 den Entwurf für ein Ausstellungsgebäude, das diverse Elemente von Gillys Schauspielhaus variiert (Abb. 4.55): den Portikus mit Balkon, den Eingangsquader mit Satteldach und Rundfenster, hier mit drei Rundbogenfenstern, den Halbzylinder, hier gestelzt, mit Zylinderring, Dachterrassen, Zylinderkern und flacher Kuppel sowie den Kubus, hier als kubischer Quader, außerdem die Addition und Staffelung der Bauteile sowie die Verklammerung von Eingangsquader und Halbzylinder durch das bis zum Zylinderkern verlängerte Satteldach.

Der Rekurs auf Gillys Schauspielhaus von Poelzigs Ausstellungshalle in Breslau wurde bereits in Kapitel 4.2.4 dokumentiert. Ebenso dürften Paul Bonatz und Friedrich E. Scholer sich an Gillys Bau für die Stadthalle mit Ausstellungshalle orientiert haben, die sie in Hannover errichteten (Abb. 4.56)<sup>180</sup>. Die Stadthalle rekurriert zwar primär auf das Pantheon in Rom<sup>181</sup>, sekundär aber auch auf Gillys Schauspielhaus: Transformiert werden der Portikus mit sechs Säulen und Balkon, der Eingangsquader mit Satteldach und Halbkreisöffnung im Giebel, hier als Nische, die Gliederung des Zylinders in einen Ring mit Türen und einen Kern sowie die Verklammerung von Eingangsquader und Zylinder durch das bis zum Zylinderkern verlängerte Satteldach. Die separierte Ausstellungshalle – ein gestreckter Quader mit gestuftem, tief herunter gezo-

<sup>180</sup> Weitere Abb. z. B. in: Wasmuths Monatshefte für Baukunst und Städtebau 1, 1914/15, S. 216–218; Hofer 2005, S. 58 f.

<sup>181</sup> Vgl. Ebd., S. 57 f.

genem Satteldach – erhält an ihrer Schmalseite einen Portikus mit sechs Pfeilern und ein Thermenfenster sowie an ihren Langseiten je sechs Türen mit Halbkreisfenstern und Giebeln. Das Thermenfenster korrespondiert mit dem Innenraum, in dem Bonatz und Scholer das für Gilly typische Grottenmotiv, die auf den Boden aufsetzende Halbtonne, in ein Stahlgerüst transformiert haben.

#### 4.2.8 | Bauaufgaben Geschäfts- und Wohnhaus

In seinem Gilly-Aufsatz hat Paul Zucker auch auf Gillys entscheidende Bedeutung für das Profil von Berlin hingewiesen: Mit „seiner stilbildenden baumeisterlichen Tätigkeit“ habe Gilly „auf lange Zeit hinaus das Bild der Berliner Straßen“ mitbestimmt, so dass die Folgen seiner Wendung zur Antike

„[...] heute noch, und zwar in einer mit den letzten Jahren wieder erfreulich zunehmenden Weise, die typische Note des Berliner Stadtbildes ausmachen.“<sup>182</sup>

Ebenso konstatierte Hermann Schmitz, dass Gillys Fassadengestaltung „für die Berliner Schule typisch geworden“ sei und so manche seiner Ideen „nach hundert Jahren Wirklichkeit zu gewinnen scheinen“.<sup>183</sup>

Um 1910 wurde die Fassade des Berliner Geschäfts- und Wohnhauses modernisiert, indem ihre Tiefe verringert, ihr Raster egalisiert und ihr Dekor reduziert wurde. Das Erd- und die Obergeschosse konnten – analog zu Gillys Stadthäusern – unterschiedlich behandelt, alternativ auch das Erd- und 1. Obergeschoss zusammengefasst werden, während das oberste Geschoss separiert sein konnte. Zudem wurden viele Fassaden – abweichend von Gillys Gestaltung – mit Pfeilern, Lisenen oder/und Dekor im „Messel-Stil“ vertikalisiert. Einige Fassaden erhielten ausgewogene Raster.<sup>184</sup> Die Horizontalisierung blieb dagegen noch eine Ausnahme.

Die folgenden drei Beispiele aus Berlin schließen detailliert an Gillys Gestaltungsweise an: Die Fassade

des Bankhauses Behrenstraße 7 (Abb. 4.57) rekurriert auf Gillys Haus Jägerstraße 14 (Abb. 2.10) mit ihren sieben Achsen, den seitlichen Wandvorsprüngen mit – hier je einem – Eingang, dem sichtbaren Kellergeschoss, der rustizierenden Mauerung des Erdgeschosses und den konischen (Schluss)Steinen über seinen Öffnungen, den einheitlichen, hochrechteckigen Fenstern, deren Höhe im obersten Geschoss abnimmt, sowie dem Dachgesims auf Konsolen. Das Geschäftshaus Linkstraße 12 (Abb. 4.36) transformiert Gillys Haus Breite Straße 30 (Abb. 2.11), was bereits in Kapitel 4.2.4 dargelegt wurde. Die Fassade des Bankhauses Mauerstraße 63/65 (Abb. 4.58) weist die für Gilly typische Horizontalisierung auf und variiert Details von drei Stadthäusern (Abb. 2.10–2.12): die rustizierende Wand im Erdgeschoss und die glattere Wand in den Obergeschossen, den regelmäßigen Raster aus drei Geschossen und sieben Achsen (wie Haus Jägerstraße 14), den seitlichen und den mittleren Eingang, die durchlaufenden Gurtgesimse in Stab- und Bandform, die auf den Gesimsen aufsetzenden, hochrechteckigen Fenster, die Rahmung der Fenster im obersten Geschoss mit Lisenen, Konsolen und einer flachen Verdachung (wie Haus Behrenstraße 68), das Kranzgesims auf Konsolen sowie das schlichte Satteldach (wie Haus Behrenstraße 68).

Neben diese Beispiele aus Berlin kann ein prominentes Beispiel aus Wien gestellt werden: das Geschäfts- und Wohnhaus am Michaelerplatz von Adolf Loos (Abb. 4.59). Es rekurriert auf Gillys Haus Breite Straße 30 mit der Teilung seiner Fassade in untere, mit Marmor verkleidete Geschosse für Geschäfte und obere, hellfarbig verputzte Geschosse für Wohnungen, die mit einem Gesims voneinander getrennt werden, auf dem die Fenster des 1. Wohngeschosses aufsetzen, sowie mit dem rahmenlosen Einschnitt der Fenster, dem vorkragenden Dachgesims und dem schlichten Walmdach. Die Sohlbänke erscheinen bei Gilly nur an den Fenstern des obersten Geschosses, bei Loos an jedem Fenster nur im 2. Wohngeschoss. Die Friese über dem Erd- und dem obersten Geschoss von Gillys Haus hat Loos durch Gesimsbänder, den

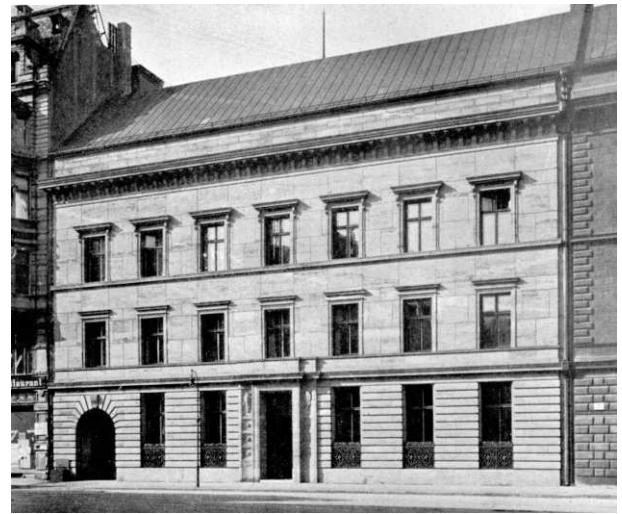
<sup>182</sup> Zucker 1913, S. 696–698.

<sup>183</sup> Schmitz 1909(a), S. 203 f., 206.

<sup>184</sup> Vgl. die Berliner Häuser Ritterstraße 11, Leipziger Straße 99 und Bismarckstraße 12 (Abb. in: Berliner Architekturwelt 10, 1908, S. 211; Ebd. 11, 1909, S. 245; Ebd. 15, 1913, S. 336).



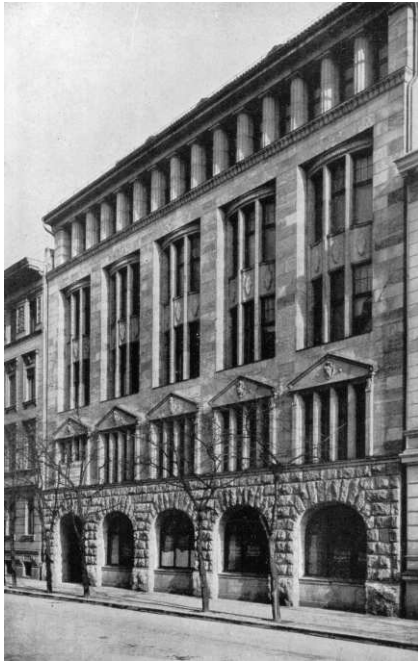
**Abb. 4.57** | Adolf Wollenberg: Bankhaus Behrenstraße 7, Berlin (1909).



**Abb. 4.58** | Richard Bielenberg / Josef Moser: Bankhaus Delbrück, Schickler & Co., Mauerstraße 63/65, Berlin (1913).



**Abb. 4.59** | Adolf Loos: Geschäfts- und Wohnhaus Goldman & Salatsch, Michaelerplatz, Wien (1909–1911): Südansicht ca. 1930.



**Abb. 4.60** | Architekten Heilbrunn & Seiden:  
Geschäftshaus Dessauer Straße 39/40, Berlin (1911).



**Abb. 4.61** | Otto Rehnig: Bürohaus „Ilsehof“,  
Friedrichstraße 5/6, Berlin (1915).

Fries zwischen den Wohngeschossen durch den Schriftzug „Goldman & Salatsch“ ersetzt.<sup>185</sup>

Neben Gillys Stadthäusern wurde um 1910 für Geschäfts- und Wohnhäuser auch der Podiumstempel rezipiert und mit variierenden Podiumsöffnungen als Fassadenmotiv adaptiert. An Berliner Geschäftshäusern und Verwaltungsbauten trat das Motiv in Haus- und Wandhöhe sowie geschossübergreifend und in Serie auf. So wurde es am Verwaltungsgebäude der AEG 1905/06 in Wandhöhe mit vier rechteckigen Podiumsöffnungen, am Verwaltungsgebäude der Siemens-Schuckert-Werke 1912/13 in Haushöhe mit fünf Rundbogenöffnungen ausgestaltet.<sup>186</sup> Am Geschäftshaus Dessauer Straße 39/40 erscheint das Motiv mit einer Rundbogenöffnung mehrfach und markiert im Erd- und 1. Obergeschoss die fünf Hauptachsen der Fassade (Abb. 4.60). Am Bürohaus „Ilsehof“ in der Friedrichstraße fasst es – mit drei Rundbogenöffnungen – die drei mittleren Achsen vom 1. Obergeschoss bis zum Dach zusammen und schmückt zudem – mit je einer Rundbogenöffnung – im 1. und 2. Ober-

geschoss die beiden Außenachsen, dort flankiert von Figuren auf Wandpfeilern (Abb. 4.61).

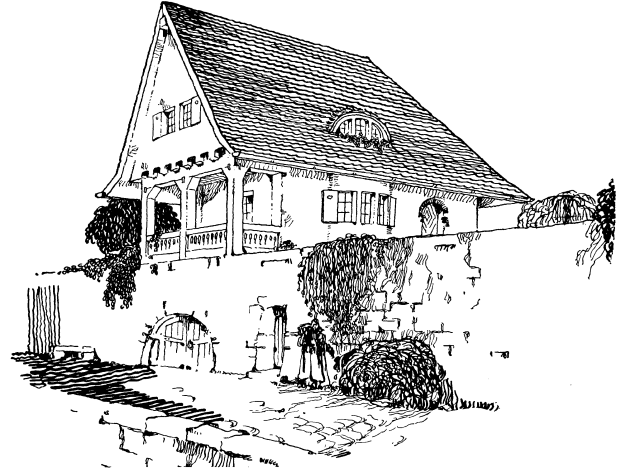
An Wohnhäusern trat das Tempelmotiv häufig in Haushöhe auf und integrierte Terrassen, Loggien und Balkone: Für die Villa Huesgen in Traben-Trarbach hat Bruno Möhring das Motiv in jugendstilig-neoklassizistische Mischformen übersetzt (Abb. 4.62); es erstreckt sich an der Gartenseite vom Korbogen des Terrassensockels über die 2-armige, 7-läufige Treppe des Sockels sowie den Erker mit vier Wandpfeilern und Balkon bis zum hohen Giebel mit einem gestelzten Halbkreisfenster. Für ein Sommerhaus an einem süddeutschen Weinberg haben zwei Berliner Architekten eine Gestaltung im Heimatstil gewählt und das Motiv an der Straßenseite mit einer Kellertür in Halbkreisform, einer Garten- und Stützmauer, drei Pfeilern einer Loggia und einem hohen Giebel mit zwei quadratischen Fenstern dargestellt (Abb. 4.63). Diese Straßenseite paraphrasiert die Gartenseite von Mies van der Rohe's Landhaus Riehl, die allerdings keine runde Podiumsöffnung, sondern fünf rechteckige Tür- und Fensteröffnungen besitzt

<sup>185</sup> Die produktive Rezeption von Gillys Haus Breite Straße 30 durch Loos war möglich, denn Hermann Schmitz hat das Haus in der renommierten Zeitschrift „Kunst und Künstler“ auf einer halben Seite abgebildet (Schmitz 1909(a), S. 202). – Zu Loos' Rezeption der Architektur „Um 1800“ vgl. Haiko 1981.

<sup>186</sup> Abb. der beiden Fassaden z. B. in: Neumeyer 1979(a), S. 397. – Hinter den Fassaden lagen die Eingangshallen, deren Gilly-Rekurse bereits dokumentiert wurden (Abb. 4.4, 4.5).



**Abb. 4.62** | Bruno Möhring: Villa Huesgen, An der Mosel, Traben-Trarbach (1904/05): Gartenseite.



**Abb. 4.63** | Carlo Stahl (= Carl Stahl-Urach?) / Emil Schuster: Sommerhaus in Süddeutschland (Entwurf, 1907): Straßenseite.



**Abb. 4.64** | Paul Schultze-Naumburg: Wohnhaus Beheim-Schwarzbach, Ebereschental, Berlin (1907/08): Straßenseite.

(Abb. 4.20).<sup>187</sup> Eine ähnliche, aber weniger abstrakte Motivversion hat Paul Schultze-Naumburg in neoklassizistischen Formen an der Straßenseite von Haus Beheim-Schwarzbach in Berlin realisiert (Abb. 4.64); ihr Mittelrisalit kombiniert ein Podium mit der Haustür und je zwei flankierenden Fenstern, eine Loggia mit sechs dorischen Säulen und einem Eisengitter als Brüstung sowie einen Giebel mit vorragender Rahmung und Halbkreisfenster.

Das Tempelmotiv diente an allen Bauten sowohl der Repräsentation als auch der Kommunikation, denn das Bürgertum brachte mit diesen Adaptionen des ursprünglich sakral-monarchischen Podiums-

tempels um 1910 seinen politischen Machtanspruch zum Ausdruck. Mit dem Rekurs auf Gillys Tempelform wurde zudem an die Anfänge der Bürgerbewegung und des *National-building*-Projekts angeknüpft und der Machtanspruch historisch fundiert. So hat Mies van der Rohe den Podiumstempel nicht an der Straßen-, sondern der Gartenseite von Haus Riehl adaptiert, weil diese von der Kaiserstraße aus zu sehen war, die Kaiser Wilhelm II. regelmäßig passierte. Wie Barry Bergdoll anmerkt, hat die „Tempelfront“ dem Kaiser „den respektvollen Gruß des Herrn Geheimrat Riehl“ entboten<sup>188</sup> – einen Gruß, der politische Forderungen implizierte.

### 4.3 | Literatur: „Der erste moderne Architekt“

Mit der produktiven Rezeption der Architektur „Um 1800“ setzte um 1910 auch ihre literarisch-kritische Rezeption ein. Schon 1899 hatte Cornelius Gurlitt in seinem Buch „Die deutsche Kunst des Neunzehnten Jahrhunderts“ auf die Forschungslücke hingewiesen:

„Die Geschichte der Baukunst in Deutschland, in der Zeit unmittelbar vor Schinkel ist leider noch ein ungeschriebenes Buch. Man hat so sehr sich in eine Begeisterung für die Klassizisten hineingeredet, daß man, um ihr Verdienst [sic!] ins rechte Licht zu stellen, den Hintergrund, vor dem sie stehen, so dunkel wie möglich färbte.“<sup>189</sup>

Um 1910 wurde begonnen, die Forschungslücke in Publikationen zur Kunst- und Architekturgeschichte, zu einzelnen Architekten sowie zur Entwurfsgeschichte des Berliner Friedrichdenkmals zu schlie-

ßen.<sup>190</sup> Eine Gesamtdarstellung der Architektur des deutschen Klassizismus wurde dagegen noch nicht publiziert, vermutlich weil die Dominanz von Schinkel noch zu groß war. Auch Gurlitt selbst eröffnete trotz seiner kritischen Haltung keine neue Perspektive und bewertete Gilly und seine Kollegen weiterhin als Vorbereiter des Klassizismus von „Schinkel und Klenze“.<sup>191</sup>

Die Rezeptionsperspektive verschob sich nur langsam. Während Max Schmid bereits 1904 in seiner „Kunstgeschichte des XIX. Jahrhunderts“ mit Bezug auf die Hoch- und Spätklassizisten von der ersten und „zweiten (hellenisierenden) Generation des Neuklassizismus“ sprach<sup>192</sup>, bezeichnete David Joseph die erste Generation in zwei Publikationen von 1908/09 weiterhin als „Früh-Hellenisten“ sowie „Vorläufer des Hellenismus“ und des „wirklichen Genies“ Schinkel<sup>193</sup>. Einen Durchbruch erzielte erst die Gilly-Forschung, die ihre Ergebnisse ab 1909

<sup>187</sup> Barry Bergdoll bewertet das Sommerhaus dagegen *vice versa* als Vorbild für Haus Riehl (Bergdoll 2001, S. 68). Das Sommerhaus wurde anlässlich eines von der Zeitschrift „Die Woche“ 1906 ausgeschriebenen Wettbewerbs für Sommer- und Ferienhäuser entworfen und im Herbst 1907 in dieser Zeitschrift veröffentlicht (Scherl, August (Hg.): Sommer- und Ferienhäuser aus dem Wettbewerb der Woche. 11. Sonderheft der Woche. Neue Folge. Berlin 1907, S. 84–86). Mies müsste den Entwurf also schon vor der Veröffentlichung gekannt haben, um ihn für Haus Riehl produktiv rezipieren zu können.

<sup>188</sup> Bergdoll 2001, S. 68.

<sup>189</sup> Gurlitt, Cornelius: Die deutsche Kunst des Neunzehnten Jahrhunderts. Ihre Ziele und Thaten. Berlin 1899, S. 69 (2. Aufl. 1900, 3. Aufl. 1907, 4. Aufl. 1924).

<sup>190</sup> Um 1910 sind Monografien über mindestens sieben Architekten des Klassizismus erschienen: Christian T. Weinlig (1905), Georg Moller (1908), Karl G. Langhans (1909), Friedrich W. von Erdmannsdorff (1913), Heinrich Gentz (1916), Carl T. Severin (1917), Friedrich Weinbrenner (1919). – Zum Friedrichdenkmal wurden mindestens drei Aufsätze publiziert: Schmitz 1909(c); Hofmann 1917; Doebber, Adolf: Die Entwürfe zum Denkmal für Friedrich den Großen in Berlin. In: Zentralblatt der Bauverwaltung 32, 1912, S. 334–337, 341 f.

<sup>191</sup> Vgl. Bothe 1984, S. 14.

<sup>192</sup> Schmid 1904, S. 113.

<sup>193</sup> Joseph 1908/09, S. 25, 31. – In der Literatur wird dagegen folgendes Buch eines Dagobert Joseph genannt: „Der Frühhellenismus der Berliner Architekturschule“, Berlin 1908 oder 1911 (vgl. Bothe 1984, S. 15; Neumeyer 1997, S. 24 u. Anm. 47). Meine Recherchen haben ergeben, dass dieses Buch nicht existiert, sondern nur der Aufsatz von 1908/09 mit identischem Titel. Der Text des Aufsatzes ist wiederum identisch mit dem Kapitel „Die

veröffentlichte (s. Kap. 4.3.1, 4.3.2). Sie zeigte, welche Architektur Gilly geschaffen hat und welche Ideen Schinkel ihm somit verdankte, und grenzte die beiden Architekten voneinander ab.

Daraufhin wurde Gillys Werk aufgewertet: 1916 präsentierte August Grisebach Gillys Berliner Schauspielhaus und Friedrichdenkmal im Handbuch zur „Baukunst des 19. und 20. Jahrhunderts“ als Ausgangspunkte für Theaterbauten mit Halbzylinder und für den Podiumstempel der Berliner Nationalgalerie. Das Schauspielhaus schätzte Grisebach wegen seiner Einheit, Ausdruckskraft und Monumentalität; das Friedrichdenkmal kritisierte er dagegen indirekt als dysfunktional.<sup>194</sup> Ein Jahr später lobte Albert Hofmann das Friedrichdenkmal wiederum für seinen „so bedeutenden architektonischen Ausdruck“ und seine „künstlerische Einheit“ und bewertete die Denkmal- und Platzanlage als „eine der größten Architektur-Leistungen aller Zeiten“.<sup>195</sup>

#### 4.3.1 | Hermann Schmitz

Am ausführlichsten hat der Kunsthistoriker Hermann Schmitz sich mit Friedrich Gilly und der Architektur „Um 1800“ befasst. Seine Forschungsergebnisse erläuterte er ab Oktober 1908 in einigen Vorträgen und publizierte sie anschließend in fünf Aufsätzen (1909/10) und einem Buch (1914).<sup>196</sup> Allerdings „gewann Gillys Bild durch Schmitz keine neuen Konturen“, wie Fritz Neumeyer bereits festgestellt hat.<sup>197</sup>

In den Aufsätzen stellt Schmitz die Biografie und einzelne Werke von Gilly vor, verfolgt Gillys Anfänge

in Pommern und zeigt, dass „die Grundidee“ des Friedrichdenkmals „in der gleichzeitigen Pariser Architektur“ wurzelt<sup>198</sup>. Seine Bewertung fällt ambivalent aus: Einerseits ist Gilly für ihn „vielleicht die herrlichste Erscheinung“ unter den deutschen Architekten seiner Zeit, in dem „die klassizistische Bewegung“ um 1800 „die höchste Klarheit“ gewonnen habe.<sup>199</sup> Die Einheit von Kunst und Technik in Gillys Denkweise sei einzigartig<sup>200</sup>, und seine Antikenrezeption sei „wahrhaft modern“, weil er (ebenso wie Gentz) nur das der eigenen Zeit „Gemässe aus der antiken Baukunst“ heraus schöpfte<sup>201</sup>. Andererseits kritisiert Schmitz die „tiefe Neigung für das Romantische, Gefühlsmässige“ von Gilly und seinen Kollegen und ihr Ziel, mit Architektur „grenzenlose Seelenzustände zum Ausdruck bringen“ zu wollen. Dem heroischen Gefühl, „das diese gewaltige Zeit bewegte“, habe Gilly im Friedrichdenkmal „die gewaltigste Form“ gegeben. Damit begann für Schmitz der „Untergang des architektonischen Empfindens“.<sup>202</sup>

In Schmitz' Buch wird diese Ambivalenz deutlicher: Einerseits bewertet Schmitz Gilly als herausragenden Architekten und zeigt seine Büste programmatisch auf dem Frontispiz; andererseits spricht er Gilly nun jegliche Originalität ab:

„So wertvoll und von so schönen architektonischen Ideen erfüllt die hinterlassenen Blätter Gillys erscheinen, so müssen wir doch anerkennen, daß sie eine allerdings höchst geschmackvolle und originelle Verarbeitung der zeitgenössischen, besonders in Paris kultivierten klassischen Formen sind, daß aber eine geniale Neuschöpfung eines architektonischen Organismus nicht darin enthalten ist.“<sup>203</sup>

Vorläufer des Hellenismus“ in David Josephs „Geschichte der Baukunst vom Altertum bis zur Neuzeit“, Bd. 3.1, Leipzig 1909, S. 3–15 (2. Aufl. 1912, 3. Aufl. 1924).

<sup>194</sup> Grisebach 1916, S. 2, 20f. – An anderer Stelle konstatiert Grisebach, dass Gillys Schauspielhaus den beiden realisierten Bauten von Langhans und Schinkel „durch den genialen Impuls der Konzeption überlegen ist“ (Schmitz 1914, Rez. Grisebach).

<sup>195</sup> Hofmann 1917, S. 206.

<sup>196</sup> Am 9. Oktober 1908 hielt Schmitz den Vortrag „Die Berliner Baumeister David und Friedrich Gilly“ in der Berliner Kunstgeschichtlichen Gesellschaft (vgl. Schmitz 1908) und im Winter 1908 mehrere Vorträge über den „Klassizismus in Norddeutschland vor Schinkel“ im Berliner Kunstgewerbemuseum (vgl. Schmitz 1914, S. 11). Vgl. die sechs Publikationen: Schmitz 1909(a–c), Schmitz 1910, Schmitz 1914 und der Aufsatz „Schloss Paretz als Baudenkmal“ in: Kunst und Künstler 8, 1910, S. 506–511.

<sup>197</sup> Neumeyer 1997, S. 25.

<sup>198</sup> Schmitz 1909(c), S. 210; Schmitz 1914, S. 62. – Den entsprechenden Textabschnitt hat Schmitz im Aufsatz mit „Gillys Verhältnis zu Paris. Revolutionsarchitektur“, im Buch mit „Revolutionsarchitektur“ betitelt und diesen Begriff damit in die deutsche Kunstwissenschaft eingeführt.

<sup>199</sup> Schmitz 1909(a), S. 201.

<sup>200</sup> Ebd., S. 204f.; Schmitz 1909(b), S. 110.

<sup>201</sup> Schmitz 1910, S. 259.

<sup>202</sup> Schmitz 1909(c), S. 212f.; Schmitz 1910, S. 263. – Die Platz- und Straßenanlagen der Denkmalentwürfe von Gilly und Gentz bewertet Schmitz dagegen als vorbildlich (Ebd., S. 260).

<sup>203</sup> Schmitz 1914, S. 40.

Die neuere Forschung hat diese Schmitz'sche Ambivalenz unterschiedlich kommentiert: Für Rolf Bothe macht sie deutlich, „wie schwer sich die Kunstgeschichte in der Bewertung Gillys tat“; für Fritz Neumeyer hängt sie „vermutlich mit einer Verlagerung des Forschungsinteresses von Schmitz zusammen“.<sup>204</sup> Schmitz' Untergangsszenario versteht Klaus J. Philipp als Kulturpessimismus, der „eine antifranzösische Stimmung zu Beginn des Ersten Weltkrieges“ spiegele und sich „gegen die Bestrebungen moderner Architekten“ wende, „eine neue auf stereometrischen Grundformen basierende, autonome Architektur zu entwickeln“.<sup>205</sup> Julius Posener konstatiert wiederum, dass Schmitz Gillys Kompetenz „nicht gesehen“ habe:

„Er hat, aus einer Unsicherheit heraus, welche mit der Situation um 1914 mehr zu tun hat als mit Gillys Werk, die Macht der pathetischen Gefühle jener Zeit überschätzt und die Kraft des architektonischen Bewußtseins bei Gilly unterschätzt.“<sup>206</sup>

In einer zeitgenössischen Rezension von Schmitz' Buch wurde bereits eine ähnliche Position vertreten: Schmitz sei „nicht immer tief genug in die Kenntnis der Bauwerke eingedrungen, so daß sein Urteil in manchen Stücken der Berichtigung und Ergänzung bedarf“.<sup>207</sup>

Offenbar hat Schmitz keinen tieferen Zugang zu Gillys Architektur gefunden. Er hat zwar viele, auch vermeintlich widersprüchliche Aspekte an Gillys Bauten beobachtet wie antike, englische und französische Formen oder barocke, romantische und moderne Elemente. Seine weitere Analyse bleibt aber unscharf, möglicherweise weil er die Bauten aus völkischer Perspektive rezipiert hat. So stellt er Bezüge zwischen der märkischen Landschaft und der Architektur „Um 1800“ her und definiert letztere als Ar-

chitektur, die „bodenständige Kräfte“ besitze und „ihre Säfte aus dem Erdreich“ ziehe. Nach 1815 sei dagegen nur noch „eine papierne Gelehrtenarchitektur“ entstanden, der „der Zusammenhang mit dem Erdreich, das Volkstümliche, Safterfüllte“ fehle.<sup>208</sup>

#### 4.3.2 | Wilhelm Niemeyer und Paul Zucker

Der Kunsthistoriker Wilhelm Niemeyer rezipierte Gillys Architektur aus der Perspektive eines „Promoters“ der Moderne und präsentierte Gilly 1912 als ihren Protagonisten.<sup>209</sup> Auch für Niemeyer war Gilly – wie für Schmitz – derjenige Künstler, „in dem die Bauidee des deutschen Klassizismus ihre tiefste Bewußtheit und reinste Ausprägung gefunden hat“: Gilly sei „der Baumeister im Ursinne“, der aus Primärformen, Funktionsbeziehungen und Ornament „einen lebensvollen Organismus bildet“. Die Primärformen entfalte er „mit dem Wachsen von Maßstab und Anforderung“ der Bauaufgabe „zu immer reicherer und höherer Erscheinung“, bis „geschichtliche Stilmotive zu erkennen sind, die jedoch nicht als historische Entlehnungen, sondern als logische Formsteigerungen in den Bau eintreten“.<sup>210</sup> Diesen Prozess der Formsteigerung erläutert Niemeyer an Beispielen wie dem Kleinen Badehaus, dem Berliner Schauspielhaus und einigen Stadt- und Landhäusern.

Zentral ist für Niemeyer die Synthese von „Rationalismus und Antike“, von preußischer Zweckbaukunst und antiker Form bei Gilly, der letztere „nicht als Schmuck und romantisches Symbol“, sondern „als Formnatur“ begriffen habe:

„Das ist die hohe Bedeutung der Entwürfe Gillys, daß sie in kristallener Reinheit, in fast propädeutischer Systematik, diesen Einklang von geschichtlicher

<sup>204</sup> Bothe 1984, S. 15; Neumeyer 1997, S. 26.

<sup>205</sup> Philipp 2000(b), S. 48. – Die von Philipp postulierten Oppositionen kann ich aus Schmitz' Texten nicht herauslesen. Erstens sieht Schmitz in David und Friedrich Gilly „eine hohe künstlerische Kultur, französische Bildung und französisches Blut mit dem einfach kräftigen Wesen der märkisch-pommerschen Baukunst sich innig verbinden“ (Schmitz 1909(b), S. 111). Zweitens bewertet Schmitz das „Proportions-, Raum- und Flächengefühl“ der Berliner Bauschule als modern, fein, klar musikalisch und als „das entwicklungsgeschichtlich wichtigste Verdienst“ dieser Architektur (Schmitz 1910, S. 260 f.). Meines Erachtens wendet Schmitz sich gegen die Auflösung des tradierten Architektursystems, weil diese Entwicklung zum Historismus führte (vgl. Schmitz 1909(c), S. 212 f.; Schmitz 1914, S. 13 f.).

<sup>206</sup> Posener 1981(a), S. 118.

<sup>207</sup> Schmitz 1914, Rez. Kohte, S. 648. – Der Rezensent korrigiert außerdem einige Fehler in Schmitz' Bauanalysen. Betroffen sind auch Gillys Bauten: Das Vestibül von Gillys Landhaus Mölter beschreibt Schmitz als „kreisrund mit Nischen“, verwechselt also das Vestibül mit dem Salon (Schmitz 1914, S. 39).

<sup>208</sup> Schmitz 1909(b), S. 111; Schmitz 1910, S. 251, 263 f.; Schmitz 1914, S. 69 f.

<sup>209</sup> Vgl. Neumeyer 1997, S. 27; Bothe 1984, S. 15.

<sup>210</sup> Niemeyer 1912, S. 1, 6 f., 9–11.



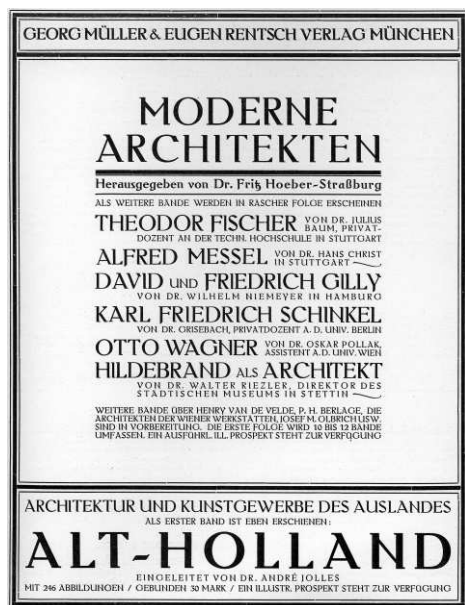


Abb. 4.65 | Verlagsankündigung der Buchreihe „Moderne Architekten“ (1913).

Form und reinem Zweckdienst als möglich erweisen, Bauten erdenken, wo alle Ziergebilde zugleich im strengsten Sinn zur Klärung der Raumvorstellung dienen, Körperbeziehungen, Maße und Verhältnisse aussprechen. [...]

Sie sind die tiefstgedachten Zeugnisse einer prinzipiellen Anschauung, [...] die als architektonische Methodik, als Gedankengesetz, dauernden Wert hat.“<sup>211</sup>

Damit avancierte Gilly zum Protagonisten der Moderne „Um 1910“. Allerdings hat Niemeyer nur solche Werke von Gilly als Beispiele gewählt, die in sein Konzept passen. Das Friedrichdenkmal gehörte nicht dazu, das er nur einmal am Beginn des Aufsatzes erwähnt. Interessant ist auch, dass er an Gillys Profanbauten Formen von romanischen und gotischen Basiliken entdeckt und Bezüge zu diesen „großen Herrschertypen der Baugeschichte“ herstellt.<sup>212</sup> Seine Motivation bleibt jedoch unklar: Spiegeln diese Bezüge lediglich sein Forschungsinteresse wider?<sup>213</sup> Oder sollen sie Gillys Bauten nobilitieren? Oder will Niemeyer einen Traditionsbezug für Gillys Architektur nachweisen, weil Gilly

für ihn nicht zu den Architekten der Tradition, sondern der Moderne gehört, für die um 1910 ein Traditionsbezug obligatorisch war?

Für die letzte Möglichkeit spricht, dass Niemeyer eine Monografie über David und Friedrich Gilly in der Buchreihe „Moderne Architekten“ publizieren wollte (Abb. 4.65). Laut Herausgeber Fritz Hoerber sollten in dieser Reihe Bücher über Architekten der Moderne „Um 1910“ sowie über die beiden Gillys und Karl F. Schinkel erscheinen, um mit dieser „Monographiensammlung in ihrer Vollendung eine ganze Kunstgeschichte der modernen Architektur“ darzustellen.<sup>214</sup> Damit wurde die Architektur von Friedrich Gilly nicht als Teil der Bautradition, sondern als Beginn der Moderne definiert.

Ein weiterer „Promoter“ von Friedrich Gilly und der Moderne „Um 1910“ war der Architekt und Kunsthistoriker Paul Zucker, der sich mit seinem bereits zitierten Aufsatz 1913 für die bauliche Gestaltung Berlins engagierte. Er verortete Gilly zwischen Tradition und Moderne: Gilly habe die Berliner Bau-tradition begründet und sollte deshalb „von einer ästhetisch und kommunalpolitisch interessierten Allgemeinheit, die Sinn für das Charakteristische in der Physiognomie einer Stadt hat, gekannt und geschätzt“ werden – zumal er sich mit Problemen „von einer geradezu überraschenden Aktualität“ beschäftigt und die „Ansichten unserer Zeit“ vorausgeahnt habe.<sup>215</sup> Den Architekten empfahl Zucker deshalb Gillys Friedrichdenkmal, Schauspielhaus und Stadthäuser zur produktiven Rezeption (s. Kap. 4.2.6–4.2.8). Im Kontext des Wettbewerbs für die Gestaltung Groß-Berlins (1908/09) bewertete er zudem die Platzanlage des Friedrichdenkmals als vorbildlich für die Berliner Stadtplanung. Über Gillys Bedeutung für die Gegenwart schrieb er:

„Denn das gerade ist das Eigentümliche an seinen Werken, daß er nicht einfach Formen kopierte, sondern daß er aus der antiken Welt die Gesinnung abstrahierte und in dieser Gesinnung seine durchaus berlinischen Werke schuf, ohne sich ängstlich gerade an einen bestimmten Formenkreis zu halten. Und deswegen ist es auch für uns [...] möglich, auf seinen

<sup>211</sup> Ebd., S. 13–15.

<sup>212</sup> Ebd., S. 8, 10, 12. – Gillys Kleines Landhaus (Abb. 2.13) beispielsweise habe „Ähnlichkeit mit der Formharmonie des basilikalen Kirchenkörpers [...]“. Diese Villenfront ist die mathematische Grundformel der Kathedralform mit der gotischen Rose.“ (S. 10)

<sup>213</sup> Niemeyer hat 1904 über die Architektur der Spätgotik promoviert (vgl. Neumeyer 1997, S. 26 f.).

<sup>214</sup> Hoerber 1913, S. VI. – Von dieser Reihe ist nur der Band über Peter Behrens erschienen. Vgl. dazu Neumeyer 1997, S. 27 f.

<sup>215</sup> Zucker 1913, S. 696, 703.

Bahnen fortzuschreiten, ohne historische Stilkopien zu liefern.“<sup>216</sup>

Zucker kommt somit zu einem ähnlichen Urteil wie Niemeyer, wenn seine Analyse auch etwas unscharf bleibt.

#### 4.3.3 | Arthur Moeller van den Bruck

Die nachhaltigste „Promotion“ erhielt Gilly 1916 von dem Staatstheoretiker und Kulturhistoriker Arthur Moeller van den Bruck, der in seinem Buch „Der Preußische Stil“ in 13 Kapiteln die Geschichte der Architektur Preußens bis in die Gegenwart aus völkisch-moderner Perspektive darstellte und Gilly als Begründer des Preußischen Stils präsentierte. Moellers Darstellung ist oszillierend bis widersprüchlich, integriert zeitgenössische Forschungsergebnisse und sollte die Gilly-Rezeption für Jahrzehnte prägen, auch weil sein Buch bis in die 1950er Jahre neu aufgelegt wurde.

Das Kapitel IX „Gilly“ wird flankiert von den Kapiteln VIII „Stil“ und X „Monumentalität“. Es beginnt mit einer Definition des Preußischen Stils, der für Moeller auf Bewusstsein und Klarheit basiert und „eine neue Ausdruckskunst“ ermöglichte, „in der die Funktionen wieder auf den Elementen des Architektonischen beruhten“:

„Mit dieser preußischen Klassizität, die auf innere, nicht auf äußere Gebundenheit sich gründete und alle zufällige Form durch gesetzliche Form ablöste, brach die große Zeit des Preußentums auch in den Künsten an.“<sup>217</sup>

Friedrich Gilly ist für Moeller kein Nachahmer der Franzosen, sondern „ein Neuerer“ mit einem „jungen, völlig anderen, selbsterrungenen, preußischpersönlichen Stil“. Einerseits konzidiert Moeller

Einflüsse anderer Architekten von Knobelsdorff bis Langhans, die den „Formenwechsel“ vorbereiteten. Gilly habe dann „die bewegten Eindrücke“ seiner Reise nach Frankreich und „seine erhabenen Formvorstellungen von Hellas und Mittelmeer in preußische Kunst, in nordische Kunst, in moderne Kunst“ umgedeutet, und zwar „aus einem reinen Geiste, der [...] aus dem Märkischen in das Preußische wuchs [...]“.<sup>218</sup> Andererseits sei die Stilbildung „eine schöpferische Arbeit“ Preußens und „nur von Preußen aus zu leisten“ gewesen, weil „die Bedürfnislosigkeit seiner Menschen“ und „die künstlerische Voraussetzungslosigkeit, in der man lebte [...], zu den vielversprechenden Anfängen jeglicher Formung“ zurückführten.<sup>219</sup> Der Stil basiert für Moeller somit – wie für Niemeyer – auf den schlichten Zweckbauten Preußens, die nicht als Kunstwerke galten. Gilly wird entsprechend als eine „mit keiner Vergangenheit behaftete, ins Zukünftige gewendete Erscheinung“ präsentiert, die „etwas Parthogenetisches“ hatte und ein „Wunder“ und „Mythos“ war.<sup>220</sup>

Moeller stellt Gilly also zunächst in den zeitgenössischen Kontext, um ihn dann aus diesem zu lösen, indem er Gilly „künstlerische Voraussetzungslosigkeit“ bescheinigt: Gilly sei „ganz Genie“ gewesen, „das schließlich immer nur auf sich selbst beruht“<sup>221</sup> und in dem der strenge, sachliche, preußische Geist eine Bewusstseinsstufe erreichte, die im Preußischen Stil sichtbar wurde.<sup>222</sup> Folglich konnte Gilly „die neuen Bauformen eines neuen Zeitinhaltes“ ohne Anschluss an eine Überlieferung finden.<sup>223</sup> Moeller will damit zeigen, dass eine Stilbildung ohne Traditionsbezüge möglich ist, und schreibt Gilly den „Bruch mit der Tradition“ zu, den in den 1920er Jahren die progressiven Modernisten für sich beanspruchen sollten.<sup>224</sup>

Entscheidend ist für Moeller, dass Gilly „in den Elementen“ einsetzte und „nach der metaphysischen Form verlangte, die in der Welt zugrunde

<sup>216</sup> Ebd., S. 698. – Zu Zuckers Aufsatz vgl. auch Neumeyer 1997, S. 25, 28 f.

<sup>217</sup> Moeller 1916, S. 109.

<sup>218</sup> Ebd., S. 110, 127.

<sup>219</sup> Ebd., S. 108, 112.

<sup>220</sup> Ebd., S. 112, 127 f.

<sup>221</sup> Ebd., S. 113, 127.

<sup>222</sup> Vgl. Schlüter 2010, S. 248 f.; Weiß 2012, S. 144 f.

<sup>223</sup> Moeller 1916, S. 113.

<sup>224</sup> Moeller greift weitere Themen der progressiven Moderne auf: Das Fenster fungierte schon bei Gilly als Ornament, denn „Gliederung wurde zur Zierde, Aufteilung zur Schönheit; sogar ein Fenster, wie Gilly es schnitt, scharf und eben, war in der Fläche ein Schmuck“. Gillys Bauen nach Funktion führte bereits zur Frage nach dem Gestaltungsanteil des Architekten, denn einerseits herrschte Gilly „über die Form, weil sie sein Gebilde war, schuf

lag“: dass er „den Baugedanken von jeder Zutat säuberte“ und die Formen „auf ihre Urform“ brachte, dass er „unmittelbar von dem Bauzweck“ ausging und „den Raum in sich selbst“ begründete, dass er das Raumgefüge „durch Aufteilung der Fläche sichtbar“ machte und „den Schmuck in das Gefüge“ einzog – dass er also stereometrisch, funktional *und* künstlerisch baute. Gilly bewegte sich in den Kosmen von „Mathematik, Antike und Natur, man kann auch sagen: Erde, Gesetz und Gleichgewicht“ und befasste sich mit Problemen der Baukunst, „die wesentlich diejenigen Probleme sind, die uns heute beschäftigen“.<sup>225</sup> Gilly ist für Moeller deshalb „der erste moderne Architekt“ und der Preußische Stil „der einzige Stil, bei dem wir wieder anknüpfen können“:

„Er ist es, weil er nicht an seine Formen gebunden ist, sondern an das Gesetz, auf dem alle Formung beruht. [...] Er ist es, weil er nicht ein Stil von Motiven ist, [...] sondern die steinerne Sichtbarkeit eines der Architektur eingeborenen Geistes [...]. Er ist es, weil er ganz sachlich ist; [...] und weil er voraussetzungslos genug erscheint, um sich mit einem Modernen verbinden zu lassen, das nur auf Leben beruht.“<sup>226</sup>

Erste Gestaltungen in einem modernen Preußischen Stil sieht Moeller bei Messel, Paul, Mebes, Martens, Poelzig und besonders bei Peter Behrens.

Problematisch wird Moellers Gilly-Rezeption durch seine Definition des Preußischen Stils als Ausdruck des preußischen Geistes, mit dem er nicht nur Sachlichkeit, sondern auch Männlichkeit, Tatkraft, Zucht und Soldatentum verbindet. Folglich konnte Preußen mit Gillys Architektur „sein soldatisches und diszipliniertes Wesen zu einer monumentalen Sichtbarkeit“ steigern und seine „geistigen und staatlichen Machtansprüche [...] ebenso einfach wie großartig ausdrücken“.<sup>227</sup> Dieser Ausdruck sollte „zu einer Monumentalität von Staat,

Geschichte und Städtebau führen“ und könne zur Weltbeherrschung werden:

„Monumentalität ist die männliche Kunst. [...] In ihr ist der Schritt von Kriegen, die Sprache von Gesetzgebern [...]. Ihr Inhalt sind [...] die großen heldischen, königlichen und priesterlichen Wahrheiten [...].

Durch Monumentalität bekommt Stil erst seine große Sichtbarkeit: [...] eine Herrschaft seiner Formen breitet sich aus, die vor allem eine Selbstherrschaft ist und die zu einer Weltbeherrschung werden kann.

So wirkt Monumentalität wie große Kriege, wie Völkererhebungen, wie Staatengründungen zu wirken pflegen: befreiend, zusammenfassend, Schicksal schaffend wie bestätigend, und von neuem das Dasein ordnend [...].“<sup>228</sup>

Gillys Friedrichdenkmal wird entsprechend als „ein Forum“ beschrieben, das

„[...] Berlin und Preußen und heute Deutschland den großen architektonischen Mittelpunkt gegeben hätte, der in Hauptstädten von Großstaaten zu verkünden pflegt, daß hier Weltgeschichte hindurchgeschritten ist und Wille zur Ewigkeit als Wille in Stein sich niedergelassen hat.“<sup>229</sup>

Moeller setzt Gillys Architektur damit in den Kontext von Krieg und Weltherrschaft, die er als reinigende, verjüngende, stärkende und ordnende Kräfte versteht<sup>230</sup>, und etabliert die militärisch-imperialistische Deutung des Friedrichdenkmals, die Gilly nicht intendiert hat (s. Kap. 2.2.1, 10.2). Der Preußische Stil wird als einzig möglicher Nationalstil propagiert, mit dem der Wunsch der Deutschen nach Weltmacht visualisiert und realisiert werden könne. Im Kontext des Weltkriegs diente diese Propaganda zudem der Mobilisierung von Gemeinschaftsgefühl und Kampfgeist.

aus Gefüge die Gestalt“; andererseits war der Stil für ihn „eine übergeordnete Macht“, die sich „aus dem jeweiligen Baugedanken, [...] von Werk zu Werk selbständig ergeben muß“ (Ebd., S. 118, 124–126).

<sup>225</sup> Ebd., S. 114, 116 f., 119, 122, 124 f.

<sup>226</sup> Ebd., S. 139, 184.

<sup>227</sup> Ebd., S. 108, 110.

<sup>228</sup> Ebd., S. 129 f.

<sup>229</sup> Ebd., S. 119.

<sup>230</sup> Vgl. Weiß 2012, S. 155 f.

In den Kapiteln XI, XII und XIII seines Buchs nimmt Moeller dann eine konträre Deutung von Gillys Architektur vor: In Kapitel XI „Berlin“ grenzt er sie gegen Langhans’ „gröberen Klassizismus“ und „Dorertum“ ab, das „in den Dimensionen seiner rustikalen Säulen so sehr über die feine, fast attische Kultur Gillys hinausging“, und charakterisiert Gilly in Kapitel XIII „Deutschland“ als „zart“ und „empfindsam“.<sup>231</sup> In Kapitel XII „Idylle“ definiert er den Preußischen Stil zudem als „volkstümlich“:

„[...] am echtsten war er dort, wo er sich fern von der Welt und der Weltgeschichte hielt, wo [...] der Staatsstil zu dem Lebensstil einer vornehm-anspruchlosen Geselligkeit, Heimlichkeit, Ländlichkeit wurde [...], wo er Berlin verließ und vom Getriebe fern in die Natur eintrat.“<sup>232</sup>

In Kapitel IX „Gilly“ sagt Moeller über Gillys Stadt- und Landhäuser, dass Gillys Stil „sogar dort, wo er idyllisch erschien, Häuser und Räume für Helden schuf“. In Kapitel XII ist „das Meisterstück“ des Preußischen Stils dann die „Schöpfung von Paretz“.<sup>233</sup>

Mit diesen beiden Deutungen des Preußischen Stils als monumental-imperialistisch und idyllisch-volkstümlich nimmt Moeller Bezug auf divergente Positionen in der deutschen Gesellschaft um 1910. Indem er diese Positionen als Stil-Deutungen aufgreift, kann er sie im Preußischen Stil zusammenführen und ihre Widersprüche in dieser Formeneinheit auflösen, mit der er die Einheit der Deutschen als Volksgemeinschaft projiziert.<sup>234</sup> Laut Thorsten Kühnel zielt Moeller auf einen „integralen Nationalismus“, in dem die – von Gilly intendierte – „Selbstermächtigung des Individuums“ zur „Selbstaufgabe“ führt und das Individuum sich nur als Teil „systemisch irrationaler Kräfte wie Volk, Nation oder Rasse“ begreifen kann.<sup>235</sup> Gillys Architektur wird von

Moeller somit instrumentalisiert und in den Dienst dieses gesellschaftspolitischen Ziels gestellt.

Schon zeitgenössische Rezensenten haben den Preußischen Stil als Konstrukt bewertet: Hermann Schmitz kritisierte den „gewaltsamen Versuch“, Werke „verschiedenster Art auf einen Nenner zu bringen“.<sup>236</sup> Einen anonymen Rezensenten irritierte der „eigenartige Versuch, eine Kunstgeschichte des Preußentums zu konstruieren“, zumal Moeller „ganz unpreußisch einem Begeisterungsrausch verfällt“.<sup>237</sup> Hans Mackowsky lehnte zudem „die gereizte, geistreichelnde, gewollte Ausdrucksweise“ ab, mit der Gilly „als Heros dieses Stils [...] ausgeschrien“ werde:

„Der ‚preußische Stil‘ [...] scheint mir nicht sowohl eine historische Tatsache, als eine eigenmächtige Konstruktion seines Entdeckers und Propheten, das Ergebnis einer Kriegspsychose. [...] Dem Kenner verursacht es Erstaunen und Ärger zugleich, wenn er sieht, wie ein reiches [...] Tatsachenmaterial im Dienste einer verkehrten, einseitigen Grundanschauung vergewaltigt wird. [...] Dies Buch erscheint gefährlich, weil es eine falsche Grundanschauung mit Belesenheit unterstützt.“<sup>238</sup>

Die neuere Forschung hat darauf hingewiesen, dass Moellers Buch die Gilly-Rezeption der Nationalsozialisten vorbereitet habe: Rolf Bothe konstatiert eine Heroisierung und Vereinnahmung von Gilly durch Moeller, „die den späteren Zugriff durch die Nazis förmlich herausfordern mußte“.<sup>239</sup> Laut Winfried Nerdinger und Klaus J. Philipp färbte Moeller „Gilly nicht nur nationalistisch ein“, sondern „lieferte auch bereits die Schlagworte für den Gilly-Kult der dreißiger Jahre“.<sup>240</sup> Für Dieter Dolgner eröffnete Moeller „eine reaktionäre Einvernahme der klassizistischen Tradition [...], die direkt zur faschistischen Architektur führte“.<sup>241</sup>

<sup>231</sup> Moeller 1916, S. 136 f., 183.

<sup>232</sup> Ebd., S. 162 f.

<sup>233</sup> Ebd., S. 120, 164 f.

<sup>234</sup> Vgl. Kühnel 2008, S. 208 f., 215 f.

<sup>235</sup> Ebd., S. 211 f.

<sup>236</sup> Moeller 1916, Rez. Schmitz, S. 156.

<sup>237</sup> Ebd., Rez. Anonymus.

<sup>238</sup> Ebd., Rez. Mackowsky.

<sup>239</sup> Bothe 1984, S. 16.

<sup>240</sup> Nerdinger/Philipp 1990, S. 15.

<sup>241</sup> Dolgner 1991, S. 217.

Doch nicht nur Moeller hat die Gilly-Rezeption der Nationalsozialisten vorbereitet. Trotz aller Kritik wurde sein Buch vielfach gelesen und der Preußische Stil auch von anderen Autoren als deutscher Stil definiert. So bezeichnete der Architekt Johannes Grobler in einem Aufsatz über die „traditionelle Baukunst Berlins“ die Spezifika preußischer Bauten als „im höchsten Sinne urdeutsch“:

„Stets ist der Bau mit liebenswerter Anmut und hoher Sachlichkeit zugleich gestaltet, dekorativ und doch so unendlich bescheiden. Das ist letzten Endes das Deutsche an ihm. Der Germane will klar sein und wahr.

#### 4.4 | Rezeption um 1910

In den 1900er Jahren formierte sich in Deutschland eine Architekturreformbewegung, die mit ihrem Programm „Um 1800“ den Anschluss an die Architektur des Klassizismus propagierte und gegen den Historismus – den Repräsentationsstil von Kaiser Wilhelm II. und der Reichsregierung – opponierte. Vor allem das Wohnhaus des Biedermeier galt als Inbegriff einer schlichten, bürgerlichen Bauweise, nach deren Vorbild eine zeitgemäße, deutsche Architektur entwickelt werden sollte. Es ging darum, wie Fritz Hoerber 1913 konstatierte, „klassisch zu wirken, ohne sich dem Klassizismus hinzugeben“.<sup>245</sup> Zunächst entstanden Wohnhäuser im Neobiedermeier, dann Bauten jeglicher Art im Neoklassizismus, der zum Repräsentationsstil des Bürgertums avancierte. Im Rahmen dieser Architekturreform wurde Friedrich Gilly wiederentdeckt und als „moderner Architekt“ rezipiert.

Gillys Architektur mit kristallinen, wuchtigen Baukörpern, Dossierungen und gedrungenen Proportionen kam den Vorstellungen des Bürgertums entgegen. So wurden gedrungene Proportionen von Vertretern des Heimatstils bevorzugt, um Architekturen in Landschaften zu integrieren.<sup>246</sup> Neoklassizistische Repräsentationsbauten erhielten Dossierungen, eine maschinenästhetische Härte und eine

Auch in der Kunst bleibt er Philosoph und schafft ohne Übertreibungen sachlich, harmonisch.“<sup>242</sup>

Solche Philosophen seien „Gilly und Schinkel“ gewesen, weil sie Phantasie und Ratio verbanden. Die Häuser ihrer Zeit seien Muster „an Sachlichkeit und Bescheidenheit“, und in Straßen mit Reihen gleichartiger Häuser sei „etwas wie ‚soldatisches‘ deutsches Wesen“ zu spüren.<sup>243</sup> Der Aufsatz endet wie Moellers Buch mit einem Aufruf zur produktiven Rezeption der Architektur des preußischen Klassizismus, um „noch nie Gesehenes“ in der „Sprache unserer Zeit“ zu errichten.<sup>244</sup>

gedrungene Schwere, um die Stabilität und Stärke der deutschen Wirtschaft zu demonstrieren. Beliebt war die monumentale, aus dem Boden aufsteigende Primärform, die die Einheit der deutschen Nation projektierte und ihren Anspruch auf Weltmacht kommunizierte.

Um 1910 haben viele Architekten sich mit Gilly befasst, auch solche, die Rekurse auf andere Stile bevorzugten. Eine überzeugende Transformation von Gillys Architektur gelang allerdings nur Wenigen. Wesentlich häufiger wurde in „Gillys Geist“ entworfen und ein abstrahierender Neoklassizismus auf der Basis von Primärformen gestaltet. Ebenso häufig wurden Einzelformen in eklektizistischer Weise verarbeitet, so dass um 1910 entstandene Bauten einzelne Säulen, Pfeilerreihen, Portiken, Dreiecksgiebel, Halbkreis- und Thermenfenster aufweisen. Doch nicht jeder Kubus oder Portikus ist auf Gilly zurückzuführen, zumal die Architektur der Antike ebenfalls rezipiert wurde. Überzeugend transformiert haben Gillys Architektur Alfred Messel, Ludwig Mies van der Rohe, Hans Poelzig, Bruno Taut, Wilhelm Kreis und besonders Peter Behrens. Gillys Werk wurde somit von Reformarchitekten jeder Couleur produktiv rezipiert und konnte sowohl für konservative als auch für progressive

<sup>242</sup> Grobler 1918, S. 206.

<sup>243</sup> Ebd., S. 207.

<sup>244</sup> Ebd., S. 208.

<sup>245</sup> Hoerber 1913, S. 191.

<sup>246</sup> Vgl. Buchinger 1998, S. 250.

Positionen in Anspruch genommen werden, zwischen denen innerhalb der Reformbewegung um 1910 noch kein Widerspruch bestand.<sup>247</sup>

Die produktive Rezeption erfasste verschiedene Bauten von Gilly und erfolgte oft, aber nicht immer bauaufgabenkongruent. Vor allem Gillys Hauptwerke, das Friedrichdenkmal und das Schauspielhaus in Berlin, wurden nur selten für dieselbe Bauaufgabe herangezogen. Das Friedrichdenkmal war als Vorbild für Denkmäler uninteressant wegen seiner Semantik und seiner vielgliedrigen, offenen Form, die dem Zeitgeschmack nicht entsprach. Stattdessen wurde der Podiumstempel als Fassadenmotiv adaptiert, um an Geschäfts- und Wohnhäusern den Führungsanspruch des Bürgertums zu kommunizieren. Das Schauspielhaus kam dem Zeitgeschmack formal eher entgegen, wurde aber trotzdem für Theater kaum rezipiert, auch wenn der Halbzylinder vereinzelt in reduzierter oder/und verunklärter Form projiziert wurde. Eine spezifischere Rezeption des Schauspielhauses erfolgte stattdessen für die neuen Bauaufgaben Stadt- und Ausstellungshalle, für die keine demokratische Semantik überliefert war.

Mit der produktiven Rezeption von Gillys Werk setzte um 1910 auch seine kritische Rezeption ein. In Publikationen von Architekten sowie Kunst- und Kulturhistorikern wurde Gilly als Architekt gewürdigt und gegen Schinkel abgegrenzt. Die Autoren bewerteten Gillys Stil als Klassizismus von höchster Klarheit und seinen Rationalismus, seine Antikenrezeption und seinen Funktionalismus als vorbildlich, während Schinkels Werk bereits zum Historismus überleitete. Um 1910 galt Gilly als das größere Talent von beiden und als *der* Architekt, der die Berliner Bautradition, den Preußischen Stil und die Moderne in Deutschland begründet hatte. Seine Architektur wurde deshalb zur produktiven Rezeption empfohlen, dabei aber auch umgedeutet und instrumentalisiert, vor allem von Arthur Moeller van den Bruck, der sie in seine völkisch-nationalistische Propaganda integrierte. Denn letztendlich korrespondierte Gillys Architekturauffassung mit den Zielen der Reformarchitekten nur hinsichtlich der Bauform und der Arbeitsweise, nicht aber der Bausemantik: Die monumentale Primärform symbolisierte um 1910 nicht mehr die Autonomie des Individuums, sondern die Geschlossenheit, Kraft und Überlegenheit der deutschen Nation.

<sup>247</sup> Insofern kann ich Rolf Bothe nur teilweise zustimmen, der einen nur geringen „Einfluß Gillys auf Bauten und Entwürfe der Zeit“ verspürt und vermutet, dass „die sich langsam vom Historismus lösenden Architekten den radikalen Entwürfen Gillys noch fremd“ gegenüberstanden (Bothe 1984, S. 16). Tatsächlich haben viele Architekten Gillys Werk nur summarisch oder eklektizistisch rezipiert. Die produktive Rezeption der Reformer aber war vielfältig, wenn auch nicht jede Rezeption erfolgreich im Sinne einer Transformation und Stilbildung war.

---

## 5 | Um 1930: Architekt einer „wahren Monumentalität“

Die Große Berliner Kunstausstellung hat von 1893 bis 1969 fast jedes Jahr stattgefunden. Im Sommer 1924 präsentierte sie in zwei nebeneinander liegenden Sälen „ausgewählte Arbeiten“ historischer und „modernster Architektur“, so dass „Gelegenheit zu anregenden Vergleichen“ gegeben war, wie Walter C. Behrendt in seiner Ausstellungskritik betonte.<sup>1</sup> In der historischen Abteilung wurde auch Friedrich Gillys Friedrichdenkmal gezeigt, das Behrendt kommentierte:

„Gillys großartiger Entwurf für ein Denkmal Friedrichs des Großen [...], ein Entwurf im Stil einer heroischen Ballade, erfüllt von einem echten, romantischen Pathos, beweist, wieviel Kraft zur wahren Monumentalität in dieser Generation noch steckte.“<sup>2</sup>

Von diesem preußischen Klassizismus gehe zudem eine Entwicklungslinie aus, die im 19. Jahrhundert „neben dem Strom reproduzierender Stilmoden“ als „ein schmales Rinnsal einherläuft“ und „zu einem geistigen Neuland führt“. Im Vergleich mit der Denkmalarhitektur von Bruno Schmitz wirke „die stille Monumentalität eines Gilly wahrhaft heroisch“.<sup>3</sup>

Ende 1931 organisierte Behrendt zusammen mit Martin Kießling im Auftrag der preußischen Hochbauverwaltung die Ausstellung „Preußische Baukunst aus der Zeit vor und nach Schinkel“. Im Berliner Verkehrs- und Baumuseum wurden Graphiken aus Beständen der Bauverwaltung gezeigt,

auch einige Entwürfe von Gilly. Die Ausstellungskritik von Karl Scheffler fiel ambivalent aus: Einerseits veranschaulichten die Exponate „das verhältnismäßig hohe Niveau der Berliner Baukunst“ dieser Zeit, die preußisch sei, weil

„[...] der preußische Geist in diesem bürgerlichen Klassizismus zum ersten und bisher einzigsten [sic!] Mal einen ihm ganz gemäßen Stil gefunden hat [...], in dem Traditionen lebendig nachklingen und Modernes sich schon ankündigt.“<sup>4</sup>

Andererseits sei dieser Klassizismus „eine europäische Angelegenheit“ und – im Vergleich mit der Gotik und dem Barock – „keine große Baukunst“ gewesen:

„Eine Baukunst aus zweiter Hand. Dennoch: welche Haltung, welches Formgefühl, welcher Charakter! Und wieviel Modernes im Historischen! Es ist nicht nur eine rückweisende, sondern auch eine vorwärtsweisende Ausstellung.“<sup>5</sup>

Die Kritiken von Behrendt und Scheffler vermitteln die Rezeptionsperspektive der Zeit um 1930: Friedrich Gilly wurde nun als Architekt einer echten, heroischen Monumentalität wahrgenommen und der preußische Klassizismus als historischer Stil im europäischen Kontext, der seine Spezifika ausbildete und in die Moderne führte.

### 5.1 | Erneuerung der Architektur II

Die Architekturreformbewegung des Kaiserreichs hatte ihr Ziel, einen modernen Baustil und mit ihm eine harmonische Gemeinschaft neuer Menschen zu begründen, nicht erreicht. In der Weima-

rer Republik wurde dieses Ziel wieder aufgegriffen, weil weder der Weltkrieg noch der Wechsel der Staatsform sich positiv auf die sozialen Konflikte in Deutschland ausgewirkt hatten. Im Gegenteil: In

<sup>1</sup> Behrendt 1924, S. 347.

<sup>2</sup> Ebd., S. 348.

<sup>3</sup> Ebd.

<sup>4</sup> Scheffler 1933, S. 22.

<sup>5</sup> Ebd.

den 1920er Jahren erreichten die Konflikte eine neue Dynamik und Dimension bis hin zu bürgerkriegsähnlichen Konfrontationen mit Attentaten und kumulierten nach der Weltwirtschaftskrise 1929 in den Kämpfen zwischen Kommunisten und Nationalsozialisten. Diese Gewaltbereitschaft von Teilen der Gesellschaft war auch eine Folge des Weltkriegs, wie Hans-U. Wehler erläutert:

„In Deutschland standen die Revolution und der Zusammenbruch des Kaiserreichs samt dem Zerfall tausendjähriger Fürstentümer am Ende des ersten Totalen Kriegs. Historisch beispiellose Verluste an Menschen und Ressourcen unterwarfen die deutsche Gesellschaft einer ungeheuren Belastungsprobe. Sie wurde durch die ganz und gar neuartige Erfahrung des ersten industrialisierten Krieges überwältigt. Dazu gehörte auch die Zwangsgewöhnung an eine Brutalisierung, die durch jahrelanges Morden den einzelnen derart veränderte, daß sie sich im inneren Bürgerkrieg der konkurrierenden politischen Lager fortsetzte.“<sup>6</sup>

Zu großen Belastungen führte außerdem der erneute Verzicht auf den Umbau des deutschen Herrschafts- und Sozialsystems. Die Regierung der Weimarer Republik übernahm das System des Kaiserreichs fast unverändert und definierte Deutschland weiterhin als „Deutsches Reich“. Die Demokratie war unbeliebt und wurde von Teilen der Gesellschaft boykottiert, die den Versailler Friedensvertrag als demütigend und die Opfer des verlorenen Weltkriegs als sinnlos empfanden und sich nach Ordnung, Größe und Glanz zurücksehnten<sup>7</sup>. Viele Menschen erlebten zudem schwere Krisen mit Wohnungsnot, Arbeitslosigkeit und Armut, vor allem in den ersten und letzten Jahren der Republik. Sie setzten der Demokratie deshalb zunehmend das Ideal der nationalen Volksgemeinschaft, nun geführt von einem Heros und „neuen Bismarck“, entgegen und wählten 1925 mit Paul von Hindenburg einen General des Kaiserreichs zum Reichspräsidenten und „Ersatzkaiser“.<sup>8</sup> Parallel zu dieser Entwicklung leitete der Demokratisierungsprozess den

Wandel von der Klassen- zur Massengesellschaft sowie einen Wandel der Architektur ein, die allerdings zunehmend politisiert wurde. Bis 1933 blieb strittig, ob das Ziel ihrer Erneuerung erreicht war.

### 5.1.1 | Traditionalismus vs. Moderne I

Nach dem Weltkrieg dominierten in der Architektur expressionistische Projekte, die „ein himmlisches Jerusalem auf Erden“ schaffen sollten und mit einer „Ästhetik der Erschütterung“ tradierte Bauelemente und -formen sprengten.<sup>9</sup> Als die Erschütterung nachließ und die Weimarer Republik sich konsolidierte, wurden die Ansätze der Reformbewegung zu einer sachlich-funktionalen Architektur wieder aufgegriffen, was nun auch durch den Mangel an Ressourcen und die staatliche Förderung des industrialisierten Wohnungsbaus motiviert war. Dabei manövrierten die Traditionalisten und die Modernisten der Reformbewegung sich zunehmend in eine politisierte Konkurrenzsituation: Während die Traditionalisten weiterhin den Anschluss an lokale, regionale und nationale Traditionen suchten, lehnten die Modernisten jetzt jeden Rekurs auf historische Stile ab. Stattdessen propagierten sie soziale Egalität ohne Hierarchien, orientierten sich an Ingenieurbauten und Verkehrsmitteln und zielten über die Maschinenästhetik hinaus auf die Maschinenkompatibilität der Architektur.

Diese Polarisierung der Reformarchitekten war allerdings mehr das Produkt zeitgenössischer Propaganda, als dass sie in der Architektur zu beobachten wäre. Denn zwischen dem konservativen Traditionalismus mit seinem Leitbild „Goethes Gartenhaus“ und der progressiven Moderne (Neues Bauen), für die das Bauhaus-Gebäude in Dessau (Rationalismus) und Gut Garkau bei Lübeck (Organik) paradigmatisch wurden, bildeten sich hybride Stilmodi heraus. So sind die Bauten eines modernen Traditionalismus, einer konservativen Moderne und einer gemäßigten Moderne stilistisch nicht immer eindeutig zuzuordnen.

<sup>6</sup> Wehler 2003, S. 223.

<sup>7</sup> Vgl. Olbrich 1990, S. 310.

<sup>8</sup> Vgl. Wehler 2003, S. 210, 222, 297 f., 342–347, 547 f., 555 f.

<sup>9</sup> Pehnt 2006, S. 99, 107. – Der Expressionismus war für den nach 1918 vorrangigen Massenwohnungsbau ungeeignet, etablierte sich aber als Dekorstil, so dass expressionistische Motive um 1930 an/in verschiedensten Bauten auftraten (vgl. Hüter 1988, S. 104–106; Engel 2007, S. 79 f.).



Die Erneuerung der Architektur schien sich nun in wenigen Jahren zu vollziehen: Nachdem Walter C. Behrendt 1920 noch vom „Kampf um den Stil im Kunstgewerbe und in der Architektur“ berichtet hatte, verkündete er 1927 nach dem Bau der Stuttgarter Weißenhofsiedlung den „Sieg des neuen Baustils“.<sup>10</sup> Tatsächlich hatte die Moderne sich um 1930 soweit durchgesetzt, dass sie das Erscheinungsbild verschiedenster Um- und Neubauten prägte.<sup>11</sup> Doch unter den Modernisten blieb strittig, ob die Stilsuche beendet war. So bewertete Peter Meyer das bis 1928 Erreichte als „vorläufige Zwischenstufen, Versuche“.<sup>12</sup> Ludwig Mies van der Rohe forderte 1930 neue geistige Werte für die Architektur.<sup>13</sup> Und Hans Poelzig konstatierte 1931 einerseits:

„Die Moderne ist anerkannt [...]. Und womit siegt schließlich die heutige Bauweise? [...] Die Form siegt, die Gestalt, das *neue* Symbol eines *neuen* Lebens, das dem Licht- und Lufthunger des heutigen Menschen entgegenkommt.“<sup>14</sup>

Andererseits handele es sich bei Architektur „um symbolische Form“, die „aus dem Felde von Religion und Philosophie“ wachse und Stil begründe, während „die technischen Formen [...] errechnet, unsymbolisch“ bleiben und „*nicht Stil*“ werden.<sup>15</sup> Poelzigs ambiguer Gebrauch der Begriffe „Stil“ und „Symbol“ spiegelt den Wandel der Architektur um 1930 wider. Ihre Situation war ähnlich komplex und chaotisch wie die Situation in der deutschen Gesellschaft, auf die die Problematik der Stilsuche letztendlich zurückgeführt wurde.<sup>16</sup>

Die Forschung hat dennoch versucht, einen „Stil 1930“ nachzuweisen: Laut Klaus-J. Sembach sind

um 1930 „Eleganz, Weltläufigkeit, Urbanität, ja sogar ein Anhauch von Klassik“ an Dingen abzulesen, „die die Zeugnisse einer besseren Welt sein könnten“. Sembach beobachtet eine sublimierende Gestaltung von Werken der Architektur, der Graphik, des Kunstgewerbes und des Designs durch eine luft- und atmosphärelöse Präzision, kühl-diskrete Farben, einen harten, metallischen Glanz, elegant gezogene Konturen sowie „Prägnanz, Helligkeit, Transparenz, Überschaubarkeit, Materialsensibilität, Logik und die Absage an Emotionen und Doktrinen jeder Art“. Die Architektur zeichne zudem „eine latente sinnliche Qualität“ aus, die durch „eine Geschmeidigkeit in der Modellierung wichtiger Details und die kühle Kostbarkeit schöner Oberflächen“ noch verstärkt werde.<sup>17</sup> Als Beispiele zeigt Sembach überwiegend Bauten der „Weißen Moderne“ wie die Fronleichnamskirche in Aachen von Rudolf Schwarz.

Die Fronleichnamskirche ist laut Frank-B. Raith ebenso ein Beispiel für den „Heroischen Stil“, den Raith um 1930 primär an Kirchen und Denkmälern sowie vereinzelt an Gemeindehäusern, Stadthallen und Verwaltungsgebäuden der konservativen Moderne erkennt. Als Stilmerkmale benennt er einfache, additiv verbundene Volumina, „falsche“ Proportionen, Materialwechsel, die abstrahierende Verzerrung historischer Formen durch Überdimensionierung, Überlängung oder/und Multiplizierung, eine hermetische Monumentalität und eine „unmenschliche, unheimliche Atmosphäre“. Typische Motive des Stils seien das überlängte Portal, die kolossale Pfeilerreihe als Portikus, integriertes Tor oder Wandschicht, der kolossale Rundbogen und die Arkadenwand.<sup>18</sup> Eine Grenze zum Neoklassizis-

<sup>10</sup> Zitiert werden die Titel von zwei Büchern, die Behrendt publiziert hat.

<sup>11</sup> Vgl. die Beispiele in: Zukowsky 1994.

<sup>12</sup> Meyer 1928, S. 8.

<sup>13</sup> Vgl. Krufft 2004, S. 447.

<sup>14</sup> Poelzig 1931, S. 9, 16.

<sup>15</sup> Ebd., S. 12, 14. – Auch für den Kunsthistoriker Wolfgang Herrmann war das Ziel der Stilsuche noch nicht erreicht: Der modernen Architektur gelinge weder „die einfache Konstruktionswahrheit“ noch „die Symbolisierung“, weshalb die „besten Bauten unserer Zeit [...] als wertvolle Vorstufen einer kommenden Baukunst erscheinen“ (Herrmann 1933, S. 90, 92, 94).

<sup>16</sup> So sah Wilhelm Kreis sich 1927 in einer Übergangszeit und „auf dem Rangierbahnhof“, noch nicht „auf freier Fahrt zu neuer Harmonie, zu einer neuen, zeitgemäßen Kultur“ (Kreis 1927, S. IX). – Für Walter Müller-Wulckow herrschte 1929 „Zerspalteneheit“ vor: Es fehle eine Einheit der „Existenzinhalte und Lebenswerte“, der „Lebensäußerungen des Volkes“, weshalb es „noch mannigfachen Ausgleichs“ bedürfe, „bevor der deutschen Baukunst wieder die Einheitlichkeit des Stils vergönnt sein wird“ (Müller-Wulckow 1929, Bd. 2, S. 8; Ebd., Bd. 3, S. 5 f.). – Laut Wolfgang Herrmann traten 1933 „in unserem noch immer in Gärung befindlichen Zeitalter [...] die kulturellen Grundlagen unserer Zeit“ nicht klar genug hervor (Herrmann 1933, S. 92). – Vgl. dazu auch Welzbacher 2006, S. 272.

<sup>17</sup> Sembach 1971, S. 5, 8, 12, 14.

<sup>18</sup> Raith 1997, S. 37–47, 76 f., 86 f.

mus wird nicht definiert. Raith diskutiert zwar eine Abgrenzung, räumt aber ein, dass diese „in vielen Fällen nur in einer Würdigung des Gesamteindrucks vorgenommen werden“ könne.<sup>19</sup>

Die von Sembach und Raith beschriebenen Stilmodi sind wiederum abzugrenzen von der „monumentalisierten Moderne“, in der laut Christian Welzbacher um 1930 Staats-, Kultur- und Verwaltungsbauten entstanden sind.<sup>20</sup> Diese wiesen folgende Gemeinsamkeiten auf: kompakte, oft symmetrisch verteilte Volumina, formale Reduktionen und Verhärtungen, ein Amalgam von Traditionalismen und Modernismen, eine geschlossene, signethafte Großform, in der „latent Sakrales“ wirksam werde, sowie eine Monumentalität, die „Ansätze für die Überwindung einer zersplitterten Gesellschaft“ und die Idee der Volksgemeinschaft vermittele.<sup>21</sup> Semantisch schließt die „monumentalisierte Moderne“ somit an den Neoklassizismus „Um 1910“ an. Zeitgenössisch wurden ihr eine „imponierende Monotonie“ und „die Fortdauer einer wilhelminischen Gesinnung“ bescheinigt.<sup>22</sup> Laut Wolfgang Herrmann lebte in – auch von Welzbacher genannten – Bauten wie dem Hygiene-Museum in Dresden oder dem I.G. Farben-Verwaltungsgebäude in Frankfurt a.M. der Geist der vorangegangenen 60 Jahre weiter, „wenn auch in ‚modernem‘ Gewande“:

„[...] man repräsentiert in der unangebrachten Geste eines römischen Imperialismus oder eines barocken Absolutismus. Bezeichnenderweise bedienen sich [...] die Staatsbauten, in erster Linie die großen Post-

Versicherungs- und Eisenbahngebäude, dieser Richtung. Auch die Verwaltungsgebäude der Großindustrie sind Zeugen dieser Großmannssucht [...].“<sup>23</sup>

### 5.1.2 | Neoklassizismus II

Um 1910 war der Neoklassizismus der modernste Baustil; um 1930 gehörte er – wie die übrigen Neostile<sup>24</sup> und der Heimatstil – zum Traditionalismus. Er differenzierte sich weiterhin in einen historisierenden und einen abstrahierenden Modus sowie das Neobiedermeier<sup>25</sup>; weiterhin wurden klassizistische Einzelformen in eklektizistischer Weise verarbeitet, und weiterhin wurde davor gewarnt<sup>26</sup>. Das Reformprogramm „Um 1800“ wurde nach wie vor über Publikationen verbreitet, allerdings nun primär über Neuauflagen. Erschienen sind: 1919 die 2. Auflage zweier Bände von Ostendorfs „Sechs Bücher vom Bauen“, 1920 die 3. Auflage von Mebes’ „Um 1800“ und der letzte Band der „Sechs Bücher vom Bauen“, 1922 die 2. Auflage von Moeller van den Brucks „Der Preußische Stil“, die 2. Auflage dreier Bände von Schultze-Naumburgs „Kulturarbeiten“ und die 2.–4. Auflage dreier Bände der „Sechs Bücher vom Bauen“, 1925 die 2. Auflage von Schmitz’ „Berliner Baumeister“<sup>27</sup>, 1928/29 die 3. Auflage von vier Bänden der „Kulturarbeiten“, 1931 die 3. Auflage und 1935 eine Schulausgabe von „Der Preußische Stil“<sup>28</sup>.

Der Neoklassizismus erfasste weiterhin verschiedenste Bauaufgaben und nun auch die Bauten des

<sup>19</sup> Ebd., S. 77.

<sup>20</sup> Welzbacher schlägt die Bezeichnung als neutrale Alternative zu Raiths Stilbegriff vor, vernachlässigt dabei aber, dass der „Heroische Stil“ und die „monumentalisierte Moderne“ nicht identisch sind, auch wenn beide Stilmodi der konservativen Moderne zuzuordnen sind (Welzbacher 2006, S. 215, Anm. 926). – Andere Autoren konstatieren „monumentale Wirkungen“ für Bauten der progressiven Moderne, die erreicht würden durch „den Reiz erlesenen Materials“ und „eine exquisite Rhythmik des Raumes“ (Pevsner 2008, S. 376) oder durch die skulpturale Überhöhung „organischer“ Bauten (Philipp 2006, S. 351).

<sup>21</sup> Welzbacher 2006, S. 214–219.

<sup>22</sup> Hüter 1988, S. 81, mit Zitaten von Hermann Seeger und Kurt Tucholsky.

<sup>23</sup> Herrmann 1933, S. 91.

<sup>24</sup> In der Weimarer Republik wurde weiterhin auch in Neostilen gebaut; das Bauvolumen verringerte sich allerdings kontinuierlich (vgl. die Beispiele in: Engel 2007, S. 20–23, 28 f., 130, 134–137).

<sup>25</sup> Laut Thomas Heyden führte „das Sehnen nach einem traulichen Heim“ in den 1920er Jahren zu einer „Hausse des Biedermeierlichen“ (Heyden 1994, S. 261). – Diverse Beispiele für Neoklassizismen sind publiziert in der Zeitschrift „Wasmuths Monatshefte für Baukunst und Städtebau“ 5–15, 1920/21–1931. Vgl. auch Hüter 1988, S. 66, 78; Schacht 2002, S. 145 f.

<sup>26</sup> Vgl. z. B. Werner Hegemanns „Warnung vor ‚Akademismus‘ und ‚Klassizismus‘“, in: Wasmuths Monatshefte für Baukunst und Städtebau 11, 1927, S. 1–10.

<sup>27</sup> Hermann Schmitz hat das Reformprogramm „Um 1800“ zwar nicht explizit propagiert, aber sein Buch sollte „dem Studium der Baukünstler und Bauherren“ dienen (Schmitz 1914, S. 11).

<sup>28</sup> Die 3. Auflage wurde mehrfach nachgedruckt, so dass mindestens 34.000 Exemplare produziert wurden. Der Verlag hat die Nachdrucke als Auflagen gezählt, weshalb in Bibliothekskatalogen drei 5. Auflagen von 1931 und 1934 verzeichnet sind. – Die Schulausgabe trägt den Titel: Der Preußische Stil (Deutschland – das preußische Schicksal); das Dritte Reich (Revolutionär – das Dritte Reich); Leipzig 1935.

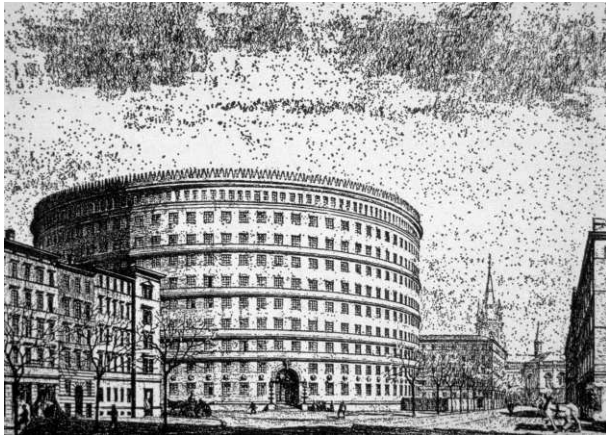


Abb. 5.1 | German Bestelmeyer: Reichsschuldenverwaltung, Oranienstraße, Berlin (Entwurf, 1919).

Reichs. Wie Christian Welzbacher dargelegt hat, dominierten preußische Vorbilder in allen Projekten der Staatsarchitektur, was zu einer „Ästhetik der Bescheidenheit“ führte, „die als ‚sachliche Repräsentation‘ die Werte der Republik verkörpern sollte“.<sup>29</sup> Für den ersten Staatsbau, die Reichsschuldenverwaltung in Berlin, rekurrierte German Bestelmeyer zunächst auf die Architektur „Um 1800“ und projektierte einen ovalen, axialsymmetrischen, 10-geschossigen Zentralbau (Abb. 5.1). Dieser verweist mit seinem wuchtigen, gedrungenen Körper, der horizontalen Schichtung, den breiten Gurtgesimsen, den rahmenlos eingeschnittenen Fenstern, den Medaillons und dem Zinnenkranz auf Friedrich Gillys Architektur, ohne mit einem seiner Bauten zu korrespondieren. Später hat Bestelmeyer auf „den revolutionären Esprit des trutzigen Hochhauses“ verzichtet<sup>30</sup> und für das ausgeführte Verwaltungsgebäude Bauten von Karl F. Schinkel und Peter Behrens produktiv rezipiert.

Für die Erweiterung der Reichskanzlei wurden 1927 ebenfalls Entwürfe vorgelegt, die auf die Ar-

chitektur „Um 1800“ rekurrieren, insbesondere auf die Stadthäuser der Avantgarde.<sup>31</sup> Der ausgeführte Bau von Eduard J. Siedler und Robert Kisch blieb dann jedoch „in den historischen Bezügen und in seinem Bekenntnis zur Moderne gleichermaßen uneindeutig“, wie Welzbacher feststellt.<sup>32</sup> Offensichtlich wollte die Weimarer Republik als Bauherr direkte Bezüge auf die Zeit um 1800 an ihren Bauten in Berlin vermeiden und mit ihnen nicht explizit an das *National-building*-Projekt der Bürgerbewegung anknüpfen. Stattdessen suchte sie Kompromisse und positionierte sich „uneindeutig“ zwischen Tradition und Moderne.

Ende der 1920er Jahre näherte der Neoklassizismus sich der Moderne an und erreichte eine neue Qualität. Hans Poelzig hat diesen „neuen Klassizismus“ beschrieben als Stil „mit einer biederen Trockenheit“, der auf Ornament und „eine differenzierte Ausbildung der Einzelformen“ verzichte: „Seine Pilaster und Säulen haben weder Kopf noch Fuß.“<sup>33</sup> Diese formale Reduktion ist für Frank-B. Raith und Christian Welzbacher dagegen ein Merkmal der konservativen Moderne. Eine Abgrenzung der beiden Stile ist entsprechend schwierig: So wird beispielsweise Emil Fahrenkamps Haus des Deutschen Versicherungskonzerns von Karl-H. Hüter dem Neoklassizismus, von Raith dem „Heroischen Stil“ zugeordnet.<sup>34</sup> Das I.G. Farben-Verwaltungsgebäude von Poelzig und das Reichsluftfahrtministerium von Ernst Sagebiel sind laut Welzbacher Bauten der „monumentalisierten Moderne“, laut Hüter und Raith Bauten des Neoklassizismus.<sup>35</sup> Für Winfried Nerdinger ist der Stilmodus „monumental(isiert)e Moderne“ grundsätzlich zweifelhaft, während Klaus J. Philipp den Neoklassizismus einer „Frühen Moderne“ subsumiert.<sup>36</sup> Diese Abgrenzungs- und Zuordnungsprobleme verdeutlichen, wie komplex die Situation in der Architektur um 1930 war.

<sup>29</sup> Welzbacher 2006, S. 274. – Zugleich verhinderte der Preußen-Rekurs „die Entstehung einer symbolisch-repräsentativen Staatsvision“ (Ebd.) – oder er kaschierte das Defizit einer solchen Staatsvision.

<sup>30</sup> Ebd., S. 64.

<sup>31</sup> Vgl. die Entwürfe in: Zentralblatt der Bauverwaltung 47, 1927, S. 283–287; Welzbacher 2006, S. 85, 88, 94–97.

<sup>32</sup> Ebd., S. 105. Vgl. auch Bartetzky 2006, S. 425.

<sup>33</sup> Poelzig 1931, S. 14.

<sup>34</sup> Hüter 1988, S. 81; Raith 1997, S. 44 f.

<sup>35</sup> Welzbacher 2006, S. 215, 220; Hüter 1990, S. 128; Raith 1997, S. 77 f. – Zu Poelzigs Verwaltungsgebäude ebenso Wolfgang Pehnt vs. Anna Minta: „Variation der Moderne“ vs. „monumental-klassizistische Formensprache“ (Pehnt 2006, S. 169 f.; Minta 2006, S. 352). Zur Problematik der stilistischen Zuordnung dieses Baus vgl. auch Bartetzky 2006, S. 430.

<sup>36</sup> Nerdinger 1998, S. 92; Philipp 2006, S. 390 f. – Nerdinger bezieht sich auf den Begriff „monumentale Moderne“ eines W. Raith.

## 5.2 | Architektur: „Und wieviel Modernes im Historischen!“

Trotz aller Monumentalisierungstendenzen in der Architektur ist die produktive Gilly-Rezeption um 1930 zurückgegangen. Nur wenige Bauten lassen vermuten, dass ihre Architekten sich mit Gilly befasst haben. Dieser Befund bestätigt die Beobachtung von Julius Posener zur Rezeption von Gilly und Schinkel in dieser Zeit:

„Die direkten Einflüsse sind verhältnismäßig gering. Vielmehr wurde die Architektur der zwanziger Jahre in der Zeit Wilhelms II. vorbereitet.“<sup>37</sup>

Um 1910 war der Gilly-Rekurs ein Ausgangspunkt für die Stilsuche der Reformarchitekten; um 1930 wirkte dieser Rekurs noch nach, was sich in Analogien einzelner Bauten manifestierte. Darüber hinaus hat die Forschung dargelegt, dass die progressiven Modernisten sich – trotz ihres „Bruchs mit der Tradition“ – nie völlig vom Klassizismus gelöst haben. Es blieb eine elementare Bindung bestehen, weil die Arbeit mit Primärformen eine Auseinandersetzung mit Grundstrukturen der Architektur und mit Kriterien wie Gleichgewicht, Proportion und Rhythmik erfordert. Der Klassizismus blieb deshalb vorbildlich hinsichtlich Tektonik, Einfachheit und Klarheit.<sup>38</sup>

In der Literatur wird bereits auf Analogien zwischen Gillys Architektur und Bauten der progressiven Moderne hingewiesen. So schreibt Posener über die Moderne der 1920er Jahre:

„Die Befreiung des Baukörpers von den Konventionen der architektonischen Grammatik, der Sinn für das Körperhafte des einzelnen Gebäudes überhaupt,

wird zuerst in der Revolutionsarchitektur spürbar, in Berlin also bei Gilly [...]“<sup>39</sup>

Alfred Rietdorf konstatiert, dass Gilly das „Runde“ bevorzugte, also seine Bauten in Allansicht konzipierte:

„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.“<sup>40</sup>

Auch die Modernisten bevorzugten die Allansicht eines Baus, weil sie die „repräsentative Pose“ und mit ihr jede individuelle Fassadengestaltung ablehnten<sup>41</sup>.

Laut Fritz Neumeyer hat Gilly mit seinen Zeichnungen französischer Bauten die „rohbauhafte Nüchternheit“ und den „maschinenhaft-geometrisch glatten Duktus“ von Projekten „der Moderne der 20er Jahre“ antizipiert.<sup>42</sup> Außerdem habe er mit der Pfeilerhalle die wichtigste Idee der Moderne, das Konstruktions skelett als Ausdrucksträger, gestaltet (Abb. 2.1) und mit dem Friedrichdenkmal ein Leitmotiv der Moderne, den „universalen, offenen Raum“, erahnt (Abb. 2.2). Das Denkmal biete dem „imaginären Besucher“ ein „Raumerlebnis ohnegleichen“, eine „promenade architecturale“ mit Einblicken in die Anatomie der Architektur und mit Ausblicken auf die Stadtlandschaft.<sup>43</sup>

Es sind weitere Analogien zu konstatieren: der Anspruch des Architekten, alle Teilgebiete der Architektur zu kennen<sup>44</sup> und nicht nur den Bau, sondern

<sup>37</sup> Posener 1979, S. 8.

<sup>38</sup> Vgl. Neumeyer 1979(a), S. 405 f.; Tegethoff 1996, S. 444.

<sup>39</sup> Posener 1979, S. 8.

<sup>40</sup> Rietdorf 1940, S. 55.

<sup>41</sup> Vgl. Meyer 1928, S. 54.

<sup>42</sup> Neumeyer 1984, S. 53 f. – Hella Reelfs ist dagegen der Meinung, dass Gilly in diesen Zeichnungen nur die Strukturen der Bauten in einem „abgekürzten Skizzierstil“ festgehalten habe, und kritisiert Neumeysers Bewertungen als „Mißdeutungen im Sinne der heutigen Moderne“ (Reelfs 1996, S. 42). Sie erwähnt allerdings auch, dass Gilly Bauten anderer Architekten gerne zeichnerisch optimiert hat. Folglich enthalten seine Zeichnungen einen Eigenanteil. Wie groß dieser ist und wie innovativ Gilly jeweils war, lässt sich nur im Vergleich mit den Originalbauten klären.

<sup>43</sup> Neumeyer 1984, S. 59–62; Neumeyer 1997, S. 61. – Die Pfeilerhalle fasst Neumeyer irrtümlich als Skelettbau auf (vgl. auch Kap. 9.3.2): Gilly habe einen „Tempel dargestellt, in dem die klassische Form [...] von Stütze und Architrav bis auf ein nicht weiter vorstellbares Maß reduziert [...] wurde. Das nackte, nach allen Seiten zum Raum hin offene Skelett der Konstruktion war [...] selbst zur Architektur geworden.“ (Ebd., S. 50 f.) Gillys Entwurf zeigt tatsächlich eine Katakomben im Inneren eines Felsens, die primär auf die altägyptische Pfeilerhalle rekurriert (s. S. 25).

<sup>44</sup> Vgl. Gilly 1799(b), S. 3, 5–7, 9; Poelzig 1931, S. 15: „Der Techniker kann lediglich Fachmann, Spezialist sein – der Architekt *niemals*, oder er wird seinen Beruf nicht begreifen.“

auch seine Interieurs zu gestalten; die Verwendung von Primärformen für alle Bauaufgaben und die Nivellierung der Bauhierarchie; die Rasterung und Horizontalisierung des Außenbaus, auch als Ausdruck gesellschaftlicher Egalisierung (s. Kap. 5.2.2); der Naturbezug des Wohnhauses (s. Kap. 5.2.1); die Aufwertung von Ökonomie, Funktion und Wirkung der Architektur.

Die Ansätze zu einem ökonomischen Bauen kongruieren: Schon 1913 hatte Walter Gropius Ökonomie mit ähnlichen Worten wie Gilly gefordert (s. S. 69); 1925 nannte er als Grundsatz für die Produktion des Bauhauses die „knappe Ausnutzung von Raum, Stoff, Zeit und Geld“<sup>45</sup>. Das Verständnis eines funktionalen Bauens differiert dagegen: Gilly versuchte, die Funktion eines Baus mit Primärformen darzustellen, während die Modernisten entweder Primärformen als multifunktional definierten (Rationalisten) oder von der Funktion individuelle Gestaltungen ableiteten (Organiker)<sup>46</sup>. Die wirkungsästhetischen Ansätze kongruieren wiederum: Gilly und die Modernisten waren davon überzeugt, mit ihren Bauten Menschen erziehen und die Gesellschaft verändern zu können.<sup>47</sup> Dabei haben sie die Wirksamkeit von Architektur überschätzt und die Dauer gesellschaftlicher Wandlungsprozesse unterschätzt, was Peter Meyer 1928 mit Bezug auf den Klassizismus kommentierte:

„Nun vollziehen sich aber soziologische Umschichtungen, wie sie dieser Stilbewegung zugrunde lagen, sehr langsam. Aus einiger Distanz gesehen, werden die Ereignisse von der französischen Revolution bis zu den Revolutionen der Kriegs- und Nachkriegszeit als Schübe des gleichen großen Umlagerungsprozesses erscheinen; auch vollzieht sich die Bewegung nicht auf allen Gebieten gleich rasch [...].“<sup>48</sup>

Tatsächlich könne „die gesellschaftliche Struktur in ihrem Beharrungsvermögen sich nur sehr allmählig

[sic!] von den Konventionen der ständisch geschichteten Zeiten freimachen“.<sup>49</sup> Entsprechend resümierte Wolfgang Herrmann 1933:

„Die neue Baukunst wird nicht von heute auf morgen entstehen. Denn die Kunstform kann nicht von einem Einzelnen geschaffen werden, sie ist das Werk vieler Generationen. 150 Jahre lang bemüht man sich schon um dieses Ziel, geleitet von den gleichen Problemen, die auch uns heute noch beschäftigen. Der Weg war reich an Enttäuschungen, führte aber dennoch langsam weiter. Wir sind dem Ziel näher als das vergangene Jahrhundert.“<sup>50</sup>

### 5.2.1 | Ludwig Mies van der Rohe

Im Gegensatz zu den meisten progressiven Modernisten hat Ludwig Mies van der Rohe den historischen Rekurs nicht abgelehnt. In den Jahren 1921–1926 errichtete er vier Wohnhäuser in Berlin und Potsdam als 2-geschossige Quader mit hohen Walmdächern in einem sachlichen Neobiedermeier, die die künstlerische Qualität von Haus Riehl allerdings nicht erreichten.<sup>51</sup> Ab 1925 wurde mit der Wohnanlage Afrikanische Straße in Berlin (1925–1927)<sup>52</sup> dann erneut seine Gilly-Rezeption sichtbar: Die Wohnanlage umfasst vier Gebäude, die aus 4-geschossigen, gestreckten und 3-geschossigen, kubischen Quadern mit Flachdächern additiv zusammengesetzt sind. Vor allem die gestreckten Quader assoziieren Gillys Architektur mit ihrer klaren Steurometrie, Symmetrie, Kompaktheit, Gedrungenheit und breiten Lagerung sowie mit ihrer Semantik: Die Primärform „Quader“ vermittelte für Mies „Klarheit und Wahrheit“ als Ausdruck der Hoffnungen auf eine „beständige deutsche Republik“ und „konsequente Demokratie“.<sup>53</sup>

In den Jahren 1928/29 realisierte Mies den Deutschen Pavillon für die Weltausstellung in Barcelona

<sup>45</sup> Gropius, Walter: Grundsätze der Bauhausproduktion. In: Ders. / Moholy-Nagy, László (Hg.): Neue Arbeiten der Bauhauswerkstätten. Bauhausbücher 7. München 1925, S. 5–8, hier S. 6.

<sup>46</sup> Vgl. Pehnt 2006, S. 176 f.

<sup>47</sup> Zu den Modernisten vgl. Fritz 1988, S. 84.

<sup>48</sup> Meyer 1928, S. 21.

<sup>49</sup> Ebd., S. 40.

<sup>50</sup> Herrmann 1933, S. 96.

<sup>51</sup> Vgl. Tegethoff 2001, S. 149.

<sup>52</sup> Abb. z. B. in: Riley/Bergdoll 2001, S. 206–209; Engel 2007, S. 110 f.; Hüter 1988, S. 114.

<sup>53</sup> Ludwig Mies van der Rohe im Gespräch mit Lisa Dechêne im Jahr 1968 (Dechêne 1969).



**Abb. 5.2** | Ludwig Mies van der Rohe: Deutscher Pavillon, Weltausstellung, Plaça de Carles Buïgas, Barcelona (1928/29; Abriss 1930; Rekonstruktion 1983–1986); **links:** Grundriss; **rechts:** Originalbau.

als moderne Version eines antiken Tempels (Abb. 5.2). Für diesen Bau hat er auch Komponenten von Gillys Friedrichdenkmal aufgegriffen (Abb. 2.2): Der Pavillon steht auf einer größeren Sockelplatte, auf die parallel zur östlichen Langseite eine Treppe führt und deren Fläche teilweise mit Wandscheiben eingefasst ist – analog zu Gillys Podiumstempel, der ebenfalls auf einer Sockelplatte steht, auf die parallel zu den Langseiten je zwei Treppenläufe führen und deren Fläche partiell mit einer Mauer eingefasst ist. Der rechteckige Hauptbau des Pavillons erstreckt sich parallel zur Treppe und wird im Innenraum mit zwei Reihen à vier Kreuzstützen in drei Schiffe geteilt – analog zum Innenraum von Gillys Tempel, der mit zwei Reihen à vier dorischen Säulen gegliedert wird. Das Breitenverhältnis der Schiffe beträgt in beiden Bauten etwa 1:2:1. Der quadratische Nebenbau des Pavillons für einen Wärter ist in der Südwestecke der Sockelplatte situiert – analog zu den Kuben für die Wache und den Zoll in der Nordwest- und Südwestecke des Leipziger Platzes.

Beide Bau-Ensembles integrieren je zwei Bassins, von denen das eine vor den Bauten – auf der Sockelplatte des Pavillons bzw. im Zentrum des Potsdamer Platzes – und das andere im Hauptbau – an der Nordseite des Pavillons bzw. im Zentrum des Denkmalpodiums – platziert ist. Beide Hauptbauten öffnen die Grenze zwischen Innen- und Außen-

raum, so dass diese sich partiell durchdringen, und beide veranlassen den Besucher auf seinem Weg durch den Bau zu mehreren Richtungswechseln.<sup>54</sup> Außerdem kommunizieren beide Bau-Ensembles ähnliche politische Positionen: Der Pavillon fungierte als Repräsentationsbau der Weimarer Republik, die sich mit ihm als bürgerliche, offene, demokratische Nation präsentierte.<sup>55</sup>

Zeitlich parallel zum Deutschen Pavillon realisierte Mies die Villa Tugendhat in Brünn (tschech. Brno; 1928–1930).<sup>56</sup> Sie stellt ein typisches Beispiel für das Wohnhaus der progressiven Moderne dar, das mit seinem Naturbezug auf Gillys Landhäuser verweist: Die Villa ist an einem Hang situiert, so dass an ihrer Straßenseite nur das Obergeschoss erscheint, das mit seinen schlichten Wänden die „repräsentative Pose“ vermeidet. Dieser Geschlossenheit der Straßenseite kontrastiert der Naturbezug der Gartenseite, die mit Fenstern und (Dach)Terrassen großflächig geöffnet wird<sup>57</sup> und hier eine Panoramaaussicht bietet. Ebenso besitzt Gillys Landhaus Mölter eine geschlossene Straßenseite und eine durch große Türen und Fenster geöffnete Gartenseite (Abb. 2.15).

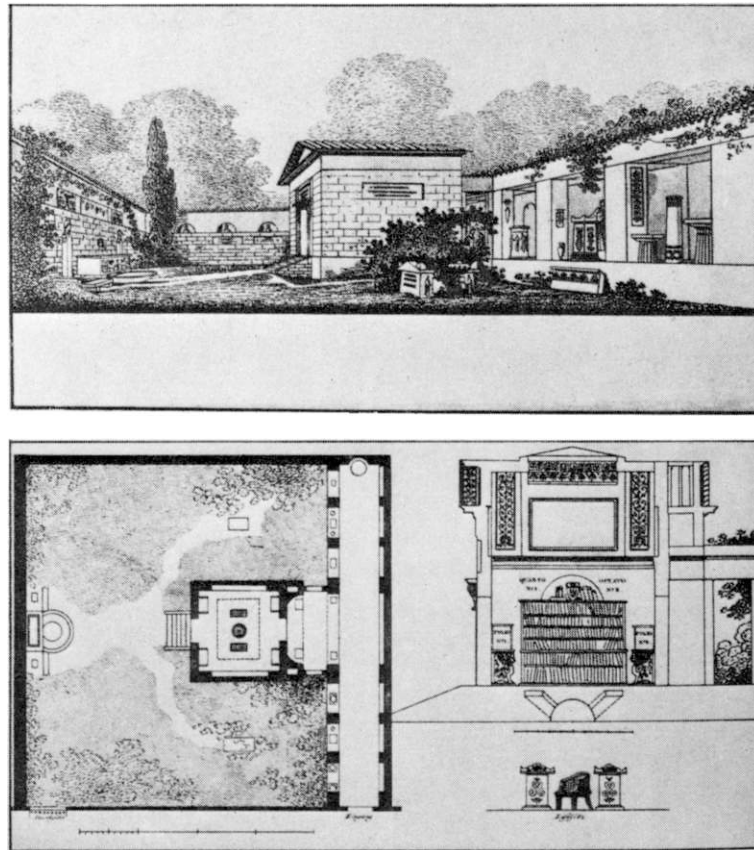
Als Merkmal des progressiv-modernen Wohnhauses nennt Walter Müller-Wulckow außerdem „die breite Lagerung auf dem Erdboden“, durch die „sich Häusergruppen mit flachen Dächern wie zu Tag tretendes Urgestein als energischer Kontrast

<sup>54</sup> Zum Pavillon vgl. Müller/Vogel 2008, S. 521; Pehnt 2006, S. 145; Bartetzky 2006, S. 454; Bergdoll 2001, S. 92; Hüter 1990, S. 65 f.

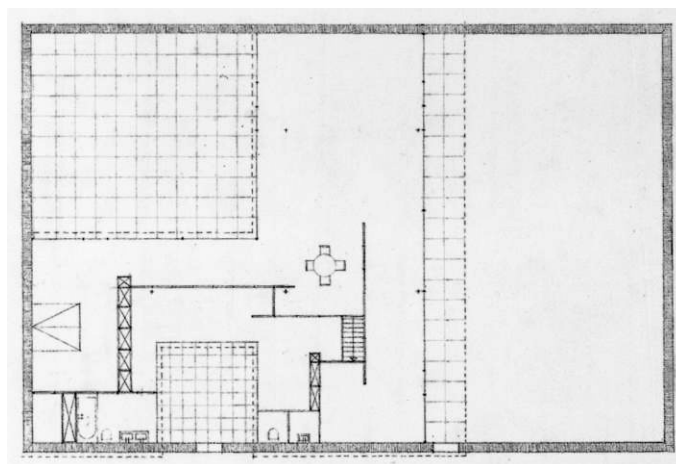
<sup>55</sup> Vgl. Pehnt 2006, S. 145; Bartetzky 2006, S. 454.

<sup>56</sup> Abb. z. B. in: Riley/Bergdoll 2001, S. 95–99, 242–247; Hüter 1990, Abb. 18, 19; Pehnt 2006, S. 144.

<sup>57</sup> Vgl. Meyer 1928, S. 28, 56 f.; Müller-Wulckow 1929, Bd. 2, S. 6; Hüter 1988, S. 127.



**Abb. 5.3** | Friedrich Gilly: Bibliothek (ca. 1799; verschollen; Kupferstiche 1801) (WV: D 6);  
**oben:** Gesamtansicht; **unten:** Lageplan mit Grundriss (links), Längsschnitt (rechts oben), Möbel (rechts unten).



**Abb. 5.4** | Ludwig Mies van der Rohe: Hofhaus Hubbe, Elbinsel, Magdeburg (Entwurf, 1934).

den Bodenwellen und Baumwipfeln“ einfügen.<sup>58</sup> Auch Gillys Landhäuser fügen sich mit ihren gelagerten, kristallinen Baukörpern in die Natur ein und bilden zugleich Kontraste. Das Jagdhaus ragt mit seiner wandhohen Dossierung wie „Urgestein“ zwischen „Bodenwellen und Baumwipfeln“ hervor und bietet auf seiner Dachterrasse eine Panoramaaussicht (Abb. 2.14).

Ab August 1930 leitete Mies das Bauhaus in Dessau und thematisierte in seinem Unterricht eine Siedlung aus Hofhäusern, die eine hohe Bebauungsdichte bei geringem Materialeinsatz ermöglichen sollte (Abb. 5.4). Dafür wurde jedes Grundstück mit einer haushohen Mauer aus Ziegelsteinen eingefasst, was einerseits die großflächige Verglasung der Häuser ohne Beeinträchtigung der Privatsphäre erlaubte, andererseits die Bewohner von ihrer Umgebung isolierte. Das Hofhaus Hubbe beispielsweise erstreckt sich in gespiegelter h-Form zwischen den beiden Langseiten des Grundstücks, umschließt an seiner unteren und seiner linken Seite je einen Hof und öffnet sich an der rechten Seite großflächig zum Garten. Zugänglich ist das Haus über zwei Eingänge in der unteren Mauer, die in den unteren Hof und auf einen Weg führen, der zwischen Haus und Garten bis zur oberen Mauer verläuft. Eine ähnliche Konzeption zeigt Gillys Entwurf für eine Bibliothek (Abb. 5.3): Ein Kubus mit flachem Satteldach und je einer Tür an der Vorder- und Rückseite ist in einem Garten situiert, der von einer hohen Mauer aus Ziegelsteinen eingefasst wird. Nur die untere Mauer weist zwei Öffnungen auf für eine Durchsicht in den Garten (links) und für den Eingang (rechts), der in einen Wandelgang führt, welcher zwischen der rechten Mauer und dem Garten bis zur oberen Mauer verläuft.

Nach der Schließung des Bauhauses 1933 hat Mies sich mit Häusern in den Bergen, vermutlich den italienischen Alpen, befasst.<sup>59</sup> Entstanden sind mehrere Ansichten eines L-förmigen, 1- bis 2-geschossigen Hauses mit Flachdach, das sich an der

Innenseite mit großflächigen Fenstern in einen Hof öffnet. Die Außenseite wird dagegen mit Natursteinen verkleidet und sieht für Terence Riley „wie eine archaische Befestigung“ aus.<sup>60</sup> Mit ihrer Dossierung und den scharfen Kanten assoziiert sie Gillys Architektur, besonders den Vorbau der Stufenpyramide (Abb. 4.9) und die Sockelmauer des Friedrichdenkmals.

### 5.2.2 | Erich Mendelsohn

Einer der erfolgreichsten Architekten der 1920er und 1930er Jahre war Erich Mendelsohn, der mit seinem Konzept einer „funktionellen Dynamik“ eine individuelle, progressiv-moderne Position vertrat. Mendelsohn befasste sich mit Rhythmus, Energie und Bewegung in der Architektur und versuchte, die Energien der Baumasse und der Funktionsabläufe mit dem Material Eisenbeton zu visualisieren.<sup>61</sup> Seine Entwürfe zeigen eine Dynamisierung der Form, die Friedrich Gillys Ansatz weiterzuführen scheint: Gillys Formen weisen eine innere Dynamik auf, die nach außen gerichtet ist und den Formen eine innere Belebung und zugleich äußere Spannung verleiht.<sup>62</sup> Bei Mendelsohn dringt diese innere Dynamik an die Oberfläche und modelliert zunächst die Baumasse; ab Mitte der 1920er Jahre wird sie dann kanalisiert und an Primärformen gebunden. Für die Darstellung seiner Bauten wählte Mendelsohn gerne die Ansicht übereck und in Untersicht, also die Perspektive von Gillys Projektgemälden, die wie bei Gilly um den Bau zu kreisen scheint.<sup>63</sup>

Einen modellierten Bau hat Mendelsohn nur einmal ausgeführt: den Einsteinturm in Potsdam, der für ein astrophysikalisches Observatorium errichtet wurde (Abb. 5.5). Er gliedert sich in ein rechteckiges, dossiertes, mit Gras bepflanztes Untergeschoss für Arbeitsräume, ein ovales, teildossiertes Erd- und Obergeschoss für Arbeits- und

<sup>58</sup> Müller-Wulckow 1929, Bd. 2, S. 6.

<sup>59</sup> Vgl. Riley, Terence: Studien für Häuser in den Bergen. In: Riley/Bergdoll 2001, S. 280–283.

<sup>60</sup> Ebd., S. 280.

<sup>61</sup> Vgl. Cobbers 2007, S. 9, 11; Minta 2006, S. 342.

<sup>62</sup> Vgl. Oncken 1981, S. 99.

<sup>63</sup> Vgl. die Entwürfe in: Cobbers 2007; Mendelsohn, Erich: Das Gesamt-schaffen des Architekten. Skizzen, Entwürfe, Bauten. Berlin 1930. – Eine frappierende Ähnlichkeit in der perspektivischen Verkürzung und der Gedrungenheit des Baus besteht zwischen Carl W. Kolbes Nachzeichnung eines Mausoleums von Gilly (1796; Abb. in: Börsch-Supan 2010, S. 66) und Mendelsohns Entwürfen der 1910er Jahre, z. B. dem Zentralbahnhof und der Karosseriefabrik (beide 1915).



Übernachtungsräume sowie den Turm mit einer Dachterrasse und dem Zölostaten. Der Bau greift einige Komponenten von Gillys Friedrichdenkmal auf: die Überlagerung eines Rechtecks und eines Ovals im Grundriss, die Kombination eines äußeren, dossierten, dunkelfarbigem und eines inneren, hellfarbigem Sockels, die Axialsymmetrie und die Freitreppe zwischen hohen Wangen an der Schmalseite, den gerundeten, gedrungenen Eingang (Grottenmotiv), die Farben Ocker und Weiß für die aufsteigenden Bauteile sowie den umlaufenden Fußweg.

Hella Reelfs vergleicht den Einsteinturm wiederum mit Gillys Leuchtturm (Abb. 4.37):

„Diese monumentale Freiskulptur für den Ostseestrand ist eigentlich nur dem Einstein-Turm Erich Mendelsohns in Potsdam vergleichbar: eine Form per se, aber nutzbar.“<sup>64</sup>

Im Detail haben die beiden Türme allerdings nur wenig gemeinsam: einen mehrteiligen, dossierten Sockel, die Kombination von Arbeits- und Wohnräumen, den Transport von Lichtstrahlen über den Turmaufsatz sowie den maritimen Bezug, denn der Einsteinturm assoziiert die Form eines U-Boots.

Deutlicher als der Einsteinturm rekurriert die Villa Sternefeld auf Gillys Friedrichdenkmal und assoziiert zugleich die Form eines Überseeschiffs (Abb. 5.6). Mendelsohn hat sie in Berlin auf einem Eckgrundstück errichtet, dieses mit einer hohen Mauer eingefasst und die Mauer – analog zur Sockelmauer des Friedrichdenkmals – mit der Villa an ihrer nördlichen Schmalseite verbunden. Die Struktur von Gillys Podiumstempel wird hier in eine puristische, kantige Quaderarchitektur übersetzt: Die 3-geschossige Villa gliedert sich in ein L-förmiges „Podium“, zu dessen tief eingeschnittenem Eingang eine Treppe entlang der Gartenmauer führt, sowie einen kürzeren Quader („Tempel“) auf dem „Podium“, mit Terrassen vor den Schmalseiten und einem Flachdach, das sich in ein Atrium öffnet. Die Farbpalette der Villa orientiert sich ebenfalls am Friedrichdenkmal: Dunkelbraun, Rotbraun, Sand und Weiß.<sup>65</sup>

Schon Mendelsohns Zeitgenossen haben auf Analogien zwischen seiner und Gillys Architektur hingewiesen. So hat der dänische Architekt Steen E. Rasmussen 1928 vom „Klassizismus eines Mendelsohn“ gesprochen und sein Kino „Universum“ mit Gillys Berliner Schauspielhaus verglichen (Abb. 2.5, 5.7):

„Mendelsohn [...] arbeitet hier an der Lösung ungefähr der gleichen Probleme wie ein Gilly um 1800 in Preußen [...]: große, kahle, kubische und zylindrische Körper und ihr Zusammenwirken.“<sup>66</sup>

Das Kino „Universum“ gehörte zum Woga-Komplex, einem Bau-Ensemble aus Läden, Wohnungen und je einem Café, Kino und Kabarett, das Mendelsohn 1927/28 am Kurfürstendamm in Berlin ausgeführt hat. Das Kino befand sich in der Nordwestecke des Komplexes, die mit einem Halbzyylinder abschließt, der – wie die Halbzyylinder von Gillys Schauspielhaus – gestaffelt ist, hier in einen 2-geschossigen Ring mit Läden und einen 3,5-geschossigen Kern mit dem Foyer, der von einem hohen Lüftungsschacht durchschnitten wird. Der Eingang öffnet sich – wie der Eingang des Schauspielhauses – hinter einem Portikus, ist aber nicht auf der Mittelachse des Halbzyinders platziert, sondern wird zusammen mit dem Foyer und dem Kinosaal nach Westen verschoben.<sup>67</sup> Rasmussen hat sich mit beiden Bauten kritisch auseinandergesetzt:

„Beide haben die horizontale Schichtung hervorgehoben, Gilly aber dem Erdgeschoss die traditionellen Bogenöffnungen gegeben, während die Lösung Mendelsohn's, von Traditionsformen losgelöst, rein architektonisch viel stärker wirkt. Wichtig ist die Lösung des Eingangs, denn eine große Öffnung in der Hauptachse eines Zylinders auf ovalem Grundriß ist künstlerisch bedenklich. Es wirkt so, als durchschnitte man den Hauptnerv, es wirkt wie ein Loch in einer Ballonhülle. Die Eingangslösung bei Gilly ist deshalb besser, weil er den Eingang herausbaut und ihn als angefügten Körper, nicht als eingeschnittenen Hohlraum behandelt. Leider sind nur die Formen sehr wenig glücklich. Der Eingang ist so groß, daß das ganze

<sup>64</sup> Reelfs 1996, S. 41.

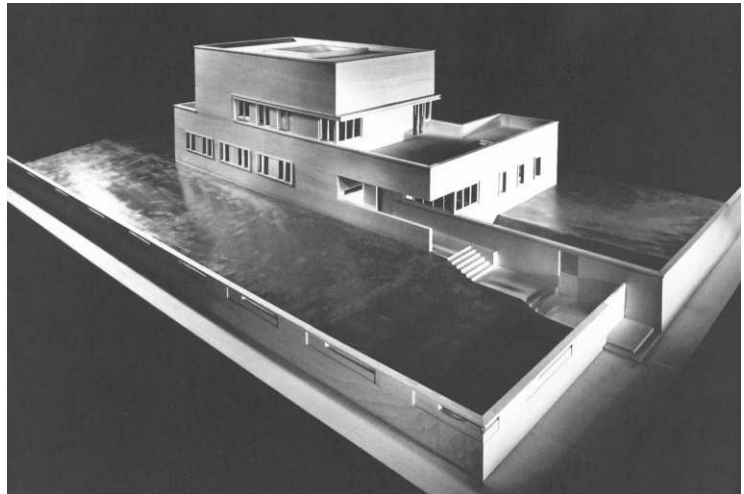
<sup>65</sup> Vgl. die Abb. in: Cobbers 2007, S. 31.

<sup>66</sup> Rasmussen 1928, S. 535.

<sup>67</sup> Vgl. den Grundriß z. B. in: Hüter 1988, S. 297; Engel 2007, S. 107.



**Abb. 5.5** | Erich Mendelsohn:  
Einsteinurm, Telegrafenberg, Potsdam  
(1920/21).



**Abb. 5.6** | Erich Mendelsohn:  
Villa Sternefeld, Heerstraße, Berlin  
(1923/24; Modell 1999).



**Abb. 5.7** | Erich Mendelsohn:  
Kino Universum (heute:  
Schaubühne), Lehniner Platz,  
Berlin (1927/28).



**Abb. 5.8** | Erich Mendelsohn: Geschäftshaus C. A. Herpich & Söhne, Leipziger Straße, Berlin (1923–1929);  
**links:** Modell (1999); **rechts:** Fassade 1929.

Rotundenmotiv leidet, und dazu kommt noch das sehr unglückliche Zusammenschneiden von Kubus und Zylinder in einer mehr zufälligen Höhe; der Eingang ist noch mit einem Säulenportal verschönert.“<sup>68</sup>

Mendelsohn dagegen habe „sich ganz von der großen Idee leiten lassen“ und auf Einzelheiten verzichtet:

„Auch er läßt eine kubische Form von einer zylindrischen überschneiden. Hier ist es aber ganz bewußt: der große Schilderblock, der auf dem Zylinder wie ein Hahnenkamm sitzt, steigert die Wirkung des gebogenen Körpers [...]“<sup>69</sup>

Insgesamt fällt Rasmussens Bewertung negativ aus: Gilly habe „die große Einfachheit nicht mit den gewöhnlichen Requisiten ausdrücken“ können, so dass „das Ganze mißlungen“ sei, und Mendelsohn hätte „einen mehr einladenden Eingang schaffen können“. Zudem wirke das Kino als Einzelbau mit seinem „großen, plastischen Körper“ zwar „stark und eindrucksvoll“, doch stehe es am Kurfürstendamm „wie ein Monument im Wege“ und beherrsche „die Läden und alles in der Nähe“ vollkommen:

„[...] diese großen Formen scheinen mehr eine Laune des Künstlers als eine Forderung der Aufgabe zu sein.“<sup>70</sup>

Für diese Bewertung dürfte Rasmussen von Zeitgenossen nur wenig Zustimmung erhalten haben, denn trotz der Kritik avancierte Mendelsohns Kino bald zum Vorbild für viele Filmtheater und galt um 1930 als eines der besten Kinogebäude der Welt.<sup>71</sup>

Für zwei weitere Bauten hat Mendelsohn die Gesamtform von Gillys Schauspielhaus produktiv rezipiert: Zeitlich parallel zur Villa Sternefeld und zum Kino „Universum“ realisierte er in Berlin den Umbau des Geschäftshauses C. A. Herpich & Söhne und gestaltete die 7-geschossige Fassade mit Horizontalisierungen und Staffelungen (Abb. 5.8). Dabei hat er die Struktur des Schauspielhauses auf die Obergeschosse übertragen, so dass der mittlere Fassadenabschnitt ein Quadrat bildet, an dessen Außenseiten im 1.–4. und 6. Geschoss Erker in Form gestelzter Viertelzylinder anschließen.

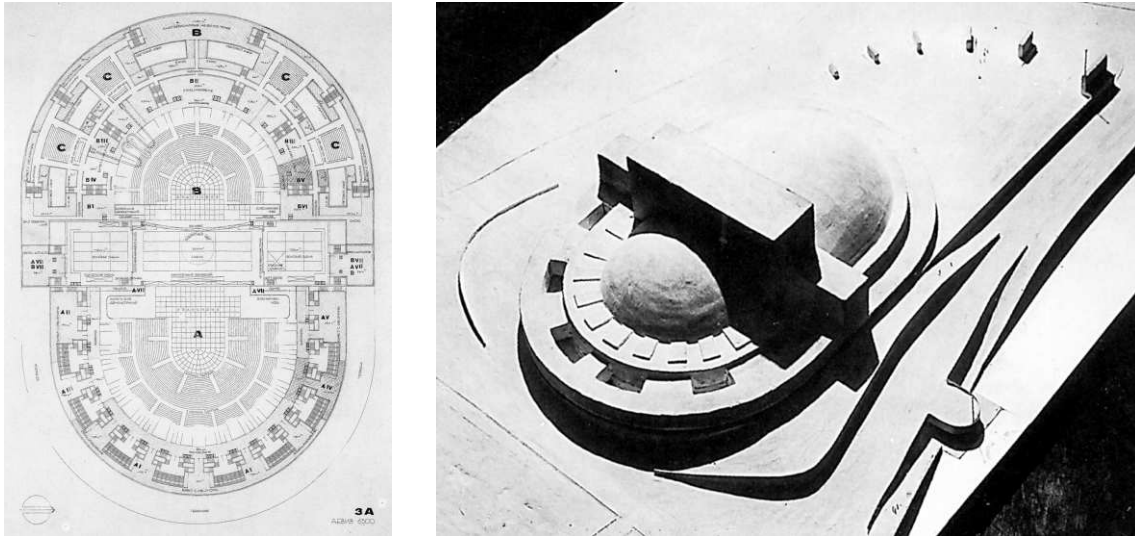
Im Wettbewerbsentwurf für den Palast der Sowjets in Moskau hat Mendelsohn dann eine gestaffelte Hochhausscheibe zwischen zwei gestelzte, gestaffelte Halbzyylinder mit Halbkuppeln gesetzt (Abb. 5.9). Die Halbzyylinder bilden die amphitheatralischen Auditorien der Konferenzsäle am Außenbau ab, die formal an die Pariser Parlamentssäle der 1790er Jahre anschließen. Zugleich rekurren sie auf Gillys Idealtheater (Abb. 4.7): Die Halbkreisform der Auditorien setzt sich – wie im Theater – in konzentrischen Ringen fort, die verschiedene

<sup>68</sup> Rasmussen 1928, S. 536.

<sup>69</sup> Ebd., S. 536 f.

<sup>70</sup> Ebd.

<sup>71</sup> Vgl. Cobbers 2007, S. 50; Hüter 1988, S. 295.



**Abb. 5.9** | Erich Mendelsohn: Palast der Sowjets, Moskau (Entwurf/Modell, 1931);  
links: Grundriss OG; rechts: Aufsicht von Südwesten.

Räume aufnehmen. Dabei zitieren die Ringe des westlichen Palastzylinders teilweise die Ringe des Theaters, denn im 1. Ring befinden sich an jeweils den gleichen Stellen Durchgänge zum Auditorium (B I + IV; im Theater: N) und zwei Treppen (neben B II; im Theater: M). Der 2. Palastring nimmt ebenfalls einen Flur auf, und der 3. Ring kopiert die Raumfolge des 3. Theaterrings fast vollständig, während die Funktionen sich ändern, so dass beispielsweise vier Treppen des Theaters (K, L) im Palast als Tribünen (C) erscheinen.

In seinem Aufsatz hat Rasmussen auch darauf hingewiesen, dass Mendelsohn und Gilly „die horizontale Schichtung hervorgehoben“ haben. Mendelsohn hat diese Schichtung modernisiert und teilweise umgedeutet, vor allem an seinen städtischen Großbauten, die er mit Gesimsen, Wandstreifen und Fensterbändern horizontalisierte. Die durchlaufenden Linien sollten hier – wie auch die Zylinderformen – einerseits der Dynamik der Großstadt korrespondieren und die Bauten in den fließenden Straßenverkehr integrieren. Andererseits waren sie auf die Perspektive des Autofahrers abgestimmt, den sie beruhigen und entlasten sollten, auch indem der Flimmereffekt von Fassadenvertikalen re-

duziert wurde.<sup>72</sup> Darüber hinaus hat Mendelsohn – wie Gilly – die horizontale Schichtung politisch semantisiert und sie ebenfalls als Ausdruck gesellschaftlicher Egalisierung verstanden.<sup>73</sup>

Um 1930 war die horizontale Schichtung als Kennzeichen der progressiven Moderne eingeführt und hatte sich neben der vertikalisierten Fassade etabliert, die seit 1919 – in Fortführung von Alfred Messels Fassadengestaltung – an Industrie- und Verwaltungsbauten dominierte.<sup>74</sup> Laut Walter Müller-Wulckow spiegelte dieser Dualismus eines „entschiedene[n] Vertikalismus“ und eines „nicht minder starken Horizontalismus“ die „Zeitlage“ wider und offenbarte die Widersprüche, „Zerspaltenheit“ und „polaren Spannungen dieser Zeit“.<sup>75</sup>

### 5.2.3 | Otto R. Salvisberg und Clemens Holzmeister

Mendelsohn war mit dem Schweizer Architekten Otto R. Salvisberg befreundet, der von 1908 bis 1930 in Berlin tätig war und sich mit Geschäfts- und Wohnhäusern sowie Siedlungen etablierte. Stilistisch war Salvisberg flexibel, weshalb seine Bauten keinem

<sup>72</sup> Vgl. Müller-Wulckow 1929, Bd. 1, S. 10; Hüter 1988, S. 329, 331; Frampton, Kenneth: Eine Anmerkung zu Mendelsohn. In: Schneider/Wang 1998, S. 60–69, hier S. 64.

<sup>73</sup> Vgl. Pehnt 2006, S. 161.

<sup>74</sup> Vgl. Engel 2007, S. 23–27, 64–69, 150–152; Hüter 1988, S. 315, 319 f.; Scheer 2000(a), S. 142.

<sup>75</sup> Müller-Wulckow 1929, Bd. 3, S. 5.

Stil(modus) eindeutig zuzuordnen sind.<sup>76</sup> Seine produktive Gilly-Rezeption belegt primär ein Bau: die Dreieinigkeitskirche in Berlin-Steglitz (Abb. 5.11)<sup>77</sup>.

Um 1930 wurden in Deutschland viele evangelische und katholische Kirchen errichtet, die häufig einen viereckigen Turm erhielten.<sup>78</sup> Salvisberg wählte diese Form auch für die Dreieinigkeitskirche, die er als puristischen Quader mit flachem Walmdach und kubischem Turm ausführte: Ein hellfarbiges Sockelgeschoss für Gemeinderäume hebt das dunkelfarbige Kirchenschiff über das Straßenniveau empor, während an seiner Schmalseite eine 2-armige, 4-läufige Treppe zum 3-teiligen Portal hinaufführt, über dem der Turm aufsteigt. Die kompakten Primärformen, die Gedrungenheit des Baukörpers, die Axialsymmetrie der Schmalseite, der podiumartige Sockel mit mehrteiliger Treppe und das flache Walmdach thematisieren Gillys Architektur.

Konkret korrespondiert die Kirche mit drei Bauten von Gilly, deren Funktion ungeklärt ist (Abb. 5.10). Alste Oncken beschreibt sie als „niedriges kubisches Gebäude mit rundbogigem oder von Säulen flankiertem Eingang und hohen, z. T. runden Türen [sic!]“ und weist auf die formale Nähe zu Gillys Taubenhäusern hin.<sup>79</sup> Laut Hella Reelfs handelt es sich um „Westwerke“ von Kirchen, die in ähnlicher Form um 1800 errichtet wurden.<sup>80</sup> Salvisbergs Kirche korrespondiert mit diesen drei Bauten in der Gesamtform, der Dachform und weiteren Details: Der obere Bau von Gilly besitzt das 3-teilige Portal und den gedrunenen, kubischen Turm, der mittlere Bau die Staffelung des Turms und der untere Bau die hochrechteckigen Öffnungen im oberen Turmabschnitt.

Ebenfalls in Berlin-Steglitz errichtete Salvisberg ein Jahr später das Gemeindehaus der Matthäuskirche (Abb. 5.12): Der U-förmige, 3-geschossige Bau mit Flachdach fasst den Vorplatz der Kirche ein und schließt ihn zur Straße hin ab. An seiner Straßenseite erhält er deshalb nur in den beiden unteren

Geschossen Fenster und öffnet sich zum Vorplatz nur in der Mittelachse zwischen je zwei wandhohen, scheibenförmigen Pfeilern an der Straßen- und der Hofseite. Frank-B. Raith sieht an diesem Durchgang eine Gilly-Rezeption: Die ungegliederten Kolossalpfeiler weckten den Eindruck „einer elementaren, archaischen Konstruktion etwa im Stile Friedrich Gillys“.<sup>81</sup> Salvisberg könnte hier die Pfeilerhalle und die Torbauten mit vier eingestellten Säulen von Gilly produktiv rezipiert haben (Abb. 2.1, 4.15)<sup>82</sup>, allerdings bei völliger Vernachlässigung von Gillys Stil, denn Gillys Archaik basiert auf massiven Formen in gedrunenen Proportionen. Salvisbergs Pfeiler sind dagegen überlängelt, wirken fragil und synthetisieren die traditionelle Kolossalstütze mit dem Stahlskelett der Moderne. Zeitgenössisch wurde ihr Purismus dennoch als „Primitivismus“ und das Gemeindehaus als gelagerter, „erdgebundener“ Bau wahrgenommen.<sup>83</sup>

Raith erkennt außerdem eine „manieristische Verfremdung“ und „Doppeldeutigkeit“ der Kolossalpfeiler, die auch „als Teil einer eingeschnittenen Wand gelesen werden“ können.<sup>84</sup> Mit dieser Verfremdung geht nicht nur die Form, sondern auch die Bedeutung der Archaik von Gillys Bauten verloren, die die Urzeit von Architektur und Gesellschaft thematisierten, die Rezipienten in ihren Urzustand versetzen sollten und eine neue, bürgerliche Ordnung projektierten. Salvisbergs Pfeiler suggerierten mit ihrer formalen Reduktion dagegen – so Raith – die „Unendlichkeit der Form“, um Metaphysisches und „die moderne Version einer absoluten Ordnung“ zu vermitteln, die aber „zutiefst fremd und unausdeutbar“ bleibe.<sup>85</sup> Tatsächlich wurden puristische Formen um 1930 nicht nur als technische, maschinenkompatible Formen verstanden, wie Walter Müller-Wulckow konstatiert:

„So seltsam es zunächst klingen mag: diese klar disponierten und konstruierten Bauten sind Verkörper-

<sup>76</sup> Vgl. Noell 2000; Engel 2007, S. 50, 62, 121 f., 150 f.; Hüter 1988, S. 220 f., 224–226, 258 f.

<sup>77</sup> Weitere Ansichten sowie Grundrisse und Schnitte z. B. in: Zentralblatt der Bauverwaltung 50, 1930, S. 761 f.

<sup>78</sup> Vgl. die Beispiele in: Zukowsky 1994; Engel 2007, S. 172–175.

<sup>79</sup> Oncken 1981, S. 125, B 323; vgl. die Taubenhäuser WV: B 222, D 17.

<sup>80</sup> Reelfs 2006, S. 120–122.

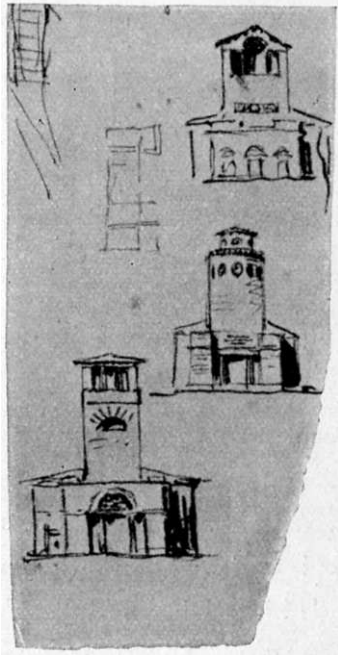
<sup>81</sup> Raith 1997, S. 144.

<sup>82</sup> WV: B 372.

<sup>83</sup> Vgl. Raith 1997, S. 136, 147. – In anderen Kontexten hat Salvisberg sich Gillys Stil stärker angenähert, beispielsweise mit den 1-geschossigen, gedrunenen Pfeilerportiken des Stabshauses in Breslau (1927/28; Abb. z. B. in: Zentralblatt der Bauverwaltung 50, 1930, S. 329, 331).

<sup>84</sup> Raith 1997, S. 144, 147.

<sup>85</sup> Ebd., S. 161 f., 166.



**Abb. 5.10** | Friedrich Gilly: Drei Gebäude mit Türmen (undatiert; verschollen) (WV: B 323, R: Abb. 128).



**Abb. 5.11** | Otto R. Salvisberg: Dreieinigkeitskirche, Südendstraße, Berlin (1928/29).



**Abb. 5.12** | Otto R. Salvisberg: Gemeindehaus der Matthäuskirche, Schloßstraße, Berlin (1929/30); **links:** Straßenseite; **rechts:** Portikus mit Blick zur Kirche.



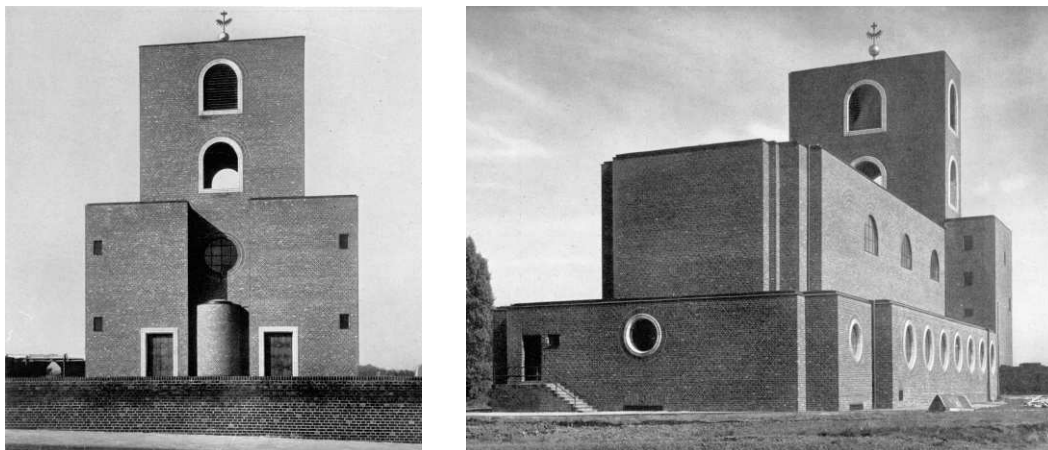


Abb. 5.13 | Clemens Holzmeister: Pfarrkirche Sankt Petrus, Nicodernstraße, Mönchengladbach (1928–1933).

rungen einer metaphysischen Sehnsucht. Das Maschinenzeitalter spiegelt in seinen Schöpfungen eine neue Phantastik des Geistes und Mystik der Seele, sei es in dem ungestümen Höhendrang der Pfeilerfassaden oder in den schwingenden Horizontalbändern der anderen Richtungstendenz.<sup>86</sup>

Puristische Formen wurden deshalb um 1930 auch für Sakralbauten gewählt. Besonders prägnante Primärformen hat der Österreicher Clemens Holzmeister gestaltet, der in Deutschland mehrere Kirchen realisiert hat. Seine Pfarrkirche Maria Grün in Hamburg (1929/30) beispielsweise besteht ausschließlich aus Zylindern und Quadern, die additiv verbunden sind.<sup>87</sup> Eine produktive Gilly-Rezeption ist hier möglich, aber nicht nachweisbar, weil keiner von Gillys Bauten eine analoge Formenkombination aufweist. Dagegen transformiert die Turmfassade der Pfarrkirche Sankt Petrus, die Holzmeister in Mönchengladbach errichtete, einige Elemente von Gillys „Westwerken“ (Abb. 5.10, 5.13): die beiden äußeren Eingänge, den breiten Turm und das Rundbogenfenster als Teil der Serliana des oberen Baus sowie die Pylonen des mittleren Baus. Die Voll- und Halbkreisfenster des mittleren und unteren Baus erscheinen wiederum am Kirchenschiff von Sankt Petrus, das Holzmeister als Quader auf einem podiumartigen Sockel gestaltet hat.

#### 5.2.4 | Wilhelm Kreis

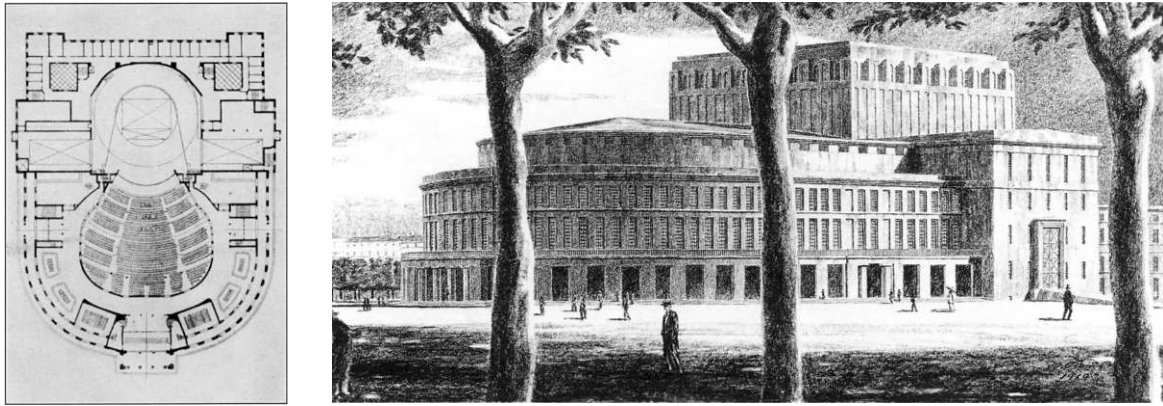
Nach 1918 ging auch die produktive Gilly-Rezeption von Wilhelm Kreis zurück, blieb aber vielfältiger als bei anderen Architekten und ist bereits im Entwurf für eine Volksoper nachweisbar (Abb. 5.14). Kreis erhielt den Auftrag, die Oper ab 1920 auszuführen, vermutlich in Berlin-Steglitz als Gemeinschaftsbau für sechs Berliner Stadtteile, was durch die Inflation jedoch verhindert wurde. Mit der Addition eines Kubus für die Bühne und einer Rundform für den Zuschauerraum steht sie in der Nachfolge von Gillys Berliner Schauspielhaus: Der Bühnenkubus ist hier schmaler als die Rundform, erhält an drei Seiten niedrigere Anbauten und wird mit einer Zinnen-Ummantelung auch als Wehrturm definiert. Die Rundform besitzt die Grundfläche einer gestelzten Halbellipse, nimmt das Auditorium vollständig auf und verweist mit ihrer Außenwandgestaltung auf das römische Theater.<sup>88</sup> Zugleich rekurriert die Oper auf Gillys Schauspielhaus mit der Horizontalität und schweren Lagerung ihres Baukörpers, der Sockelplatte, dem Säulenportikus, der Türenreihe und der Staffelung der Rundform sowie den umlaufenden Gesimsen.

Mitte der 1920er Jahre konnte Kreis dann vier Bauten für die „Große Ausstellung für Gesundheitspflege, soziale Fürsorge und Leibesübungen“

<sup>86</sup> Müller-Wulckow 1929, Bd. 1, S. 10.

<sup>87</sup> Abb. z. B. in: Zukowsky 1994, S. 142.

<sup>88</sup> Eine Zylinderform hat Kreis nur für ausländische Theater gewählt, z. B. die Theater in Charkow (Entwurf, 1931) und Istanbul (Entwurf, 1934), die er jeweils mit einem Bühnenkubus und einem Halb- bzw. Segmentzylinder für den Zuschauerraum projektierte (Abb. in: Nerdinger/Mai 1994, S. 23, 259, 261).



**Abb. 5.14** | Wilhelm Kreis: Volksoper, Stadtpark Steglitz(?), Berlin (Entwurf, 1919);  
**links:** Grundriss EG; **rechts:** Außenansicht.

(GESOLEI) in Düsseldorf ausführen, die als „Forum für Kunst und Wissenschaft“ fungierten und nach der Ausstellung umgenutzt wurden (Abb. 5.15). Zwischen Hofgarten und Rheinufer sind in süd-nördlicher Abfolge eine Mehrzweckhalle für Veranstaltungen, ein Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseum, ein Kunstmuseum und ein Restaurant entstanden. Kreis hat alle Bauten in moderner Skelettbauweise errichtet, für ihre Ausgestaltung dann aber moderne und historische Formen kombiniert. So besitzen die Museen Flachdächer, während ihre Außenwände in einem traditionalistischen Modus mit Gilly-Rekursen gestaltet sind.

Die Mehrzweckhalle am südlichen Ende des Forums variiert eine für Gilly typische Bauform, den kubisch ummantelten Zylinder<sup>89</sup>, der hier einen gotisierenden Außenbau sowie Terrassen auf dem Kubus erhält. Die Eingangshalle transformiert die für Gilly ebenfalls typische, auf den Boden aufsetzende Halbtonne, die hier mit gotisierend gebrochenen Gurtbogen rhythmisiert wird.<sup>90</sup> Das Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseum erstreckt sich entlang der Uferstraße, schließt den Hofgarten zum Rhein hin ab und assoziiert an seiner Straßenseite die Langseiten der Sockelmauer von Gillys Friedrichdenkmal: Eine Stützenreihe in der Mittelachse wird von dossierten Quadern gleicher Höhe mit teils dunkelfarbenen, geschlossenen Wänden flankiert, an die – etwas zurückgesetzt – je ein dossierter Quader anschließt. Laut Werner Hegemann, Redakteur der

Zeitschrift „Wasmuths Monatshefte für Baukunst und Städtebau“, erinnert die Straßenseite an „Festungswerke“ und „nilstromumflutete Grabhügelbauten (Mastaba)“,<sup>91</sup> also an Bautypen, auf die auch die Sockelmauer des Friedrichdenkmals Bezug nimmt.

Diese Außengestaltung hat Kreis in Variation an der Straßenseite des Kunstmuseums fortgeführt, das zusammen mit dem älteren Kunstpalast (1902) einen Ehrenhof einfasst, der wiederum die Platzanlage von Gillys Friedrichdenkmal assoziiert: Eine Wegachse verläuft in Süd-Nord-Richtung von der Mehrzweckhalle bis zum Ehrenhof und dann durch seine offene Südseite weiter bis zur abstrakten Version eines 3-torigen Triumphbogens an seiner Nordseite. Im Zentrum des Hofes wird sie von einer Wegachse orthogonal gekreuzt, die die Eingänge der beiden Museen verbindet. Auf dem Kreuzungspunkt der beiden Achsen ist ein Springbrunnen platziert.<sup>92</sup>

Ab 1930 befasste Kreis sich erneut mit dem Bismarckdenkmal auf der Elisenhöhe, das wegen des Weltkriegs nicht ausgeführt worden war. Seit der Wahl Paul von Hindenburgs zum Reichspräsidenten 1925 hatte das gesellschaftliche Interesse an Bismarck wieder zugenommen, so dass der „Verein zur Errichtung eines Bismarck-Nationaldenkmals auf der Elisenhöhe bei Bingen-Bingerbrück“ sein Ziel wieder aktiv verfolgte und Kreis 1930 beauftragte, eine kostengünstigere Denkmalanlage zu konzipie-

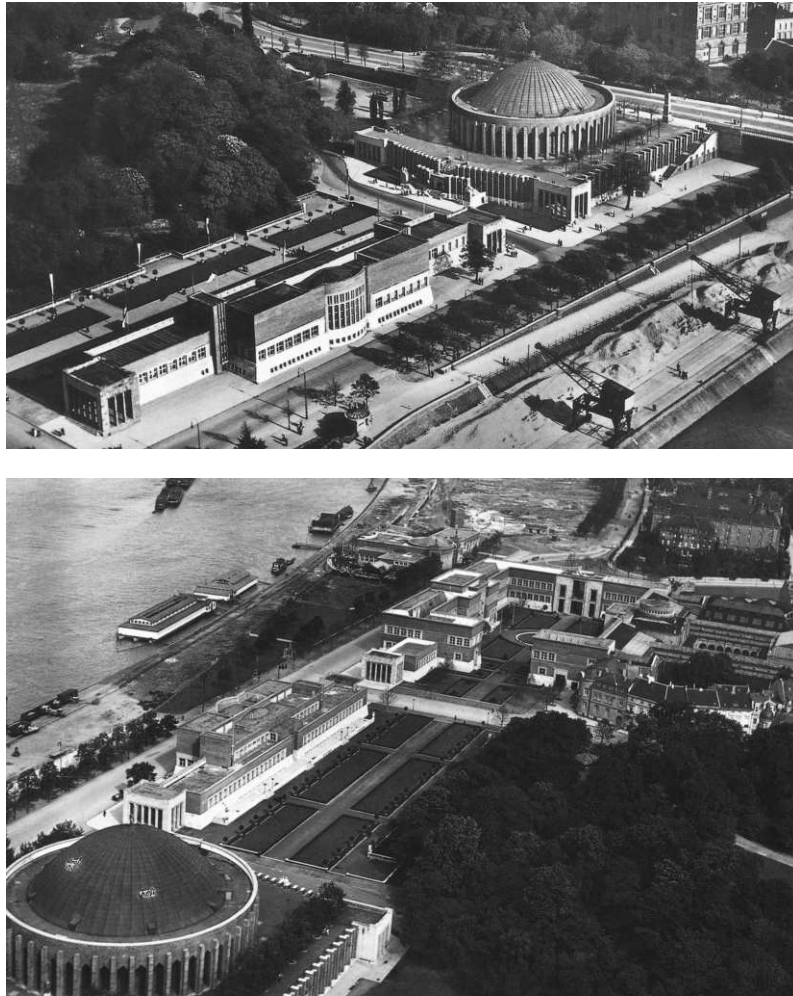
<sup>89</sup> Vgl. Abb. 6.17, 7.7, 8.21.

<sup>90</sup> Abb. z. B. in: Nerdinger/Mai 1994, S. 136; Wiener, Jürgen: Die Gesolei und die Düsseldorfer Architektur der 20er Jahre. Köln 2001, S. 45.

<sup>91</sup> Hegemann 1926, S. 488.

<sup>92</sup> Vgl. auch die Abb. in: Ebd., S. 477 f., 484–486; Nerdinger/Mai 1994, S. 122, 124, 126 f., 249.





**Abb. 5.15** | Wilhelm Kreis: GESOLEI-Ausstellungsbauten, Rheinufer (heute: Joseph-Beys-Ufer), Düsseldorf (1924–1926); **oben:** Mehrzweckhalle und Gesellschafts-/Wirtschaftsmuseum; **unten:** Gesamtanlage mit Blick in den Ehrenhof des Kunstmuseums.

ren. Bis Mitte 1933 fertigte Kreis mehrere Entwürfe an, die Matthias Wilke ausführlich analysiert hat.<sup>93</sup> Für die nun als „(Freiheits)Platz der Deutschen“ benannte Anlage übernahm Kreis seine Konzeption von 1912, veränderte die Bebauung und rekurrierte in zwei Entwürfen erneut auf Gillys Architektur (Abb. 5.16, 5.17).

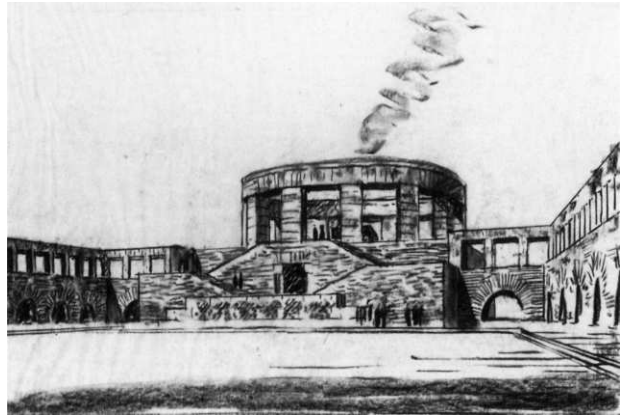
Der Entwurf von 1930/31 zeigt eine symmetrische, 2- bis 3-geschossige, archaisierende Bebauung, die den langrechteckigen Hof an drei Seiten einfasst. Die Innenfläche des Hofes wird um zwei Stufen tiefer gelegt, so dass ein Umgang entsteht, der an rustizierten Mauern mit auf dem Boden aufsetzenden Ellipsenbogen entlangführt, die schlichte Pfeilerkolonnaden tragen. An der Nordseite des Hofes flankieren die Mauern einen Kubus mit einer 2-armigen, 6-läufigen,

wichtigen Freitreppe, von deren Zwischenpodest eine hohe Öffnung in den Kubus führt, der als Podium für eine gedrungene Pfeilerrotunde fungiert, in deren Mitte eine Feuerschale platziert ist. Kreis variiert hier verschiedene Komponenten von Gillys Architektur wie den tief angesetzten Bogen, die um zwei Stufen vertiefte Hoffläche (Abb. 4.13) sowie den Denkmalbau mit monumentaler Freitreppe und zugänglichem Podium (Abb. 2.2). Mit der Pfeilerrotunde greift er zudem eine Bauform aus Entwürfen anderer Architekten für das Bismarckdenkmal von 1909 auf und variiert zugleich die Rotunde von Gillys Pfeilerhalle (Abb. 2.1).

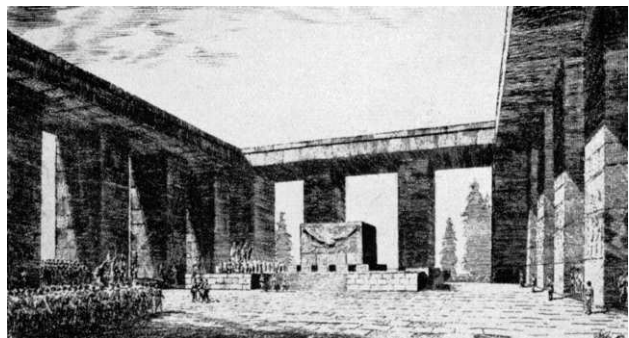
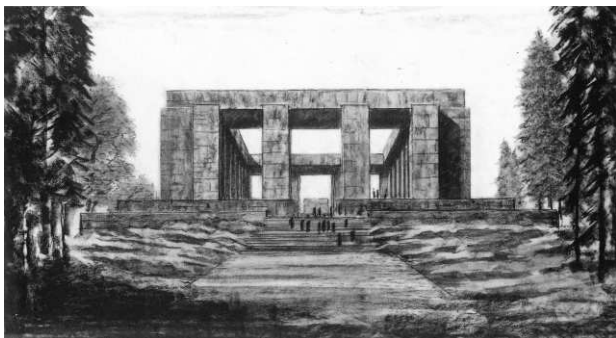
Im vermutlich letzten Entwurf von 1933 wird die Denkmalanlage dann sowohl Bismarck als auch Kriegsopfern und Freiheitskämpfern seit 1806 ge-

<sup>93</sup> Wilke 2002, S. 249–268.

**Abb. 5.16** | Wilhelm Kreis: Platz der Deutschen mit Bismarckdenkmal, Elisenhöhe, bei Bingen (Entwurf, 1930/31).



**Abb. 5.17** | Wilhelm Kreis: Freiheitsplatz der Deutschen am Rhein, Elisenhöhe, bei Bingen; **oben:** Modell (1935/36); **unten:** Entwurf (1933).



**Abb. 5.18** | Wilhelm Kreis: Reichsehrenmal, Waldgebiet bei Bad Berka (Entwurf, 1932); **links:** Aufstieg zum Ehrenmal; **rechts:** Innenansicht mit Grabanlage.

widmet. Vor der bisher offenen Südseite des Hofes befinden sich nun ein Durchmarschplatz sowie eine Tribüne mit einer Führerloge und einer 40 Meter hohen „Freiheitssäule“. An der Ost- und Westseite wird der Hof, dessen vertiefte Fläche nun mit Wasser gefüllt ist, von rustizierten Pfeilerkolonnaden mit hohem Architrav und an der Nordseite von einer Mauer eingefasst, an der eine 2-läufige Pyramidentreppe auf einen dossierten Kubus führt. Dieser wächst hinter der Mauer wie eine Bastion aus dem Felsen und trägt einen quadratischen, 3-stufigen „Altar des Vaterlandes“ mit einer Feuerschale. Zwei Durchgänge an den Enden der Mauer führen auf zwei Aussichtsterrassen in den Winkeln zwischen Hof und Kubus, wo sich die Eingänge des Kubus befinden. Seinen Innenraum beschreibt Matthias Wilke wie folgt:

„Das Innere des Raumes ist über tonnengewölbte Zugänge erreichbar. In dessen Mitte steht eine auf einem Bein kniende Bismarck-Figur in einer Rüstung mit einem vor ihr stehenden Schwert. [...] Darüber befindet sich eine runde Öffnung mit einem Aufbau, durch dessen seitliche Fenster die Belichtung des Raumes erfolgte und ihn in einen dämmrigen Zustand versetzte, der wohl zur Erzeugung einer gewissen andächtigen Stimmung und Atmosphäre dient.“<sup>94</sup>

Mit seiner Lage unter dem Altar – so Wilke weiter – assoziiere der Raum eine Krypta und sei zudem von Friedrich Gilly inspiriert, speziell vom Podium seines Friedrichdenkmals. Kreis verzichte zwar „auf eine solche mausoleumsartige Lösung“, versuche aber ebenfalls, „eine weihevollen, andächtigen Stimmung zu erreichen“.<sup>95</sup>

Zeitlich parallel zu seiner Arbeit für den Denkmalverein nahm Kreis am Wettbewerb für ein Reichsehrenmal bei Bad Berka in Thüringen teil. Zum 2. Auswahlverfahren reichte er den Entwurf einer monumentalen Pfeilerarchitektur ein (Abb. 5.18): Von einem Versammlungsplatz im Tal führt ein breiter Weg bergaufwärts zu einer kolossalen, offenen, gedrungnen Pfeilerhalle auf einem Stereobat, der eine Grabanlage für Gefallene des Weltkrieges auf-

nimmt. Die Grabanlage wird mit einer hohen, begehbaren Platte abgedeckt, die einen Ehrenstein in Form eines kubischen Quaders aus schwarzem Granit trägt. Kreis rekurriert hier einerseits auf zeitgenössische Bauten wie das Ehrenmal auf dem Tönsberg in Westfalen (1930) und das Kriegerdenkmal vor dem Armeemuseum in München (1924/25). Andererseits transformiert er Gillys Pfeilerhalle, synthetisiert sie mit der Grundstruktur des Friedrichdenkmals und projiziert so einen offenen Tempel über einer Grabstätte, der reduziert wird auf ein Pfeilergerüst. Zeitgenössisch wurde sein Ehrenmal rezipiert als Hünen-grabanlage mit heiligem Weg, heiligem Raum und nationalem Heldengrab.<sup>96</sup>

### 5.2.5 | Bauaufgaben Denkmal und Theater

Das Bismarckdenkmal und das Reichsehrenmal sollten die Deutschen zusammenführen und das *National-building*-Projekt in sozialer Hinsicht voranbringen, wurden aber beide nicht ausgeführt. Das Bismarckdenkmal verlor ab 1933 an Bedeutung, und das seit dem Weltkrieg diskutierte Reichsehrenmal scheiterte 1932 an divergenten Wünschen und Erwartungen: Viele Menschen empfanden den Tod ihrer Angehörigen im Weltkrieg angesichts der Niederlage Deutschlands als sinnlos und erwarteten eine Sinnstiftung für die Opfer, die das Reichsehrenmal jedoch nicht in ausreichendem Maß anbot.<sup>97</sup> Der Auftraggeber, die Regierung der Weimarer Republik, erwartete wiederum, dass das Reichsehrenmal eine Identifikations- und Integrationswirkung entfaltete, so dass im nationalen Opfergedenken eine demokratische Volksgemeinschaft entstehen würde. Eine derartig wirkungsvolle Totenehrung setzte allerdings – so Christian Welzbacher – „ein weitgehend homogenes Deutungsmuster des Krieges“ voraus, das jedoch nicht existierte.<sup>98</sup> Das Reichsehrenmal scheiterte somit letztendlich an den gesellschaftlichen Differenzen, die es auflösen sollte.

Stattdessen entstanden zahlreiche Krieger- und Gefallenendenkmäler im Auftrag von Landes- und

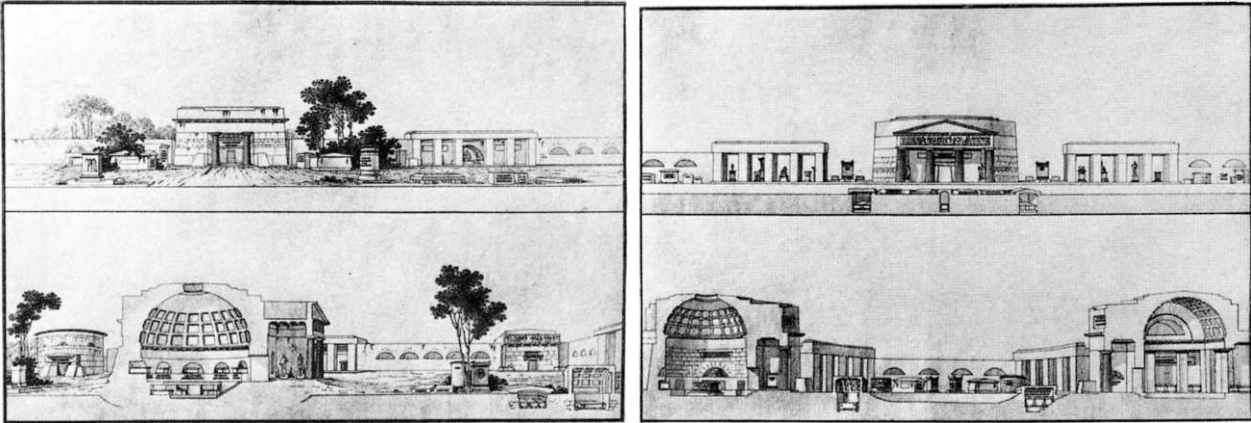
<sup>94</sup> Ebd., S. 268.

<sup>95</sup> Ebd. – Wilke hat den Innenraum leider nicht abgebildet. Der Entwurf befindet sich im Landesarchiv NRW, Abteilung Rheinland, Duisburg (ehem. Hauptstaatsarchiv Düsseldorf).

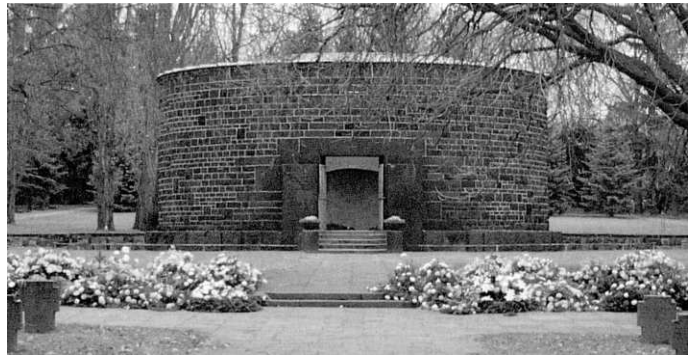
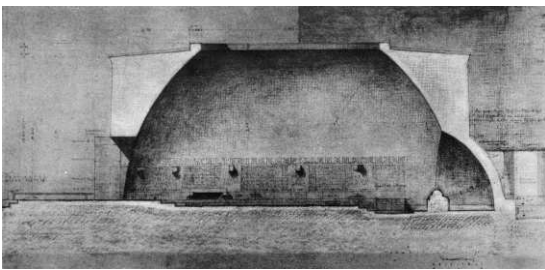
<sup>96</sup> Vgl. Mai, Ekkehard: Von 1930 bis 1945: Ehrenmäler und Totenburgen. In: Nerdinger/Mai 1994, S. 156–167, hier S. 161.

<sup>97</sup> Vgl. Raichle 2010, S. 31 f.

<sup>98</sup> Welzbacher 2006, S. 234. Ebenso Bartetzky 2006, S. 425.



**Abb. 5.19** | Friedrich Gilly: Friedhofsbauten (ca. 1799; verschollen; Kupferstiche 1800/01) (WV: D1, D3);  
links: Kirchhof (Bild 1–2); rechts: Begräbnisplatz (Bild 3–4).



**Abb. 5.20** | Hermann Senf: Ehrenmal der Stadt Frankfurt a. M., Hauptfriedhof, Gießener Straße,  
Frankfurt a. M. (1928); links: Längsschnitt; rechts: Südansicht.

Kommunalregierungen sowie Vereinen, Verbänden und Organisationen jeder politischen Couleur. Beliebte waren einfache Formen, vor allem schlichte, kantige Pfeiler, Kuben und Quader. Diese waren nicht nur kostengünstig, sondern galten auch als allgemeinverständlich und versinnbildlichten um 1930 die Gleichheit und Unerschütterlichkeit der Soldaten sowie die „monumental-einfache Größe des Weltkriegserlebnisses“.<sup>99</sup> Zugleich können diese Denkmäler – so Eckhard Gruber – „ex negativo als Signifikanten einer [...] *semantischen Leere*, eines Sinndefizits bezüglich des Krieges wie seiner Opfer gelten“.<sup>100</sup> Mit ihren puristischen Primärformen weisen sie eine formale Nähe zu Gillys Architektur auf, differieren aber in der Semantik. Spezifische Korrespondenzen sind deshalb selten und nur ver-

einzelt zu belegen wie mit dem Ehrenmal der Stadt Frankfurt a. M. (Abb. 5.20).

Das Ehrenmal wurde von Hermann Senf auf dem Frankfurter Hauptfriedhof in einem Feld mit 1500 Gräbern von Opfern des Weltkriegs errichtet. Als Bauform wählte Senf einen gedrungenen Zylinder, den er in ein Bassin stellte, so dass das Ehrenmal ein Fort mit Burggraben und die Bastion einer Festung assoziiert<sup>101</sup>. Der Zylinder umschließt eine auf dem Boden aufsetzende Halbkugel mit Wandinschriften, Gedenktafeln und Opaion sowie eine Rundnische von halber Höhe gegenüber dem Eingang. Wenige Stufen führen hinunter zur Nische, vor der ein Sarkophag mit der Liegefigur eines toten Soldaten platziert ist. Senf hat mehrere Bauformen von Gilly aufgegriffen: den Zylinder mit Brü-

<sup>99</sup> Gruber 1993, S. 77 f.

<sup>100</sup> Ebd., S. 74.

<sup>101</sup> Vgl. Zukowsky 1994, S. 67.



**Abb. 5.21** | Oskar Kaufmann: Krolloper, Königsplatz, Berlin (1921–1923): Auditorium.

cke (Abb. 3.8), den Zylinder im Bassin und die auf dem Boden aufsetzende Halbkugel im Podium des Friedrichdenkmals (Abb. 2.3) sowie einen Friedhofsbau, den gedrungenen Zylinder mit breiter Portalrahmung und Opaion (Abb. 5.19, Bild 3). Die Schnitte zweier Friedhofsbauten mit Kuppeln zeigen zudem in die Innenräume hinabführende Treppen und einen einzelnen Sarkophag (Bild 4) sowie Wandinschriften und in Rundnischen eingestellte Sarkophage (Bild 2). Die Rundnische des Ehrenmals hat Senf allerdings nicht wie Gilly in den Zylinder integriert, sondern herausgebaut, so dass sie als Apsis erscheint. Mit diesem Zitat eines Bauteils christlicher Kirchen wurde der Soldatentod sakralisiert und zum christlichen Opfertod erklärt.<sup>102</sup>

Wie im Denkmalbau sind um 1930 auch im Theaterbau produktive Gilly-Rezeptionen nur vereinzelt festzustellen. Einer Dokumentation von 1926 zufolge<sup>103</sup> wurden in Deutschland im Zeitraum 1919–1926 zwar mindestens 14 Theater umgebaut und 15 Theater neu errichtet, doch sind an ihren Außenbauten keine Gilly-Rekurse zu erkennen. Die Rezeptionsbelege beschränken sich deshalb auf drei Entwürfe mit Variationen bis Reminiszenzen von Gillys Berliner Schauspielhaus: Die Volksoper von Wilhelm Kreis wurde bereits auf Seite 136 f. vorgestellt. Für ein nicht genanntes Theater

in München kombinierte Herman Sörgel 1921 einen kubischen Bühnenturm mit einem Dreiviertelzylinder für den Zuschauerraum, der am Außenbau als Halbzylinder erscheint, darüber hinaus aber keine Analogien aufweist.<sup>104</sup> Einen Bau mit zwei Rundformen hat Walter Gropius mit seinem Totaltheater (1927)<sup>105</sup> projektiert, dessen Rundungen das Amphitheater des Auditoriums und die Rundbühne am Außenbau abbilden, aber nicht auf einem Kreis, sondern auf einer Ellipse basieren.

Eine Gilly-Rezeption im Zuschauerraum kann mit der Krolloper am Königsplatz in Berlin belegt werden (Abb. 5.21): Das spätklassizistische Kroll'sche Etablissement, das ab 1896 als Opernhaus funktionierte, sollte in den 1910er Jahren für das Königliche Opernhaus abgerissen werden (vgl. Kap. 4.2.7), wurde dann aber in den 1920er Jahren von Oskar Kaufmann umgebaut. Das Auditorium stattete Kaufmann mit Platzreihen im Parkett und auf zwei Rängen sowie einer Logenwand hinter den Reihen des 1. Rangs aus, den er über dem Parkett vorschwingen ließ. Der 2. Rang stieg dagegen hinter der Logenwand auf, so dass hier – wohl erstmals – eine Rangterrasse nach Gillys Konzept eines Terrassentheaters entstanden ist<sup>106</sup>. Da der 2. Rang vom Parkett aus kaum zu sehen war, ist zu vermuten, dass Kaufmann mit der Terrassierung das große Auditorium mit über 2200 Plätzen optisch verkleinern und einen separaten Bereich schaffen wollte, um mehr Intimität zu erreichen. Damit hat er Gillys Terrassierung umgedeutet, denn sein Ziel war kein „demokratisches“ Auditorium, sondern ein Zuschauerraum mit Bereichen, in die kleinere Gruppen sich zurückziehen konnten, also ein Raum, der soziale Separierung erlaubte.<sup>107</sup>

Mit diesem Konzept war Kaufmann wesentlich erfolgreicher als die Theaterreformbewegung, die auch um 1930 weder die Öffnung des Theaters für alle sozialen Schichten noch eine Reform des Theaterbaus durchsetzen konnte. Dagegen etablierte das Filmtheater sich jetzt als eigenständige Bauaufgabe. Allerdings wurden viele Kinos in Geschäfts- und Wohnhauskomplexe integriert, so dass sie keinen eigenen Außenbau benötigten. Zu den wenigen

<sup>102</sup> Vgl. Hoffmann-Curtius 1989, S. 299.

<sup>103</sup> Springer 1926, S. 159–165.

<sup>104</sup> Abb. in: Wasmuths Monatshefte für Baukunst und Städtebau 6, 1921/22, S. 94 f.

<sup>105</sup> Abb. z. B. in: Hüter 1988, S. 286 f.; Müller/Vogel 2008, S. 556.

<sup>106</sup> Julius Posener hat auf diesen Gilly-Rekurs bereits hingewiesen (Posener 1979, S. 429).

<sup>107</sup> Vgl. Hüter 1988, S. 282 f., 285.

Filmtheatern mit Außenbau gehörte Mendelsohns Kino „Universum“, das zugleich als einziger Bau

eine produktive Gilly-Rezeption für ein Filmtheater belegt (s. S. 130 f.).

### 5.3 | Literatur: „Vermittler“ vs. „Bahnbrecher“

Nachdem die Kunstwissenschaft sich in den 1900er und 1910er Jahren mit den Architekten der Zeit um 1800 befasst hatte, wandte sie sich ab 1920 ihrem Stil zu und publizierte diverse Bücher und Aufsätze zur Kunst und Architektur des Klassizismus.<sup>108</sup> Im Zentrum der Diskussion stand nun die Frage, ob der Klassizismus als Endphase des Barock, als Beginn der Romantik oder als „vollwertiger Stil“ zu bewerten sei.<sup>109</sup> Entsprechend divergent fielen die Urteile über Friedrich Gilly aus, die drei Positionen zum Ausdruck bringen und an die kritische Rezeption der Zeit um 1910 anschließen.

#### 5.3.1 | Publikationen zur Kunst- und Architekturgeschichte

Eine bekannte Position vertraten Gustav Pauli und Eckart von Sydow, für die Gilly weiterhin der Vorläufer von Schinkel blieb. Laut Pauli war Gilly zwar der „größte“ Architekt der 1790er Jahre und sein Friedrichdenkmal der großartigste Plan, „der in neuerer Zeit von der Baukunst für ein Denkmal hervorgebracht wurde“. In keinem Architekten habe der Zeitwille sich „so stark, rein und lebendig“ verkörpert. Doch neben Schinkels Elastizität erscheine Gilly „als zeitlich beschränkt“.<sup>110</sup> Ebenso lobte von Sydow Gillys Fähigkeiten: den „Sinn für das Große und Krafterfüllte“, das „Gefühl für die Wucht des Materials und für den Raum selbst“, den „Ausdruck hoher, rationaler Monumentalität“. Zudem habe Gilly „die architektonische Problema-

tik Europas“ gekannt und beherrscht. Doch am Friedrichdenkmal vermisst von Sydow dann „das Denkmalhafte“ und am Schauspielhaus „das Notwendigste des Zusammenhangs [...] zwischen Bühne und Zuschauerraum“. Auch für ihn begann erst mit Schinkel „die eigentliche Blütezeit der klassizistischen Baukunst“.<sup>111</sup>

Wie stabil diese Rezeptionsperspektive um 1930 noch immer war, belegen weitere Publikationen wie die Neuauflagen der Bücher von Cornelius Gurlitt (4. Aufl. 1924), David Joseph (3. Aufl. 1924) und Hermann Schmitz (2. Aufl. 1925), in denen die abwertenden Urteile über Gilly nicht korrigiert wurden (vgl. S. 111 f.). Ebenso sah Emil Kaufmann in Gilly nur einen Vermittler und Nachahmer:

„Bei Ledoux ist die Epochen-, bei Gilly die Generationsfarbe vorwaltend; jener ist Bahnbrecher, dieser Vermittler an die Späterkommenden.“<sup>112</sup>

„Der ‚Preußische Stil‘ war nichts anderes als die deutsche Nachahmung der französischen Revolutionsarchitektur.“<sup>113</sup>

Andere Autoren bewerteten Gilly dagegen als „Bahnbrecher“ und zentralen Architekten des deutschen Klassizismus: Für Paul F. Schmidt war Gilly genialer als Schinkel und „wohl der letzte Baumeister von ganz großem Ausmaß“ in Europa.<sup>114</sup> Hans Hildebrandt sah in Gilly die „eigenschöpferischste, genialste Persönlichkeit des deutschen Klassizismus“ mit dauerndem Einfluss auf Schinkel, Klenze und viele andere:

<sup>108</sup> Vgl. die Beispiele: Hermann Beenken, *Das allgemeine Gestaltungsproblem in der Baukunst des Klassizismus*. München 1920. – Giedion 1922. – Wilhelm van Kempen, *Das Verhältnis von Klassizismus und Romantik in der Architektur und Gartenkunst Deutschlands um 1800*. In: *Die Gartenkunst* 36, 1923, S. 84–90. – Hans Kiener, *Die klassizistische Form im 19. Jahrhundert*. In: *Festschrift Heinrich Wölfflin; Beiträge zur Kunst- und Geistesgeschichte*. München 1924, S. 291–308. – Pauli 1925. – Sydow 1926. – Vogel 1928/29. – Siegfried Pückler-Limpurg, *Der Klassizismus in der deutschen Kunst*. München 1929. – Kaufmann 1929/30. – Landsberger 1931. – Helmut Mebes, *Klassizismus und Klassik der Baukunst um 1800 als internationale und nationale Erscheinungen*. Leipzig 1931. – Herrmann 1932. – Kaufmann 1933. – Vgl. außerdem die Sammelrezensionen: Kaufmann 1931/32; Pevsner 1934.

<sup>109</sup> Vgl. Ebd., bes. S. 313–316; Nerdinger/Philipp 1990, S. 13.

<sup>110</sup> Pauli 1925, S. 33 f., 36.

<sup>111</sup> Sydow 1926, S. 92–95, 103.

<sup>112</sup> Kaufmann 1931/32, S. 208.

<sup>113</sup> Kaufmann 1933, S. 50.

<sup>114</sup> Schmidt 1922, S. 27.

„Seine Phantasie hat so viel bildende Kraft, daß ihre Pläne wie Zeichnungen nach ausgeführten Bauten wirken. Kein nordischer Architekt jener Tage meistert die elementare Form wie er [...]. Gillys Einbildungskraft, nur das Wesentliche achtend, ist ideale Forderung an sehr reales Gestalten.“<sup>115</sup>

Zudem habe Gilly in „seinem großartigen Entwurf“ für das Berliner Schauspielhaus erstmals das Problem gelöst, „die Wechselbeziehungen von Bühne und Zuschauerraum in der Außengestalt des Baues eindeutig zu klären“.<sup>116</sup>

Ebenso war Gilly für Nikolaus Pevsner der „wahrhaft epochemachende Hauptmeister“ des deutschen Klassizismus, an dem die Einheit der Baukunst jener Zeit zu erkennen sei, denn bereits um 1815 habe „die Abwandlung des in sich vollkommenen Stils der ‚Hochstufe‘“ begonnen:

„Den Stil der Goethezeit in seinem eigensten Gehalt kann man [...] allein an den Meistern zwischen 1795 und 1815 erkennen, und erst von ihnen aus, rückschauend und vorschauend, könnte sich dann das Ganze zu einer Einheit runden.“<sup>117</sup>

Die dritte Gruppe von Autoren rezipierte Gillys Architektur aus modernistischer Perspektive. So thematisierte Sigfried Giedion ihre „horizontale Schichtung“ und ihren Funktionalismus und sah in Gilly einen Überwinder des spätbarocken Klassizismus, der das „barocke Gefüge auseinandersprenge“. Sein Friedrichdenkmal sei eine „Summe von Kristallisationen“ und sein Schauspielhaus ein „von innen nach außen“ konzipierter Bau, der den Raum „partikelweise“ darstelle.<sup>118</sup> Franz Landsberger hob wiederum hervor, dass der Klassizismus „im Zweckbau zu ganz ähnlichen Lösungen gekommen ist wie die heutige Baukunst“ und deshalb „als der eigentliche Vorläufer und Wegbereiter der Moderne zu gelten hat“. Gilly sei ein Architekt, „der die Baukunst als eine von der Bestimmung des Bauwerks

diktierte Sprache erkannt hatte“. Zudem habe er mit der „Höhenführung“ und „Längsausdehnung“ seiner beiden Hauptwerke „das Motiv der bewegten Staffelung“ eingeführt und die Architektur in Bewegung versetzt<sup>119</sup>, also ein Thema der Moderne „Um 1930“ antizipiert:

„Gilly hat den Ernst und die Schwere des Hochklassizismus zur Vollendung geführt; aber die hochklassizistische Ruhe hat sich unter seinen Händen in eine neue Bewegtheit verwandelt.“<sup>120</sup>

Eine Zwischenposition in der Bewertung von Gilly als Vermittler, Bahnbrecher und Modernist nahm Wolfgang Herrmann ein. Er würdigte Gilly als „anerkannten Führer“ der Avantgarde „Um 1800“, die „für einen radikalen Formenwechsel“ eintrat, analog zur Moderne „Um 1930“: „Die Formenverwandtschaft ist oft von überraschender Deutlichkeit.“<sup>121</sup> So sei Gillys Berliner Schauspielhaus „wohl das beste und reifste Werk“ der Avantgarde und wäre – ausgeführt – „der erste moderne Theaterbau geworden“. Eine „eigenartige Formenwelt“ kennzeichne dagegen Gillys Friedrichdenkmal sowie seine Stadt- und Landhäuser. Im Vergleich mit Schinkel erscheint Gilly dann wiederum als genial und impulsiv, während Schinkel Realist sei und „mehr Architekt, als es Gilly seiner Natur nach je hätte werden können“.<sup>122</sup>

### 5.3.2 | Die ersten Dissertationen

Die Forschungsmeinungen über Friedrich Gilly lagen um 1930 weit auseinander. Einen möglichen Grund dafür hat Nikolaus Pevsner benannt: Gilly nehme eine „stilgeschichtliche Schlüsselstellung“ ein, weshalb es unmöglich sei, „mit den üblichen Kategorien auszukommen“; es müsse „als sehr bezeichnend angesehen werden“, dass für ihn noch immer „die würdige Monographie“ fehle, obwohl

<sup>115</sup> Hildebrandt 1924, S. 141f.

<sup>116</sup> Ebd., S. 158.

<sup>117</sup> Pevsner 1934, S. 322f., 325, 327.

<sup>118</sup> Giedion 1922, S. 30, 41, 87, 106.

<sup>119</sup> Landsberger 1931, S. 8, 188, 191, 196.

<sup>120</sup> Ebd., S. 194. – Landsberger gehört zu den wenigen Autoren, die auch feststellen, dass Gillys Architektur „einen doppelten Charakter“ zeigt: eine „liebenswert-graziöse“ Seite und einen „Zug zum Gewaltigen“ (S. 190).

<sup>121</sup> Herrmann 1932, S. 26f.

<sup>122</sup> Ebd., S. 29f., 36, 41.

sein „ganzer Nachlass in Berlin bewahrt“ werde.<sup>123</sup> Diese würdige Monografie wurde zu diesem Zeitpunkt geschrieben und sollte ein Jahr später als eine von zwei Dissertationen erscheinen, die als einzige Forschungsarbeiten zu Gilly um 1930 publiziert worden sind.

Die erste Dissertation von 1931 befasst sich mit Gillys Verhältnis zum zeitgenössischen Theaterbau, insbesondere in Frankreich. Horst Riemer hat Gillys Zeichnungen französischer Theater sowie mögliche Einflüsse auf sein Berliner Schauspielhaus untersucht und ist zu dem Schluss gekommen, dass „Gilly in seinem Theaterentwurf einen ganz selbständigen, neuen Weg beschritten hat“, zwar beeinflusst „vom Studium der Antike“, aber ohne „bestimmenden Einfluß“ der französischen Kunst.<sup>124</sup> Damit widerlegt Riemer für diesen Bau den Befund von Hermann Schmitz und Emil Kaufmann, dass Gilly nur ein Nachahmer der Franzosen sei.<sup>125</sup>

Überraschenderweise fehlen in Riemers Dissertation die beiden ausgeführten Theater von Gilly in Königsberg und Posen. Mit ersterem hat Erhard Roß sich in seiner Dissertation über die „Geschichte des Königsberger Theaters“ befasst und konstatiert, dass Gillys Bau „hinter den Forderungen der Reformtheaterpläne“ zurückgeblieben sei (Abb. 4.51): Im Innenbau habe Gilly diese nur in zwei Punkten umgesetzt, nämlich mit „der Berücksichtigung Bühnenoptischer Gesichtspunkte bei der Anlage“ des Auditoriums und mit der Gestaltung des Proszeniums „als einfache Wand“ ohne Logen. Am Außenbau habe er zudem nicht – wie am Berliner Schauspielhaus – „Vorhalle, Zuschauerraum und Bühnenhaus“ hervorgehoben, sondern alle Räume in einem Quader untergebracht, der mit seinen Landhäusern eng verwandt sei.<sup>126</sup>

Zeitlich parallel zu Roß' Forschung hat Alste Oncken das Gesamtwerk von Gilly erfasst. Ihre 1935 publizierte Dissertation dürfte Pevsners Vorstellung einer würdigen Monografie entsprochen haben und sollte bis ins 21. Jahrhundert die zentra-

le Monografie zu Gilly bleiben, auch weil sie das bisher einzige Werkverzeichnis enthält. Oncken präsentiert das Gesamtwerk in zehn Kapiteln chronologisch und nach Bauaufgaben, beschreibt viele Bauten detailliert und analysiert ausführlich Gillys Formensprache. Außerdem stellt sie sein Werk in den europäischen Kontext, fragt nach seinem Verhältnis zu Frankreich und zeigt, dass dieses „immer nur in einer allgemeinen Verwandtschaft der Typen oder der Motive“ bestehe. Gilly habe eine eigenständige Architektur geschaffen, die sich durch dynamische Baukörper, variable Einzelformen und Monumentalität auszeichne:

„Es ist [...] eine bürgerliche Welt, für die hier gebaut wird, [...] eine Welt, der der Mensch an sich im Mittelpunkt steht. Aus dieser Steigerung der Persönlichkeit erwächst eine Monumentalität der Bauform, die gerade bei Gilly nicht im Maßstab, sondern in der Bildung der Form an sich beschlossen ist [...].“<sup>127</sup>

Damit bestätigt Oncken Riemers Untersuchungsbefund für das Gesamtwerk.

### 5.3.3 | Arthur Moeller van den Bruck

Bereits 1922 konnte Moeller van den Bruck die 2. Auflage seines Buchs „Der Preußische Stil“ herausbringen, die er überarbeitet und um das Kapitel XIV „Das preußische Schicksal“ erweitert hat. Der Fokus dieser Auflage liegt auf Friedrich Gilly, König Friedrich II., Preußen, Archaik und Mystik. Gillys Bedeutung für die Stilbildung wird nun formal klarer hervorgehoben, indem der Text in zwei Teile à sieben Kapitel gliedert und der 2. Teil mit Shadows Gilly-Büste und Kapitel VIII „Stil“ eingeleitet wird. Der Prozess der Stilbildung wird dagegen stärker mystifiziert und die Phase der Umdeutung von Gillys Reiseeindrücken und Formvorstellungen nun vollständig ausgeblendet. Kapitel IX „Gilly“ beginnt entsprechend:

<sup>123</sup> Pevsner 1934, S. 322.

<sup>124</sup> Riemer 1931, S. 99.

<sup>125</sup> Riemer bezieht sich wiederholt auf Kaufmanns Aufsatz zur Revolutionsarchitektur (Kaufmann 1929/30), der im Literaturverzeichnis jedoch fehlt. Besonders problematisch ist Riemers wörtliche Übernahme diverser Syntagmen des Aufsatzes, ohne diese als Zitate zu kennzeichnen, worauf Kaufmann mit einer Richtigstellung reagierte (in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 4, 1935, S. 189). Neben Kaufmann hat Riemer weitere Autoren plagiiert, besonders Wilhelm Niemeyer (Niemeyer 1912), der ebenfalls im Literaturverzeichnis fehlt.

<sup>126</sup> Roß 1935, S. 14 f.

<sup>127</sup> Oncken 1981, S. 51, 99 f.



„Er war eine Flamme.

Er war wie ein Licht, das sich das Gefäß, aus dem es brannte, selbst schuf.“<sup>128</sup>

Gilly trug dieses Licht „auf die preußischen Altäre [...], ein magisches Licht, das der märkischen Erde ursprünglich angehörte“, und führte eine „schwärmende Schar“ von Jünglingen, die das Erbe Friedrichs II. „in den Künsten schöpferisch und bildend zu erhalten suchten“:

„[...] er war es, der den festlichen Zug ihrer Phantasie ordnete und zuerst das Heroische, aber auch Mystische ausdrückte, das im Preußentum lebte und lag.“<sup>129</sup>

Gilly überlieferte „den Sinn von Preußen“ der Nachwelt, indem er „seine politische Bedeutung in eine idealische entrückte“, und erfüllte eine Kultur, „indem er einen Kult schuf“. Er war „ein neuer Mensch“, der „ganz erdhaft“ blieb, ein Mystiker und Priester, der den Stil aus archaischer Gesinnung „zu sphärischer Vergeistigung erhob“:

„Gilly [...] beging ein unwirkliches Fest, dessen Göttin nicht die Grazie war, sondern eine Parze; seine Gebäude waren von solcher Kühle, daß in ihnen nicht Menschen zu wohnen schienen, sondern Manen [...].

[...] aus Flächen, die ineinander schnitten, wie die Flächen von Schatten, setzte er eine kubische Welt zusammen, die eine vierdimensionale Welt war [...].

Seine Architektur war wie eine Kristallisation der Natur.

Sie war Primitivität in ihrer höchsten Veredelung.“<sup>130</sup>

In den nachfolgenden Kapiteln hatte Moeller von den Bruck in der 1. Auflage seines Buchs Gillys empfindsame Seite und „feine, fast attische Kultur“ erwähnt. In der 2. Auflage regredieren diese nun zum „archaischen Kultstil“.<sup>131</sup>

Der Rezeptionsmodus von Moeller hat sich verändert, weil die Architekten „nach dem Ausbruche

der Revolution die Entwicklung zur Klassizität“ abgebrochen hatten. Moellers ursprüngliches Ziel, einen modernen Preußischen Stil zu etablieren, mit dem „sich ein imperialistisches und kapitalistisches Zeitalter schließlich auf eine großartige Weise auch architektonisch ausdrücken werde“, war 1922 obsolet.<sup>132</sup> In der 2. Auflage seines Buchs wirbt er deshalb für die Verbreitung preußischer Fähigkeiten in Deutschland und propagiert Gilly als Repräsentanten Preußens, der ein Archaiker, Mystiker, Licht und Priester war, so dass sein Stil und mit ihm Preußen als absolut erscheinen.

Außerdem werden Gillys Bauten nun in den Kontext zeitgenössischer Totenehrung gesetzt, denn in ihnen wohnen jetzt eher Manen als Menschen. Laut Thorsten Kühnel sieht Moeller in Gillys Architektur „eine tiefe, rational nicht zugängliche Ordnung“, die „aus dem völligen Entzug von Leben entsteht“ und in der sich „sowas vollzieht wie die völlige Aufgabe des Individuums an eine allmächtige Natur“.<sup>133</sup> Folglich bot der Preußische Stil die Möglichkeit, „eine metaphysische, allumfassende Ordnung neu zu begründen“<sup>134</sup> – womit Moeller ein Thema aufgreift, das in der Weimarer Republik virulent war. Er reagierte also wieder – wie schon 1916 – auf aktuelle Positionen in der deutschen Gesellschaft und instrumentalisierte Gilly weiterhin für seine gesellschaftspolitischen Ziele.

Im Herbst 1924 erkrankte Moeller schwer und verstarb im Mai 1925. Die 3. Auflage seines Buchs wurde deshalb 1931 von seinem Nachlassverwalter, dem Schriftsteller Hans Schwarz, herausgegeben, der die Totenehrung zum Leitthema der Auflage machte. Die Textabschnitte über Gilly hat Schwarz nicht verändert, was betont werden muss, weil somit alle Aussagen über Gilly nicht 1931, sondern bereits 1916 und 1922 formuliert worden sind! Dennoch konnte Schwarz mit seinem Vorwort und den Abbildungen neue Akzente setzen und Gillys Architektur noch mehr in den Kontext von Krieg und Totenehrung stellen. Sein Leitthema wird auf dem Frontispiz eingeführt, dessen Abbildung nicht mehr die Reiterstatue König Friedrich Wilhelms I.

<sup>128</sup> Moeller 1922, S. 143.

<sup>129</sup> Ebd., S. 143 f.

<sup>130</sup> Ebd., S. 144 f., 149, 152 f.

<sup>131</sup> Ebd., S. 171.

<sup>132</sup> Ebd., S. 220 f.

<sup>133</sup> Kühnel 2008, S. 219.

<sup>134</sup> Ebd., S. 220.

von Andreas Schlüter, sondern die Neue Wache von Karl F. Schinkel zeigt, die 1930/31 zum Reichsehrenmal umgebaut wurde. Im Vorwort schreibt Schwarz dann über Gilly:

„Als Friedrich eine neue Welt der Tatsachen geschaffen hatte, trat eine preußische Antike daraus hervor. [...] Gilly leitete sie ein und war zugleich die Zusammenfassung dessen, was die Taten Friedrichs aufgerissen hatten. [...] Hatte schon Friedrich an den Rampen seiner Schlösser, an den untersten Stufen seiner Terrassen so gern eine Sphinx ruhen lassen, so griff Gilly viel kühner in die ägyptische Monumentalität hinein, suchte sie mit dem ewigen Dorertum aller jungen und kriegerischen Völker zu verbinden und ihnen etwa im Totenmal für Friedrich den Großen den letzten preußischen Ausdruck zu geben.“<sup>135</sup>

Die Abbildungen in Kapitel IX „Gilly“ hat Schwarz ebenfalls angepasst: In der 1. und 2. Auflage enthält das Kapitel neben Bauten anderer Architekten vier bzw. sechs Seiten mit Entwürfen von Gilly für unterschiedliche Bauaufgaben<sup>136</sup>, in der 3. Auflage dann nur noch drei Seiten mit zwei Pyramiden und zwei Ansichten des Friedrichdenkmals. Die Bauten anderer Architekten sind durch Johann G. Schadows Grabmal für Alexander von der Mark, den Sohn von König Friedrich Wilhelm II., ersetzt worden, das auf einer rechten Seite gegenüber der 1. Seite des Kapitels abgebildet ist, das erstmals auf einer linken Seite beginnt. Das Grabmal illustriert somit unmittelbar die Textpassage, in der Moeller Gilly als Licht und Führer einer Jünglingsschar vorstellt und von „Schalen der Hingabe“ vor Gillys Bauten spricht, einer Hingabe an die Architektur und an Preußen.<sup>137</sup> Gilly verstarb im Alter von 28 Jahren; Alexander von der Mark wurde acht Jahre alt und von Schadow aufgebahrt mit einem Schwert porträtiert. Mit dieser Gegenüberstellung

des hingebungsvollen Architekten und des kriegerischen Königssohns thematisiert Schwarz die Kampf- und Opferbereitschaft junger Männer, die für ihre Arbeit und ihr Land ihr Leben geben, und deutet Gillys Tod somit als heroischen Opfertod.<sup>138</sup> In den nachfolgenden Kapiteln sagt Moeller dann über Preußen:

„Seine Monumentalität entsprang aus der Idee, aus dem reinen Geiste, aus einer großen menschlichen Hingabe [...].

Aber es war seine Größe, daß seine Sendung zugleich einen überpersönlichen Zweck einschloß, der nur durch Opfer erfüllt werden konnte, die eine Vaterlandsliebe darbrachte, welche nun nicht mehr preußisch war, sondern deutsch wurde.“<sup>139</sup>

### 5.3.4 | Wassili Luckhardt und Hugo Häring

Moeller und Schwarz haben Gilly für ihre gesellschaftspolitischen Ziele instrumentalisiert; Wassili Luckhardt und Hugo Häring, etablierte Architekten der rationalen und der organischen Moderne, instrumentalisierten wiederum Moeller und Gilly für ihr Ziel, im NS-Staat Aufträge zu erhalten.<sup>140</sup> So stellte Luckhardt in seinem Aufsatz „Vom preußischen Stil zur neuen Baukunst“ Bezüge zwischen dem Preußischen Stil und dem Rationalismus her, um die Kritik der Nationalsozialisten an der progressiven Moderne zu entschärfen, und veröffentlichte den Aufsatz 1933/34 in drei Zeitschriften.<sup>141</sup> In der Version von 1934 konstatiert er, dass Moeller van den Bruck als erster „Gilly als Träger einer bestimmten Bauidee erkannt“ habe, in der Moeller „die künstlerische Verkörperung einer Staatsidee“ sehe, womit er „das Programm für eine ‚Welt-Architektur‘“ gebe. Diese führe die französische Revolutionsarchitektur fort:

<sup>135</sup> Schwarz, Hans: Vorwort. In: Moeller 1931, S. 7–12, hier S. 11.

<sup>136</sup> Außerdem enthält das Kapitel in beiden Auflagen den Entwurf einer Eisenbrücke, den Moeller Gilly zuschreibt, den Oncken in ihr Werkverzeichnis aber nicht aufgenommen hat (Moeller 1916, S. 116a; Moeller 1922, S. 158a).

<sup>137</sup> Moeller 1922, S. 143; Moeller 1931, S. 128.

<sup>138</sup> Alexander von der Mark wurde wahrscheinlich vergiftet. Gilly hat sich auf seiner Studienreise mit einer Lungenerkrankung infiziert, aber trotzdem bis kurz vor seinem Tod ein hohes Arbeitspensum bewältigt.

<sup>139</sup> Moeller 1922, S. 167, 222; Moeller 1931, S. 149, 196. – Die 1. Auflage enthält nur den Satzteil „Seine Monumentalität [...] reinen Geiste“, den Moeller dort aber nicht auf Preußen, sondern auf die Kunst bezieht (Moeller 1916, S. 132).

<sup>140</sup> Auch andere Modernisten versuchten, sich im NS-Staat beruflich zu positionieren (vgl. Weiß 2012, S. 335–337; Welzbacher 2006, S. 219 f.; Pehnt 2006, S. 197).

<sup>141</sup> Der Aufsatz ist 1933 in der „Deutschen Allgemeinen Zeitung“ und mit Modifikationen 1934 in den Zeitschriften „Das schöne Heim“ und „Die Kunst“ erschienen (vgl. Neumeyer 1997, S. 31 f. u. Anm. 88).

„Die abstrakten und klar durchdachten Formen der französischen Architektur werden bei Gilly nach dem Gefühlsmäßigen hin erweitert und erfahren eine Durchgeistigung, die für uns Heutige die Gillysche Welt als die wesentliche und fruchtbringende Vorläuferin einer neuen deutschen Baukunst erscheinen lässt.“<sup>142</sup>

Für Luckhardt war Gilly „in den Grundlagen seines Wesens weit genialer, ursprünglicher und endgültiger“ als Schinkel, weil er „zum Anfang alles Bauens zurück“ wollte, die Urelemente der Form „auf eine geistige Grundlage zu bringen suchte“ und danach strebte, das Verhältnis von Architektur und Landschaft zu gestalten.<sup>143</sup> Ebenso sei „die neue Baubewegung [...] primitiv und ursprünglich in ihrer Formgebung“ und suche „den Zusammenhang mit der Landschaft in gleicher Weise, wie Gilly die Bauelemente in die umgebende Natur fügte“. Ihr fehlten nur noch die „metaphysischen Zusammenhänge“:

„Ein Hinweis auf das im tieferen Sinne Heroische von Gillys Kunst erscheint hierbei wichtig, da wir heute wieder im Abwehrkampf gegen hohles Pathos stehen.“<sup>144</sup>

Luckhardt hofft resümierend, dass die „in der ganzen Welt mehr und mehr“ anerkannte deutsche Moderne berufen sei, die technische Form mit „den metaphysischen Bindungen“ zu synthetisieren, und warnt in einer Anmerkung davor, sich „mit verdünntem Biedermeier oder nachgelebtem Klassizismus“ zu begnügen. Stattdessen erscheine „die Formgebung zahlreicher Thingplätze [...] als hoffnungsvoller Versuch, die formale und landschaftliche Gestaltung zu einer höheren Einheit zu bringen“<sup>145</sup> – womit Luckhardt Werbung in eigener Sache machte, denn 1934 beteiligte er sich am Wettbewerb für „Das Haus der Arbeit“ mit einem Entwurf für ein Bau-Ensemble mit Thingplatz.<sup>146</sup>

Vermutlich als Reaktion auf Luckhardts Aufsatz veröffentlichte Hugo Häring Anfang 1935 in der „Deutschen Bauzeitung“ den Aufsatz „Der Preußi-

sche Stil“ von Moeller van den Bruck. Ein Beitrag zum Problem der Stilbildung“, in dem er eine Gegenposition vertritt: Gilly und Preußen seien nur „Durchgänge“ zu Schinkel und Deutschland, weshalb überraschen müsse, dass Moeller „gerade in Gilly die vollkommenste Verkörperung des Preußentums“ erkenne,

„[...] denn das Preußentum Gillys ist ein Preußentum einer bereits sehr bürgerlichen Gesellschaft, die die Antike studierte und den wahren Heroismus seiner Vergangenheit in die Sprache des Gebildeten zu übertragen begann. Es war zwar nicht höfisch [...], aber es war auch ebensowenig mit dem Volke und dem Volkhaften verbunden. [...]“

Gillys Verlangen nach Sachlichkeit beschränkte sich auf das rein Geistige, sein Ausdrucksverlangen bezog sich auf die Idee einer heroischen Kultur.“<sup>147</sup>

Gillys Architektur sei deshalb „nur Phase“ gewesen, „schöner Durchgang, aber ohne Zukunft“. Schinkel sei „wohl weniger glänzend“ und „idealisch“ als Gilly, aber „für die Entwicklung weit wesentlicher“, denn er gehe „auf dem Wege der Idee der Sachlichkeit als auch der Vertiefung der Fragen des Ausdrucks einen Schritt weiter“:

„Ihm gegenüber wirkt Gilly wie Vergangenheit und im letzten Grunde unpreußisch. Gilly gab nur die Pose des Heroischen, Schinkel aber suchte das Heroische selbst und suchte selbst heroisch.“<sup>148</sup>

Anschließend wird deutlich, dass Häring sich auch deshalb nicht auf Gilly beruft, weil dieser „das Bauen wieder“ zu den „Grundelemente[n] aller Architektur“ wie „Quadrat und Kreis“ zurückgeführt hat – also zu Elementen, die grundlegend für den Rationalismus, aber nicht für die Organik sind. Häring beruft sich stattdessen auf Schinkel, der „den Weg zum Bauen“ gesucht habe:

„Und dieser Weg zum Bauen ist inzwischen auch der Weg des übrigen Deutschlands und der Weg aller

<sup>142</sup> Luckhardt 1934, S. 273.

<sup>143</sup> Ebd.

<sup>144</sup> Ebd., S. 274, 276.

<sup>145</sup> Ebd., S. 276.

<sup>146</sup> Zu Luckhardts Aufsatz vgl. auch: Schlüter 2010, S. 244–246; Kühsel 2008, S. 221 f.; Neumeyer 1997, S. 31 f.

<sup>147</sup> Häring 1935, S. 24 f.

<sup>148</sup> Ebd., S. 25 f.

germanischen Völker geworden. Es ist der Weg des organhaften Bauens, der Weg zum Bau als Organ.“<sup>149</sup>

Häring wirbt für Organik in der Baukunst und im Städtebau, besonders in der „Weltstadt Berlin“, die Moeller nur als „Wiedergeburt eines größeren Gilly-Berlin, als einen idealischen, monumentalen und massiven Städtebau“ gesehen habe. Das „Formproblem Berlin“ sei jedoch „die Gestalt einer Stadt als Organ des Deutschtums“. Denn Preußen fehle aufgrund seiner Multikulturalität eine „volkhafte Bindung“, so dass es nur „ein Durchgang zu einem zukünftigen Deutschland“ sei. Analog sei die Lösung des Formproblems „der Weg über die Sachlichkeit und den Rationalismus [...] in das Transzendente“ des Deutschtums.<sup>150</sup> Am Ende seines Aufsatzes propagiert Häring somit die Organik als Lösung für

## 5.4 | Rezeption um 1930

Die Konflikte in der deutschen Gesellschaft waren durch den Weltkrieg nicht – wie erhofft – aufgelöst worden, sondern erreichten in der Weimarer Republik eine neue Dynamik und Dimension. Die Demokratie war unbeliebt und verblasste zunehmend gegen das aktualisierte Ideal einer nationalen Volksgemeinschaft, weshalb die Reichsregierung Kompromisse suchte und an ihren Berliner Staatsbauten eindeutige Rekurse auf die Zeit um 1800 vermied. Das Reformprogramm „Um 1800“ wurde trotzdem weiterhin propagiert und die Suche nach einem neuen Architekturstil fortgesetzt, doch spaltete die Reformbewegung sich jetzt in Traditionalisten und Modernisten, die sich in eine zunehmend politisierte Konkurrenzsituation manövrierten.

Die Position der Avantgarde wurde von den progressiven Modernisten besetzt, die jeden historischen Rekurs ablehnten und eine neue Formsprache entwickelten, die auf der Werkbundaustellung in Stuttgart 1927 präsentiert wurde und bald das Erscheinungsbild diverser Um- und Neubauten prägte. Parallel bildeten sich die Stilmodi einer gemäßigten und einer konservativen Moderne sowie eines modernen Neoklassizismus heraus, die auf

das von Luckhardt benannte Problem: das „metaphysische“ Defizit der Moderne.<sup>151</sup>

Die Aufsätze von Luckhardt und Häring gehören zu den letzten Versuchen der Modernisten, die eigene Architektur im NS-Staat zu etablieren. Sie basieren auf einer Fehleinschätzung, denn tatsächlich war der NS-Kritiker Moeller von den Bruck im NS-Staat unerwünscht. Seine Popularität erreichte zwar in den Jahren 1933–1935 ihre Hochphase, weil Moeller als Vordenker der „deutschen Revolution“ und Wegbereiter des „Dritten Reichs“ gefeiert wurde. Doch diese Rezeption stellte die Autorität von Adolf Hitler infrage, weshalb sie ab 1935 unterbunden wurde.<sup>152</sup> Moellers Buch „Der Preußische Stil“ konnte daraufhin nicht mehr nachgedruckt werden.

Das Defizit der progressiven Moderne reagierten, repräsentative Inhalte nur begrenzt vermitteln zu können. Die konservative Moderne und der moderne Neoklassizismus brachten außerdem mit Steinmaterialien und Monumentalität die Wünsche vieler Menschen nach Sicherheit, Stabilität und einer Volksgemeinschaft zum Ausdruck, die mit der Wahl der NSDAP 1930 zur zweitstärksten und 1932 zur stärksten Partei im Reichstag auch politisch artikuliert wurden.

Trotz dieser Entwicklung ist eine produktive Gilly-Rezeption nur an wenigen Bauten dieser Zeit nachweisbar. Gillys Architektur war zwar ein Ausgangspunkt für die Stilsuche der Reformer, so dass durchaus Analogien zwischen ihr und der Moderne „Um 1930“ bestehen wie die Verwendung von Primärformen für alle Bauaufgaben, der allansichtige Baukörper, der Funktionalismus und der Horizontalismus. Doch hinsichtlich Konstruktion und Ästhetik unterscheiden sich Gillys wuchtige, gelagerte Baukörper aus Stein mit Sockeln, Dossierungen und Konsolgesimsen grundlegend von den Bauten der Moderne aus Eisen- oder Stahlskeletten, Wandscheiben ohne untere und obere Abschlüsse sowie

<sup>149</sup> Ebd., S. 27.

<sup>150</sup> Ebd., S. 27, 29.

<sup>151</sup> Zu Häring's Aufsatz vgl. auch: Weiß 2012, S. 337; Kühnel 2008, S. 222.

<sup>152</sup> Vgl. Schlüter 2010, S. 388, 396–399.

„Vorhängen“, Bändern und Ecken aus Glas.<sup>153</sup> Spezifische Korrespondenzen sind deshalb selten, auch an Denkmal- und Theaterbauten. Mehrfach produktiv rezipiert wurde Gillys Architektur von Ludwig Mies van der Rohe, Erich Mendelsohn, Otto R. Salvisberg und Wilhelm Kreis. Während Mies und Mendelsohn an die demokratische Semantik von Gillys Architektur anknüpften, hat Kreis diese in den Kontext von Fortifikation, Krieg, Opfertod und Totenehrung gestellt.

Die kritische Gilly-Rezeption fand um 1930 primär in Publikationen zur Kunst- und Architekturgeschichte statt. In ihnen wurde Gillys Bedeutung kontrovers diskutiert und Gilly als „Vorläufer von

Schinkel“, „wichtigster Klassizist“ und „erster Moderner“ bewertet, ohne dass ein Konsens erreicht wurde. Die Gilly-Forschung beteiligte sich nicht daran und publizierte erst nach 1930 zwei Dissertationen, in denen sie dann allerdings Gillys Gesamtwerk systematisch erfasste und gegen die französische Revolutionsarchitektur abgrenzte. Parallel zu dieser wissenschaftlichen Aufarbeitung wurde Gilly weiterhin politisch instrumentalisiert, besonders in der 2. und 3. Auflage von Moeller van den Brucks Buch „Der Preußische Stil“ sowie in zwei Aufsätzen von progressiven Modernisten, die versuchten, sich „mit Hilfe“ von Moeller und Gilly im NS-Staat beruflich zu positionieren.

<sup>153</sup> Vgl. Hüter 1990, S. 68–71; Scheer 2000(a), S. 137.

---

## 6 | Um 1940: Prophet des NS-Staats und der Weltherrschaft

Im Jahr 1933 veröffentlichte der Schriftsteller, Dramaturg, Politiker und Generalstabsoffizier Gustav Steinbömer das Buch „Politische Kulturlehre“ und führte mit ihm den Modus für die Gillys-Rezeption der Nationalsozialisten ein: Zunächst erläutert Steinbömer einleitend das Verhältnis von Staat und Volk am Beispiel der griechischen Polis, um dann anhand von Werken der Dichtung, bildenden Kunst und Musik das Verhältnis von Staat und Kultur zu bestimmen. Dabei stützt er sich auf Autoren wie Moeller van den Bruck, dessen Buch „Der Preußische Stil“ für ihn „die Entdeckung einer einheitlichen staatlichen Willenshaltung in einer Kunst“ gewesen sei.<sup>1</sup>

Im Kapitel „Architektur“ definiert Steinbömer die Baukunst – mit Bezug auf Friedrich Nietzsche – als einen „Ausdruck der Macht“: Sie sei „ihrem Wesen nach politisch und staatlich“ und „der künstlerische Machtausdruck der öffentlichen Sphäre“.<sup>2</sup> Als Beispiele für „die Verbundenheit von Herrschaft und Architektur“ nennt er Bauten von der Antike bis zum preußischen Klassizismus „Um 1800“, der „einer staatlich-heroischen Substanz wirklich und innerlich zugewogen ist“ und „sich einer eigenen Sprache der Formelemente bediente, die er aus der griechischen Antike umbildete“. Sein „größter Baumeister“ sei Friedrich Gilly und dessen Friedrichdenkmal „die architektonische Symbolisierung des preußischen Staates“:

„Es ist ein paganischer Sakralbau für den heroischen Kult eines staatlichen Priestertums, die großartigste bauliche Verkörperung, die der fridericianische Staatsgeist hätte finden können.“<sup>3</sup>

Dagegen sei der Spätklassizismus ein „Bildungsstil“, der historische Formen „nicht nach den lebendigen und bodenständigen Kräften“ umbildete, sondern

bereits in den Historismus einging. Das Kapitel „Architektur“ endet mit folgendem Absatz:

„Die Bemühungen um einen preußischen Stil, die Bedeutendheit seiner Ansätze und das Schicksal seines Ausgangs sind ein aufschlußreiches Beispiel für den unvollendeten Willen eines Staates zum Ausdruck seines Wesens in einer Architektur, in der er *non murato ma veramente nato* erscheinen will.“<sup>4</sup>

Zwischen Steinbömers Deutung von Gillys Friedrichdenkmal und dem letzten Absatz stehen nur acht Textzeilen, so dass implizit ein Bezug zwischen beiden hergestellt und eine teleologische Perspektive eröffnet wird: Nachdem das Friedrichdenkmal als eine von Gillys „großartigsten Visionen“ nicht gebaut wurde und die Verbindung von Staat und Architektur damals somit unvollendet blieb, wird diese im NS-Staat nun vollendet werden.

Wie Kurt Winkler dargelegt hat, haben die Nationalsozialisten derartige „Konzepte der Historisierung“ eingesetzt, um durch die „Indienstnahme der Geschichte“ ihr Regime zu legitimieren. Für ihre kulturpolitische Selbstdarstellung konstruierten sie Kontinuitäten, indem sie auf bekannte Künstler Bezug nahmen und sich selbst als Vollender von deren Werken und damit als Erfüller einer „die Geschichte durchwirkenden ‚ewigen‘ Gesetzmäßigkeit“ präsentierten. Gillys Architektur wurde entsprechend zur „Vorgängerin und Kundelerin“ der NS-Architektur und „Prophetie des NS-Staates“ verklärt, während Hitler als „größter Baumeister des deutschen Volkes“ und Vollender von Gillys Vermächtnis galt.<sup>5</sup>

Die NS-Propaganda vermittelte diese Historisierungskonzepte über Publikationen und auf Ver-

<sup>1</sup> Steinbömer 1933, S. 24.

<sup>2</sup> Ebd., S. 93, 103.

<sup>3</sup> Ebd., S. 93, 104, 109.

<sup>4</sup> Ebd., S. 104, 110.

<sup>5</sup> Winkler 1987, S. 225, 228 f., 231. – Vgl. auch Pehnt 2006, S. 203 f.; Welzbacher 2006, S. 226.

anstaltungen wie dem Schinkelfest des Berliner Architekten- und Ingenieurvereins<sup>6</sup>. Eine propagandistisch genutzte Gilly-Veranstaltung fand 1938 anlässlich von Gillys 166. Geburtstag an seiner Grabstätte auf dem Andreasfriedhof in Karlsbad statt: „Der Bund der Deutschen – Deutsche Kulturgemeinde Karlsbad“ ließ das verfallene Grab restaurieren und übergab es der Stadt Karlsbad am 16. Februar 1938 zur Betreuung, nachdem die Gedenkfeier wegen des schlechten Wetters auf den 29. Mai verschoben worden war. Über sie berichteten dann die Zeitschriften „Bauwelt“ und „Zentralblatt der Bauverwaltung“ in kurzen Artikeln, jeweils mit einem Foto von Gillys Grabmal. Die „Bauwelt“ nannte auch die Vortragenden:

„Nach einer musikalischen Einführung durch das Karlsbader Kurorchester sprachen der Vorsitzende der Karlsbader Kulturgemeinde, Scherzer, und als Vertreter des Bundes der Deutschen Oberlehrer Czermak aus Teplitz-Schönau. Festvorträge hielten der sudetendeutsche Schriftsteller Franz Karl Leppa

und der Direktor des Schinkel-Museums zu Berlin, Dr. Paul Ortwin Rave. Dieser Saalfeier folgte noch am gleichen Vormittage eine Feier und Kranzniederlegung auf dem Andreasfriedhofe selbst.“<sup>7</sup>

Das willkürlich erscheinende Jahr dieser Gedenkfeier wurde von der Außenpolitik des NS-Regimes bestimmt, denn Karlsbad lag im Gebiet der Sudetendeutschen, die sich seit 1933 – mit „Unterstützung“ der Nationalsozialisten – für den Anschluss des „Sudetenlandes“ an das Deutsche Reich einsetzten. Mit der Ausrichtung der Gedenkfeier konnten sie 1938 ihre Loyalität demonstrieren, während das NS-Regime seinen Anspruch auf das „Sudetenland“ verdeutlichte, das im Oktober 1938 ins Deutsche Reich eingegliedert wurde. Friedrich Gilly und sein Werk wurden im NS-Staat somit nicht nur für die NS-Kulturpolitik, sondern auch zur Durchsetzung der NS-Außenpolitik vereinnahmt, deren Primärziele die „Eroberung neuen Lebensraums“ und letztendlich die Weltherrschaft waren.

## 6.1 | Ordnung der Architektur

Die Nationalsozialisten präsentierten sich als moderne, dynamische, revolutionäre Bewegung und versprachen soziale Gerechtigkeit, eine neue Gesellschaftsordnung und den Wiederaufstieg Deutschlands zu einer führenden Nation. Da sie das Leben als sozialdarwinistischen Konkurrenzkampf auffassten, mussten allerdings zunächst die physischen und psychischen Kräfte und der Gemeinschaftssinn der Deutschen mobilisiert werden – oder in Worten der NS-Propaganda: Eine „gestaltlose Masse ohne inneren Zusammenhalt, hin- und herflutend zwischen den Parteien“, musste zu „einer weltanschaulich gläubigen und deshalb auf nicht zeitbedingte, sondern ewige Ziele gerichteten, geschlossenen und disziplinierten, opferwilligen und kämpferischen Gemeinschaft“ geformt werden.<sup>8</sup>

Die Mehrheit der Deutschen akzeptierte diese Formung mit zunehmender Begeisterung. Für die

ersehnte Volksgemeinschaft mit einem charismatischen Führer, für Stabilität und Ordnung, für Arbeitsplätze und einen höheren Lebensstandard, für die Revision des Versailler Friedensvertrags wurden sowohl Demokratie, Rechtsstaatlichkeit und christlich-humanistische Werte aufgegeben als auch staatliche Indoktrination, Überwachung, Ausgrenzung, Folter und Morde hingenommen. Die Mehrheit der Deutschen akzeptierte die Transformationen der Demokratie in eine Diktatur und der Bürgergesellschaft in eine „moderne Sklavenhaltergesellschaft“.<sup>9</sup>

Die Akzeptanz dieser Transformationen dürfte dadurch erleichtert worden sein, dass das NS-Regime an die Antikenrezeption des Bürgertums anknüpfte und Deutschland zum Erbnachfolger des antiken Griechenlands erklärte. Allerdings wurde die griechische Polis nun nicht mehr als Urform der bürgerlichen Demokratie rezipiert, sondern als

<sup>6</sup> Vgl. Winkler 1987, S. 226f.

<sup>7</sup> Anonymus 1938(a). – Laut „Zentralblatt der Bauverwaltung“ erfolgte zuerst die Kranzniederlegung, dann die Saalfeier (Anonymus 1938(b)). Die Vortragsinhalte sind nicht bekannt. Raves Vortrag könnte Grundlage für seinen Gilly-Aufsatz gewesen sein, den er mit einigen Sätzen über die Gedenkfeier einleitete (Rave 1938).

<sup>8</sup> Troost 1942, S. 24.

<sup>9</sup> Vgl. Wehler 2003, S. 675–677, 686–688, 718–720, 767–771.

Muster für eine hierarchische Gemeinschaft, in der die staatliche und die religiöse Ordnung identisch sind und eine Elite von 5–10 Prozent der Bevölkerung über Arbeiter und Sklaven herrscht.<sup>10</sup> Diesem Muster näherte das NS-Regime sich an, indem es fast alle Lebensbereiche organisierte und kontrollierte. So wurde die Mitgliedschaft in NS-Organisationen wie der „Hitlerjugend“ (HJ) und der „Deutschen Arbeitsfront“ (DAF) ebenso obligatorisch wie die Teilnahme an Großveranstaltungen, die an – auch neu eingeführten – Festtagen stattfanden und über die die Medien deutschlandweit berichteten<sup>11</sup>.

Auf diesen Großveranstaltungen wurden die propagierten Einheiten von Führer und Volk sowie Lebenden und Toten mit aufwändigen Inszenierungen zelebriert, die sakrale, politische, militärische, sportliche und volkstümliche Elemente integrierten. Zu den Programmpunkten gehörten Aufmärsche von uniformierten Formationen der NS-Organisationen, Reden und Appelle der NS-Elite, Treuebekennnisse gegenüber Adolf Hitler und Deutschland („Ein Volk, ein Reich, ein Führer“; „Für Führer, Volk und Vaterland“) sowie eine Totenehrung für die Opfer des Weltkriegs und der „NS-Kampfzeit“ vor 1933. Das Veranstaltungskonzept zielte darauf, dass alle Anwesenden – Ausführende und Zuschauer – sich als politisch aktiver Teil der deutschen Volksgemeinschaft erlebten und zugleich auf den nächsten Krieg vorbereitet wurden.<sup>12</sup> Außerdem erhielt das NS-Regime „eine Gelegenheit zu umfassender Selbstdarstellung“, wie Karl Arndt kommentiert:

„Im Ausland wie im Inland suchte man den Eindruck zu erzeugen, als träte da so gut wie ‚geschlossen‘ die Nation in Erscheinung – und sei sie von einem Willen nicht gelenkt, sondern beseelt.“<sup>13</sup>

Dieser Selbstdarstellung diente auch die Staats- und Parteiarchitektur, die das NS-Regime als Medium seiner Politik nutzte, wie Hitler 1937 auf dem Reichsparteitag in Nürnberg erläuterte:

„Je größer die Anforderungen des heutigen Staates an seine Bürger sind, um so gewaltiger muß der Staat auch seinen Bürgern erscheinen. [...] Die Gegner werden es ahnen, aber vor allem die Anhänger müssen es wissen: zur Stärkung dieser Autorität entstehen unsere Bauten! [...] Und weil wir an die Ewigkeit dieses Reiches – soweit wir in menschlichen Maßen rechnen können – glauben, sollen auch diese Werke ewige sein, das heißt, sie sollen nicht nur in der Größe ihrer Konzeption, sondern auch in der Klarheit ihrer Grundrisse, in der Harmonie ihrer Verhältnisse ewigen Anforderungen genügen. [...] Denn gerade sie werden mithelfen, unser Volk politisch mehr denn je zu einen und zu stärken, sie werden gesellschaftlich für die Deutschen zum Element des Gefühls einer stolzen Zusammengehörigkeit, [...] sie werden psychologisch die Bürger unseres Volkes mit einem unendlichen Selbstbewusstsein erfüllen, nämlich dem: Deutsche zu sein! [...] Wir streben [...] nach einem Reiche der Kraft in der Gestaltung einer starken sozialen und beschirmten Gemeinschaft als Träger und Wächter einer höheren Kultur!“<sup>14</sup>

Die Staats- und Parteiarchitektur war „gebauter Nationalsozialismus“ und „das Wort aus Stein“.<sup>15</sup> Sie sollte einerseits das NS-Regime stabilisieren und repräsentieren sowie die NS-Ideologie vermitteln, andererseits die Deutschen zu einer leistungsorientierten, kampfbereiten Gemeinschaft formen. Ebenso wurde die übrige Architektur als Instrument der politischen Lenkung und Kontrolle genutzt.

### 6.1.1 | Programmatischer Eklektizismus

Während ihrer 12-jährigen Planungstätigkeit haben die NS-Architekten keinen einheitlichen, übergreifenden Baustil entwickelt. Stattdessen übernahmen sie 1933 zeitgenössische Stile und ordneten diese verschiedenen Bauaufgaben zu, um so das „Chaos“ in der Architektur zu regulieren und eine Bauhier-

<sup>10</sup> Vgl. Steinbömer 1933, S. 25, 93; Petsch 1976, S. 130; Krippendorf 2002, S. 747.

<sup>11</sup> Vgl. Wehler 2003, S. 680 f.; Petsch 1976, S. 210, 212.

<sup>12</sup> Vgl. z. B. die Beschreibungen der Nürnberger Reichsparteitage in: Schrader 1937, S. 16–25; Ogan/Weiß 1992, S. 23–27, 138–146.

<sup>13</sup> Arndt 1978, S. 123.

<sup>14</sup> Hitler, Adolf: Die Bauten des Dritten Reiches. Aus der Kulturrede auf dem Reichsparteitag 1937. In: Baugilde 19, 1937, S. 877 f. – Hitler recurriert auf Moeller van den Bruck, wenn er die NS-Staats- und Parteiarchitektur als *das Mittel* für die Durchsetzung staatlicher Machtansprüche und für die Selbstfindung der Deutschen propagiert (vgl. Kap. 4.3.3). Seine Vorstellung von architektonischer Größe, Klarheit und Harmonie bezieht sich dagegen nicht auf den Preußischen Stil, sondern auf die Baustile der Antike (vgl. Backes 1988, S. 50).

<sup>15</sup> Troost 1942, S. 10.



archie mit drei verbindlichen Rangstufen einzuführen: eine obere Stufe für die „Bauten des Glaubens“ (Staats-/Parteiarchitektur) in den Stilen des NS-Klassizismus und – sekundär – der NS-Romanik, eine mittlere Stufe für die „Bauten des Alltagslebens“ im Heimatstil, differenziert nach Gemeinschafts- und Privatarchitektur, sowie eine untere Stufe für den Industriebau im Stil der progressiven Moderne.<sup>16</sup> Innerhalb dieser Rangstufen waren Stilvariationen möglich, um weitere Abstufungen kenntlich zu machen.<sup>17</sup>

Das Planungsziel war ein „Netz“ von Bauten, das das gesamte Reichsgebiet strukturierte und die Bauhierarchie in jeder Region etablierte, so dass die Gesamtheit der NS-Architektur als Werk der Volksgemeinschaft und die Bauhierarchie als Abbild der Gemeinschaftsstruktur propagiert werden konnte. Zugleich sollte die Gemeinschaft durch dieses „Antlitz der deutschen Kulturlandschaft“ stabilisiert werden:

„Von dem erhabensten Bau des Glaubens bis zum einfachsten Bauernhof, von den gewaltigsten Werken der Technik bis zum schlichtesten Wohnhaus wächst die deutsche Heimat zu einer geordneten und gegliederten Einheit zusammen und wird zum wahren Ebenbild des weltanschaulich zusammengeschlossenen, schaffensfrohen Volkes.“<sup>18</sup>

Für den Einzelbau wurden Leitbilder formuliert wie „Bauen aus einem Geiste“, „Bauen nach Zweck“ und „Bauen im Verhältnis zur Landschaft“. Gefordert war „die Fähigkeit, aus Klarheit und Zweckmäßigkeit Schönheit zu gestalten“<sup>19</sup> sowie Bauten zu konzipieren, die aus „dem Inhalt des neuen Le-

bens erwachsen“<sup>20</sup>, die die Bedeutung, das Wesen und die innere Haltung des deutschen Volkes verkörpert und deren „äußere Erscheinung adäquater Ausdruck der Größe und Wichtigkeit der inneren Bestimmung und der allgemeinen Bedeutung“ der Bauten war<sup>21</sup>. Für ihre Ausgestaltung konnten alle Formen der Architektur verwendet werden, sofern sie dem „Bauen aus einem Geiste“ dienten, wie Gustav Steinbömer erläuterte:

„Es kommt weniger darauf an, woher Formelemente kommen, als vielmehr darauf, ob sie durch Umbildung so gemäß für unsere eigne Sprache sich erweisen, daß in ihnen ein eigener innerer Zustand wirklich ausgedrückt werden kann.“<sup>22</sup>

Offenbar bestand Konsens darüber, historische und technische Formen zu synthetisieren, um eine „Tradition ohne Stilkleid“ auf der Grundlage gemeinsamen geistigen Erlebens<sup>23</sup> zu begründen. So konstatierte Werner Rittich, dass in den Stil-Extremen, dem Historismus und der Neuen Sachlichkeit, „jeweils ein kleiner Kern [...] – allerdings zusammengekommen – das Richtige“ berühre.<sup>24</sup>

Die Folge war eine weitere Annäherung von Traditionalismus und Moderne: Großprojekte wie Staats-, Partei- und Verwaltungsgebäude wurden – wie schon vor 1933 – in Skelettbauweise mit Naturstein(platten)verkleidung errichtet. Gebäude im Heimatstil wie Kasernen, HJ-Heime, Schulen, Siedlungs- und Bauernhäuser entstanden nach festen Schemata aus typisierten Bauteilen, an die regionale Formen appliziert wurden.<sup>25</sup> Der Massenwohnungsbau entwickelte sich von der „ländlichen“ Kleinsiedlung zur Wohnanlage mit mehrgeschossi-

<sup>16</sup> Vgl. Rittich 1938, S. 74, 99 f., 121 f.; Troost 1942, S. 14, 41; Minta 2006, S. 353; Pehnt 2006, S. 201. – Das Neobiedermeier war dagegen umstritten: Einerseits wurde es wegen seiner Einfachheit, Schlichtheit und Würde als vorbildlich für die „Haus- und Wohnkultur“ propagiert; andererseits galt es als beschaulich-provinziell, reaktionär, unheroisch und deshalb unbrauchbar (vgl. Heyden 1994, S. 262 f.).

<sup>17</sup> Helmut Weihsman unterscheidet sechs, Gerhard Fehl sieben Stilmodi, die nur teilweise identisch sind (Weihsman 1998, S. 13; Fehl 1985, S. 118 f.).

<sup>18</sup> Troost 1942, S. 60, 157.

<sup>19</sup> Ebd., S. 133.

<sup>20</sup> Wolters 1943(a), S. 9.

<sup>21</sup> Rittich 1938, S. 28, 75. Ähnlich Schrade 1937, S. 33.

<sup>22</sup> Steinbömer 1933, S. 98. – Vgl. dazu Petsch 1986, S. 250; Petsch 1976, S. 217.

<sup>23</sup> Vgl. Weihsman 1998, S. 61.

<sup>24</sup> Rittich 1938, S. 107. – Ebenso sagte Wilhelm Pinder im August 1933 über den kommenden NS-Stil: „Aber er wird zeiteigen sein, er wird kein Biedermeier sein, kein Barock, kein Klassizismus. Dennoch wird er der bindenden organisatorischen Kraft gerade dieser letzten Stile [...] ohne die geringste Ähnlichkeit der Formen dem Wesen nach wohl ähnlich sein müssen. Und ich glaube, der so gern als ‚bolschewistisch‘ geschmähte moderne Baustil, der wenigstens schon das Eine brachte, das Zeiteigene, wenn auch noch nicht das Monumentale, der wird wohl sein Rohstoff sein – nicht mehr!“ (Vortrag „Die bildende Kunst im neuen deutschen Staat“ an der Universität München. In: Pinder, Wilhelm: Reden aus der Zeit. Leipzig 1934, S. 26–69, hier S. 67)

<sup>25</sup> Vgl. Nerdinger 1996, S. 324.

gen Wohnblöcken.<sup>26</sup> In progressiv-modernen Formen wurden nicht nur Industriebauten, sondern auch einzelne Wohnhäuser, Bürogebäude, Läden, Ausstellungsbauten, Freizeit- und Sportanlagen, Krankenhäuser und Verkehrsbauten gestaltet.

Darüber hinaus wurden – trotz Bauhierarchie – Stile vermischt. So konnten Staats- und Parteigebäude „gemütliche“ Elemente und Siedlungshäuser – *vice versa* – Portal- und Balkonmotive der Repräsentationsarchitektur erhalten.<sup>27</sup> Der Festsaal der „romanisierenden“ Ordensburg Vogelsang war im Stil des NS-Klassizismus geplant (s. S. 175f.), während monumentale Theaterbauten mit biedergemütlichen Interieurs ausgestattet wurden<sup>28</sup>. In Kasernen standen NS-klassizistische Stabsgebäude neben heimatstiligen Truppenunterkünften, in Industrieanlagen progressiv-moderne Produktionshallen neben traditionalistischen Verwaltungsbauten und an Autobahnraststätten moderne Tankstellen neben heimatstiligen Gasthäusern.

Für die NS-Architektur ist somit ein „programmatischer Eklektizismus“ kennzeichnend, der von der Forschung unterschiedlich bewertet wird: Laut Joachim Petsch war er Ausdruck von gesellschaftlichen Widersprüchen sowie von Kompetenzstreitigkeiten zwischen Staatsinstitutionen und Parteiorganen.<sup>29</sup> Hartmut Frank konstatiert dagegen, die NS-Kulturpolitik habe sich mit ihrem eklektischen Vorgehen „dem populären Geschmack“ angepasst, „um die ‚Bewegung‘ zu sichern“, und das gewählt, was „den Massen die Identifikation mit dem Nationalsozialismus“ erleichterte.<sup>30</sup> Dieses Vorgehen bewertet Wolfgang Pehnt wiederum als „taktisch kluges Verhalten“; Hitler habe auf Rivalitäten und „eine Vielfalt der Handschriften“ gesetzt, um verschiedene Erwartungen zu befriedigen und so seine Herrschaft zu stabilisieren:

„Die Kleinbürger, die von den Großsiedlungen der Weimarer Republik Proletarisierung befürchteten, beruhigte das Häuschen im Garten. Der Jugend kam Fachwerk- und Burgen-Romantik entgegen. Der Rationalität und dem Renditedenken der Großindustrie entsprachen die funktionalen Planungen auf dem Werksgelände. Mit Troostschem Klassizismus konnte man den Respekt bildungsbürgerlicher Kreise gewinnen [...]“<sup>31</sup>

Helmut Weihsmann bezweifelt dagegen, dass die NS-Architektur „unoriginell oder bewußt eklektisch angelegt war“:

„Ziel der insgesamt diffusen NS-Bauideologie war es [...], einen tragfähigen Kompromiß zwischen Tradition und Gegenwart zu schaffen, bei dem trotzdem bestimmte zeit- und systemspezifische Merkmale des NS-Bauvokabulars in den Vordergrund traten.“<sup>32</sup>

Letztendlich haben die Nationalsozialisten die im Januar 1933 komplexe Situation in der Architektur für ihre Ziele genutzt, ohne sie bis 1945 grundlegend verändern zu können. Hubert Schrade kommentierte die Situation 1937, indem er den Funkturm in Mühlacker mit dem Maibaum im Berliner Lustgarten verglich:

„Aber in der Gegenüberstellung von Funkturm und Maibaum wird auch die ganze Spannung unserer Zeit offenbar. [...] Es sind harte Spannungen, die zu einem Sinn- und Gestaltganzen zu fügen, die große, über unsere Generation hinausreichende Aufgabe des Nationalsozialismus ist.

[...] die Vielheit der formalen Lösungen gehört zu der Zeit des Übergangs, in der wir stehen. Neue Stile brauchen Zeit zum Wachsen.“<sup>33</sup>

<sup>26</sup> Vgl. Petsch 1976, S. 165–169; Weihsmann 1998, S. 64–74; Pehnt 2006, S. 218f. – Hubert Schrade konstatierte 1937: „Das Bestreben geht auf das selbständige Einzelhaus, das, im Gegensatz zur Wohnmaschine, formal die heimischen Überlieferungen fortführt. So begrüßenswert diese Tatsache ist, so müssen wir uns doch klar darüber sein, daß [...] unüberschreitbare Grenzen gesetzt sind. Wir werden weder um Typisierungen, die das Bauvorhaben verbilligen, noch um schematische Reihenbildungen und Häuserblocks herumkommen. Jede Romantik auf diesem Gebiete ist eine Gefahr für die Volksgemeinschaft. Denn sie übersieht die Größe der Aufgabe, die gestellt ist.“ (Schrade 1937, S. 32)

<sup>27</sup> Vgl. Mittig, Hans-Ernst: NS-Architektur für uns. In: Ogan/Weiß 1992, S. 244–266, hier S. 249.

<sup>28</sup> Vgl. Petsch 1976, S. 121f.

<sup>29</sup> Ebd., S. 181.

<sup>30</sup> Frank 1985, S. 10.

<sup>31</sup> Pehnt 2006, S. 202.

<sup>32</sup> Weihsmann 1998, S. 61f.

<sup>33</sup> Schrade 1937, S. 36, 38.

### 6.1.2 | „Germanische Tektonik“ oder NS-Klassizismus (Neoklassizismus III)

Die Staats- und Parteiarchitektur sollte aus dem „immer stärker und fruchtbarer werdende[n] Geist [...] unserer neuen Zeit“ erwachsen, wie Albert Speer 1938 im Vorwort der Zeitschrift „Die Baukunst“ forderte, die von Oktober 1938 bis Mai 1944 fast jeden Monat erschienen ist. Speer charakterisierte diesen Geist als groß und reich, klar und einfach, soldatisch streng und künstlerisch beredt, zeitgebunden und denkmalhaft ewig.<sup>34</sup> Um diese Charakteristika vermitteln und das NS-Regime angemessen repräsentieren zu können, wurde der Neoklassizismus „Um 1930“ mit Formen anderer Stile eklektisch angereichert, insbesondere der Antike, des Barock, der französischen Revolutionsarchitektur, des preußischen Klassizismus, des Neoklassizismus „Um 1910“ und der konservativen Moderne „Um 1930“. Alle Formen wurden – so Winfried Nerdinger – „als reduzierte historische Versatzstücke den Forderungen nach Symmetrie, Volumen und Monumentalität untergeordnet“<sup>35</sup>, während der obligatorische „Führerbalkon“ als Ausdruck des „Führerprinzips“ im Zentrum der Hauptfassade eines Baus zu platzieren war.

Jedes größere Staats- und Parteigebäude versinnbildlichte mit seiner physischen Dimension, wuchtigen Masse und seriellen Motivrepetition die deutsche Volksgemeinschaft sowie – zusammen mit dem „Führerbalkon“ – die Einheit von Führer und Volk. Die Einheit von Lebenden und Toten wurde mit Sepulkralelementen wie Feuerschalen oder der für Gemeinschaftsbauten obligatorischen Gedenkstätte<sup>36</sup> vergegenwärtigt. Darüber hinaus sollte jedes Gebäude eine pädagogische und integrative Wirkung entfalten:

„In diesen Bauten formt der Führer das Ebenbild der edelsten Wesenszüge der deutschen Gemeinschaft. In ihnen wird die Baukunst zum Erzieher eines neu-

en Volkes. [...] Trägt die Baukunst die Züge des Nationalsozialismus, so wird von ihr in alle Zukunft sein heroisches, klares Wesen zu einem innerlich starken Volk zurückströmen.“<sup>37</sup>

Jedes Gebäude sollte die Macht von Staat und Partei erlebbar machen, einerseits als Stärke, der das Volk vertrauen und auf die es stolz sein konnte, andererseits als Übermacht, der es sich unterzuordnen hatte.<sup>38</sup>

Die Initialbauten des NS-Klassizismus sind nach Entwürfen von Paul L. Troost in München entstanden: zwei Parteigebäude der NSDAP und zwei Ehrentempel für die Opfer der „NS-Kampfzeit“ am Königsplatz sowie das Haus der Deutschen Kunst am Englischen Garten (Abb. 6.1, 6.2). Winfried Nerdinger sieht hier eine Gilly-Rezeption:

„Ihr Vorbild ist ein auf das tektonische Gerüst reduzierter Klassizismus, der sich erstmals bei Friedrich Gilly findet, dann im wilhelminischen monumentalen Reduktionsstil seit der Jahrhundertwende [...] verbreitet und schließlich von Moeller van den Bruck als ‚preußischer Stil‘ propagiert wurde. An diesen strengen, reduzierten Klassizismus [...] versuchte Troost anzuknüpfen.“<sup>39</sup>

Die beiden Parteigebäude gestaltete Troost als Quader mit jeweils drei Geschossen, 21 Fensterachsen an den Lang- und 11 Achsen an den Schmalseiten, durchlaufenden Gesimsbändern, zwei dorisierenden Pfeilerportiken, acht Balkonen und einem flachen Dachaufbau. Sie thematisieren Gillys Architektur mit ihrer kompakten, kantigen Primärform, dem gelagerten, wuchtigen Baukörper, der betonten Horizontalität und den Portiken. Die beiden Ehrentempel – jeweils eine quadratische, offene, dorisierende Pfeilerhalle auf einer Krepis über einer Grabstätte – rekurrieren primär auf Kreis' Reichsehnenmal (Abb. 5.18) und sekundär auf Gillys Pfeilerhalle und dorischen Säulenhof (Abb. 2.1, 4.13).<sup>40</sup> Das

<sup>34</sup> Speer 1938.

<sup>35</sup> Nerdinger 1996, S. 324. – Vgl. auch Petsch 1976, S. 217 f.; Koch 1978, S. 149.

<sup>36</sup> So forderten beispielsweise die „Richtlinien für die Errichtung von Gemeinschaftshäusern der NSDAP in den Ortsgruppen“ einen „Ehrenhof für die Gefallenen“ (in: Der soziale Wohnungsbau in Deutschland 1, 1941, H. 4, S. 132–135, hier S. 132). – Vgl. auch Pehnt 2006, S. 210 f.

<sup>37</sup> Troost 1942, S. 10, 15.

<sup>38</sup> Zur Gestaltung der Staats- und Parteiarchitektur ausführlich: Petsch 1976, S. 203–210; Olbrich 1990, S. 312 f.; Engel 2007, S. 192, 226–229.

<sup>39</sup> Nerdinger 1996, S. 323.

<sup>40</sup> Die Forschung hat weitere Vorbilder für die Tempel benannt: zwei identische, nicht realisierte Pavillons in Rom von 1559 (vgl. Weihsmann 1998, S. 660), Wach- und Zollhäuser des 18./19. Jahrhunderts sowie Stützenhallen des 19./20. Jahrhunderts, mit denen auf Friedhöfen Grabstätten überbaut wurden (vgl. Scharf 1984, S. 293 f.; Arndt 1989, S. 71 f.).

**Abb. 6.1** | Paul L. Troost:  
Zwei NS-Parteigebäude und  
zwei Ehrentempel, Königsplatz,  
München (1933–1936).



**Abb. 6.2** | Paul L. Troost: Haus der  
Deutschen Kunst, Prinzregentenstraße,  
München (1933–1937).



Haus der Deutschen Kunst – ein gestreckter, 2-geschossiger Quader mit portikusartigen Kolonnaden an den Langseiten – verweist auf Gillys Stil wiederum mit der Addition von Massen- und Gliederbau, der Zusammenfassung der Bauteile durch Gesimse, dem Podium an der Gartenseite<sup>41</sup>, den Konsolverdachungen der Türen und Fenster, den schlichten Deckenkassetten der Kolonnaden sowie den Dachplatten an den Gebäudeecken.

Diese fünf Bauten von Troost hat Hitler als „Werke edelster germanischer Tektonik“ bezeichnet.<sup>42</sup> Ihr Stil wurde als neuer NS-Repräsentationsstil gefeiert und begründete die 1. Phase des NS-Klassizismus, die mit Troosts Tod im Januar 1934 endete. In der 2. Phase bis 1937 sind einzelne Großbauten und Bau-Ensembles entstanden wie die Bauten auf dem Nürnberger Reichsparteitagsgelände, mit denen die Dimensionen der Architektur ge-

steigert und ihre Formen vereinfacht und verhärtet wurden. Hans Kiener lobte die konstruktive Schlichtheit, technische Klarheit und kompromisslose Schärfe dieses Stilmodus als „Ausdruck des Jungen, Lebensmutigen und Kämpferischen“ sowie Monumentalen und Heroischen der NS-Bewegung und betonte, dass das Konstruktive selbstverständlich im „Dienst der Schaubarkeit“ stehe.<sup>43</sup> Der 2. Stilmodus sollte den soldatischen Charakter, den Weltmachtanspruch und die Dauerhaftigkeit des Nationalsozialismus verdeutlichen sowie die Allgemeinverständlichkeit der Architektur erhöhen. Hinsichtlich der Dimensionen waren zudem alle Bauten der Architekturgeschichte zu übertreffen, insbesondere diejenigen des Römischen Reichs.<sup>44</sup>

In der 3. Phase des NS-Klassizismus ab 1938 dominierten die Neugestaltungspläne für deutsche Städte. Analog zu den Städten der Antike sollten

<sup>41</sup> Abb. z. B. in: Davidson 1995, Nr. 906.

<sup>42</sup> Vgl. Rittich 1938, S. 36. – Die Bezeichnung „Klassizismus“ wurde dagegen vermieden, weil die NS-Architektur als „neue Baukunst“ rezipiert werden sollte. Hubert Schrade konzedierte zwar, dass manche von Troosts Formen „den klassizistischen verwandt“ erscheinen. Trotzdem seien sie von jenen „durch eine Welt geschieden“: „Das Unklassizistische der Münchener Bauten erkennt man aber nur, wenn man nicht allein auf die Formen sieht, sondern zugleich auf die Aufgabe, der sie dienen. Diese ist [...] im ganzen neu und hat die Zukunft für sich.“ (Schrade 1937, S. 15 f.).

<sup>43</sup> Kiener 1937, S. 8, 10.

<sup>44</sup> Zu diesem Konzept gehörte die „Ruinenwerttheorie“, der zufolge Konstruktionen und Materialien so zu wählen waren, dass die Bauruinen des NS-Staats mindestens ebenso beeindruckend sein würden wie die Ruinen des Römischen Reichs. Für den Fall, dass der NS-Staat keine 1000 Jahre existieren sollte, wurden ihm mit Bauten, die einen „Ruinenwert“ besaßen, bereits Denkmäler gesetzt (vgl. Weihsmann 1998, S. 41 f.).

diese ein an ihre Größe und Bedeutung angepasstes Forum erhalten, das als „Stadtkrone“ das historische Stadtzentrum ablöste. Zum Forum einer Gauhauptstadt beispielsweise gehörten ein rechteckiger Versammlungsplatz mit einem Glockenturm, einer Volkshalle, dem Sitz des Reichsstatthalters und einigen Verwaltungsbauten sowie ein Straßenachsenkreuz mit weiteren Repräsentationsbauten.<sup>45</sup> Für die Volkshalle bildete sich ein Bautypus heraus, der den griechischen Tempel assoziiert: ein flach gedeckter Quader oder Kubus mit umlaufenden Pfeilerreihen zwischen geschlossenen Eckrisaliten. Weitgehend realisiert wurde nur das Forum von Weimar.

Der Neugestaltungsplan für Berlin transformierte die Reichshauptstadt in die Welthauptstadt „Germania“. Für die Staats-, Partei-, Militär-, Wirtschafts- und Kulturbauten des neuen Stadt- und Reichsforums wurde ein historisierender Stilmodus entwickelt, der die zukünftige Weltmacht Deutschland adäquat repräsentieren sollte. Die Modelle des Forums zeigen eine weitere Massierung und Fortifizierung<sup>46</sup> der Baukörper sowie vierteilige Fassaden mit Ornament, das nach Art und Menge der Bedeutung des einzelnen Baus angepasst wurde. Die physische Größe der Architektur erreichte nun megalomane Dimensionen, denn: „Der Maßstab des

Einzelmenschen weicht dem Maßstab der Formation.“<sup>47</sup> Zugleich wurde versucht, mit kleineren Bauteilen „die riesigen Größen des Baues an den menschlichen Maßstab heranzuführen“, wie Hubert Schrade erläuterte:

„Denn bei den außerordentlichen Maßen war es eine der Hauptaufgaben des Architekten, für Gliederungen zu sorgen, die die erstrebte Mächtigkeit voll zur Geltung bringen, ohne daß sich dabei das Gefühl der Überwältigung durch Maße und Masse einstellt.“<sup>48</sup>

Die Überdimensionierung der Architektur führte zu einer spezifischen Proportionierung, weil – wie Albert Speer später kommentierte – „die klassizistischen Formelemente [...] nicht geeignet sind, bei übergroßen Bauten verwendet zu werden“.<sup>49</sup> Die Forschung hat deshalb diskutiert, ob der 3. Modus des NS-Klassizismus überhaupt noch als Klassizismus bezeichnet werden kann.<sup>50</sup> Georg F. Koch beispielsweise sprach von „Scheinklassik“, die zwar einen „generellen ‚klassizistischen‘ Charakter“ beibehalte, aber unharmonische Proportionen und eine „Anhäufung von Elementen“ aufweise, „deren Summe dann die ‚überwältigende‘ Sprache der Architektur darstellen soll“.<sup>51</sup> Doch trotz aller Kritik hat sich bisher kein alternativer Stilbegriff durchgesetzt.

## 6.2 | Architektur: „Erwecker einer neuen heroischen Baukunst“

Bereits 1933 hatte Hitler die Umgestaltung Berlins zur repräsentativen Reichshauptstadt gefordert. Die zuständigen Behörden, das Berliner Bauamt und die preußische Hochbauverwaltung, führten zunächst jedoch laufende Projekte weiter und planten Folgeprojekte wie den Neubau einer Reichsmünze, der notwendig wurde, weil die preußische Münze für den Erweiterungsbau der Reichsbank abgerissen

werden musste. Die Reichsmünze sollte an lokale Traditionen anschließen, speziell an den Klassizismus der „Langhans, Gilly und Schinkel“, und den Fries übernehmen, den Friedrich Gilly für die Münze von Heinrich Gentz entworfen hatte und der schon bei deren Abriss 1886 auf den Folgebau übergegangen war.<sup>52</sup> Allerdings war der Fries inzwischen stark verwittert, weshalb eine Kopie über

<sup>45</sup> Vgl. Minta 2006, S. 353 f.; Pehnt 2006, S. 214.

<sup>46</sup> Diese Fortifizierung signalisierte Kraft und Wehrfähigkeit, denn nach Kriegsbeginn sah Hitler in der Neugestaltung Berlins „den bedeutendsten Beitrag zur endgültigen Sicherstellung unseres Sieges“ (Führerbefehl vom 25. Juni 1940; zitiert nach Petsch 1976, S. 199). Zudem befürchtete er Unruhen in der Bevölkerung, gegen die das Forum zu verteidigen sein musste. Sein Palast sollte deshalb Stahltüren und eine Fassade ohne Fenster erhalten; für die übrigen Forumsbauten forderte er schusssichere Schiebeläden aus Stahl (vgl. Raichle 2010, S. 34 f.; Backes 1988, S. 189).

<sup>47</sup> Stephan 1939, S. 11.

<sup>48</sup> Schrade 1937, S. 22. – Schrade erwähnt als Beispiel den Portikus der Nürnberger Kongresshalle (Abb. 6.23); als Beispiel des Berliner Stadtforums sind die Seitenflügel der Soldatenhalle zu nennen (Abb. 6.19).

<sup>49</sup> Albert Speer im Gespräch mit Wolfgang Pehnt am 06. 04. 1977 (Pehnt 1983, S. 184).

<sup>50</sup> Vgl. z. B. Schäche 1979; Petsch 1986; Weihsmann 1998, S. 34–36.

<sup>51</sup> Koch 1978, S. 149 f.

<sup>52</sup> Reck 1937, S. 399, 404, 408.

**Abb. 6.3** | Friedrich Gilly: Stadttor (ca. 1799; 14,1 × 22 cm; Feder/Tinte, Aquarellfarben; Graphische Sammlung, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Potsdam).



**Abb. 6.4** | Fritz Keibel: Reichsmünze, Mühlendamm, Berlin (1936/37);  
**links:** Haupteingang; **Mitte:** Besprechungsraum des Direktors; **rechts:** Bibliothek.

dem Haupteingang der Reichsmünze eingebaut wurde.<sup>53</sup>

Der Anschluss an Gillys Klassizismus wurde am Haupteingang und im Innenbau der Reichsmünze sichtbar (Abb. 6.4): Am Haupteingang steigen zwei flache Stufen, flankiert von Löwenfiguren, zu einer 2-geschossigen, 3-achsigen Wandöffnung auf, in die zwei rechteckige Pfeiler und ein Eisengitter eingestellt sind. Die Öffnung führt in einen Vorraum, in dem die Eingangstür sich in der hinteren Wand unter einer Verdachung auf Volutenkonsolen und einem Reichsadler mit einem Hakenkreuz befindet. In ähn-

licher Weise hat Gilly die Eingänge für das Zoll- und das Wachhaus eines Stadttors gestaltet (Abb. 6.3): Hier steigen jeweils zwei flache Stufen zu einer 1-geschossigen, 1-achsigen Wandöffnung mit zwei eingestellten dorischen Säulen auf, über der ein Inschriftenfeld mit zwei preußischen Adlern in die Wand eingelassen ist. Die Öffnung führt ebenfalls in einen Vorraum, in dem die Eingangstür sich ebenfalls in der hinteren Wand unter einer Verdachung auf Volutenkonsolen befindet. Die Löwenfiguren fehlen hier, weil sie in den 1790er Jahren eher in Gärten aufgestellt wurden.<sup>54</sup> An der Reichsmünze wur-

<sup>53</sup> Vgl. Schäche 1991, S. 182 f.

<sup>54</sup> In Gillys Entwürfen flankieren Löwenfiguren die Zugänge zu einem Badehaus, zu einer Gartenterrasse und zu Grab- und Denkmälern (Abb. 2.2, 4.41, 4.44, 7.24; WV: B 58, B 314).

den sie somit „urbanisiert“, dürften ihre Funktion als „herrschaftliche Wächter“ aber behalten haben.

Auch im Innenbau der Reichsmünze zeigten sich „die Bindungen an die Tradition der klassischen Zeit „um 1800“, wie Helmut Engel konstatiert.<sup>55</sup> So verweisen die Boden- und Wandgestaltung im Besprechungsraum des Direktors und die Lampen der Bibliothek auf Gillys Interieurs für das Audienzzimmer des Kronprinzenpalais in Berlin, für die Zimmer von Schloss Schwedt und für ein Vestibül.<sup>56</sup> Der Tisch des Besprechungsraums ähnelt Gillys rundem Tisch (Abb. 4.25), der hier auf sein Grundgerüst reduziert worden zu sein scheint, während die Stühle Gillys Sitzmöbel mit quadratischer Sitzfläche und filigran gearbeiteter Rückenlehne<sup>57</sup> assoziieren.

Dieser Anschluss an lokale Traditionen wurde Hitler gegenüber mit dem Argument verteidigt, dass die Baubehörden sich verpflichtet fühlten, „zu dem Plane des Führers, aus Berlin die schönste Hauptstadt zu machen, ihren Beitrag zu leisten“:

„Daß hierbei dem *genius loci* sein Recht bleibt und der Geist der Alt-Berliner Schule schöpferisch weiterwirkt, ist die Aufgabe, die der Neubau der Reichsmünze [...] in künstlerischer Beziehung zu übernehmen hat.“<sup>58</sup>

Die Baubehörden konnten Hitler jedoch nicht überzeugen. Am 30. Januar 1937 ernannte er deshalb Albert Speer zum „Generalbauinspektor für die Reichshauptstadt“ (GBI) und übertrug ihm die Leitung der Neugestaltung Berlins.

### 6.2.1 | Albert Speer

Nachdem Paul L. Troost im Januar 1934 verstorben war, avancierte Albert Speer zum „Baumeister des Führers“ und prägte die 2. und 3. Phase des NS-Klassizismus. Außerdem übernahm er diverse

weitere Aufgaben in Politik, Wirtschaft und Kultur, so dass er bis 1944 die 2. Position im NS-Staat nach Hitler erreichte.<sup>59</sup> Zu seiner Klassizismus-Rezeption äußerte er sich in den 1950er bis 1970er Jahren:

„Immer war es mein Ehrgeiz, der legitime Erbe der Berliner Klassizisten zu sein.“<sup>60</sup>

„Ich liebte Gilly und verehrte Schinkel.“<sup>61</sup>

„Und wenn ich ein Vorbild für mich annehmen wollte, ein unerreichbares Vorbild, dann war es eigentlich mehr Gilly als Schinkel.“<sup>62</sup>

„Gilly hatte mich schon damals [im Studium; I. K.] stärker beeindruckt als Schinkel. [...] Das wird ja heute [...] bezweifelt, daß meine Bauten überhaupt klassizistisch sind. [...] ich stehe aber nach wie vor auf dem Standpunkt, daß unsere Bauten sich doch bemühten, klassizistisch oder klassisch zu sein, und man kann nicht betonen, daß [...] [sie] nicht klassizistisch waren, nur weil sie große Wände zeigten, denn gerade Gilly, der ja auch zu den Klassizisten gezählt wird, hat sich mit großen Wandflächen beschäftigt. Übrigens findet man auch in Griechenland und Rom die einfachen großen Wandflächen, die ein Teil des klassischen Ausdrucks sind [...]“<sup>63</sup>

Nach diesen Äußerungen überrascht es zunächst, dass Speers produktive Gilly-Rezeption nur an wenigen Bauten nachweisbar ist. Doch Speer wird Distanz zu seinem Vorbild gewahrt haben, damit seine Architektur als „neue Baukunst“ propagiert und rezipiert werden konnte. Er selbst bezeichnete Versuche, „Ähnlichkeiten“ zwischen Gillys und seinen Arbeiten „zu konstruieren“, als „etwas gezwungen“. <sup>64</sup> Belegt werden kann seine Gilly-Rezeption mit den Tribünen des Zeppelinfelds auf dem Reichsparteitagsgelände in Nürnberg, mit der neu-

<sup>55</sup> Engel 2007, S. 199.

<sup>56</sup> WV: B 78, B 116; AK: Nr. 57, 69.

<sup>57</sup> WV: B 96, B 98.

<sup>58</sup> Reck 1937, S. 410.

<sup>59</sup> Vgl. Davidson 1995, S. 558–560.

<sup>60</sup> Tagebuchnotiz vom 07.05.1955; zitiert nach Koch 1978, S. 137.

<sup>61</sup> Aus dem Brief an Robert R. Taylor vom 24.11.1967; zitiert nach Koch 1978, S. 138.

<sup>62</sup> Im Gespräch mit Wolfgang Pehnt am 06.04.1977 (Pehnt 1983, S. 186).

<sup>63</sup> Im Gespräch mit Walter Liebender am 10.08.1979 (Liebender 1981/82, S. 30).

<sup>64</sup> Ebd.



en Reichskanzlei in Berlin und mit dem Neugestaltungsplan für Berlin.<sup>65</sup>

In Nürnberg war Speer für die Gesamtanlage des Reichsparteitagsgeländes und für fast alle Neubauten verantwortlich. Bei der Planung dieser „Weihestätte der Nation“ orientierte er sich an Tempelbezirken der Antike und situierte alle Bauten und Versammlungsplätze an einer breiten Achse, der Großen Straße.<sup>66</sup> Das annähernd quadratische Zeppelfeld lag im Osten der Achse, war mit ihr über eine Straße verbunden, die durch ein kleines Waldgebiet führte, und wurde an allen Seiten mit Tribünen eingefasst. Die Haupttribüne an der Nordostseite war laut Speer „vom Pergamonaltar beeinflusst“<sup>67</sup> (Abb. 6.6): Die treppenförmig ansteigenden Sitzreihen sind eingespannt in einen Rahmen aus je einem schlanken, glattwandigen, dossierten Quader an den Schmalseiten und einer 2-reihigen Pfeilerkolonnade an der äußeren Langseite. In der Tribünenmitte werden die Sitzreihen und die Kolonnade von einer Ehrentribüne mit zwei Rängen und einem Rednerplatz durchschnitten, an deren Rückwand die Kolonnade als Relief erscheint.

Die Haupttribüne ist zudem von Gillys Friedrichdenkmal beeinflusst (Abb. 2.2): Erstens adaptiert sie die Struktur von Gillys Bau-Ensemble an der Stadtmauer, also den Quader des Potsdamer Tors zwischen flankierenden, 2-reihigen Kolonnaden, an die jeweils ein dossierter Kubus anschließt. Zweitens assoziiert sie die Zugänge zu Gillys Podiumstempel an den Langseiten, an denen jeweils Treppen zu einer 2-reihigen Säulenkolonnade aufsteigen, die zwischen dossierten Quadern eingespannt ist. Drittens wird die Ansicht dieser Langseiten auf Speers Ehrentribüne projiziert, die einen Tempel auf einem gestuften Sockel abbildet. Viertens ist auf der Rückwand der Ehrentribüne ein Hakenkreuz auf einem flachen, viereckigen Postament platziert, analog zur Quadriga auf dem Potsdamer Tor.

Wie alle NS-Repräsentationsbauten sollte auch die Haupttribüne des Zeppelfelds die Deutschen

zu einer Volksgemeinschaft transformieren. Dafür auf Gillys Friedrichdenkmal zu rekurrieren, ist stimmig, weil Hitler sich einerseits als Nachfolger von Friedrich II. und Vollender seiner Politik verstand, andererseits als Vollender von Gillys Werk galt, vor allem seines Friedrichdenkmals. Die Vollendung des Denkmals betraf nicht nur seine Form, sondern auch seine Semantik, an die Speer punktuell anknüpfen konnte, um dann eine Semantik zu installieren, die konträre politische Ziele vermittelte: Gillys Denkmal reflektiert die um 1800 zunehmend obsolekte Funktion der Stadtmauer als Fortifikationsbau, projiziert Preußen als bürgerliche Gesellschaft einer repräsentativen Monarchie und präsentiert Friedrich II. als vorbildlichen König und „Heros der Menschheit“<sup>68</sup> im Sinne eines aufgeklärten Weltbürgertums. Speers Tribüne definiert Fortifikation als nationale (Bau)Aufgabe, projiziert Deutschland als Volksgemeinschaft im Sinne einer disziplinierten Gemeinschaft politischer Soldaten<sup>69</sup> und präsentiert Hitler als zukünftigen heroischen Führer der Welt.

Die Adressaten der beiden Bauten differieren entsprechend: Das Friedrichdenkmal adressierte den individuellen Besucher, die Haupttribüne dagegen die aufmarschierende NS-Formation, die von den Eckquadern des Baus auf die Ehrentribüne und von der Kolonnade in Längsreihen ausgerichtet wurde. Der einzelne Eckquader symbolisierte mit seiner glatten Wandfläche aus Stein den unbesiegbaren germanischen Kämpfer, die Kolonnade mit ihren geraden, „unerschütterlichen“ Linien die Front marschierender Soldaten sowie völkische Kraft<sup>70</sup>:

„Auf sie [die Tribüne; I. K.] blicken die politischen Soldaten. Alle von einer Haltung, im gleichen Kleide, auf ein Ziel ausgerichtet, müssen sie die strenge Reihung der Pfeiler als Wesensausdruck der Ordnung empfinden, der sie sich unterstellt haben, am Steine des gleichen Gestaltungswillens inne werden, der sie selbst, die lebenden Menschen ergriffen

<sup>65</sup> Dagegen kann Speers Mausoleum, ein – nicht realisierter – Podiumstempel auf dem Nürnberger Reichsparteitagsgelände, nicht als Rezeptionsbeleg herangezogen werden, denn wider Erwarten rekurriert es auf keinen Bau von Gilly, sondern auf das Mausoleum von Halikarnass (vgl. Arndt 1989, S. 77; Abb. in: Krier, Leon (Hg.): Albert Speer. Architecture 1932–1942. Brüssel 1985, S. 163).

<sup>66</sup> Abb. der Gesamtanlage z. B. in: Davidson 1995, Nr. 721, 722, 750; Speer 1978, S. 9, 18.

<sup>67</sup> Speer, Albert: Erinnerungen. Berlin 1969, S. 68.

<sup>68</sup> Levezow 1801, S. 230.

<sup>69</sup> Vgl. Schrade 1937, S. 19; Petsch 1976, S. 97.

<sup>70</sup> Vgl. Petsch 1976, S. 209.



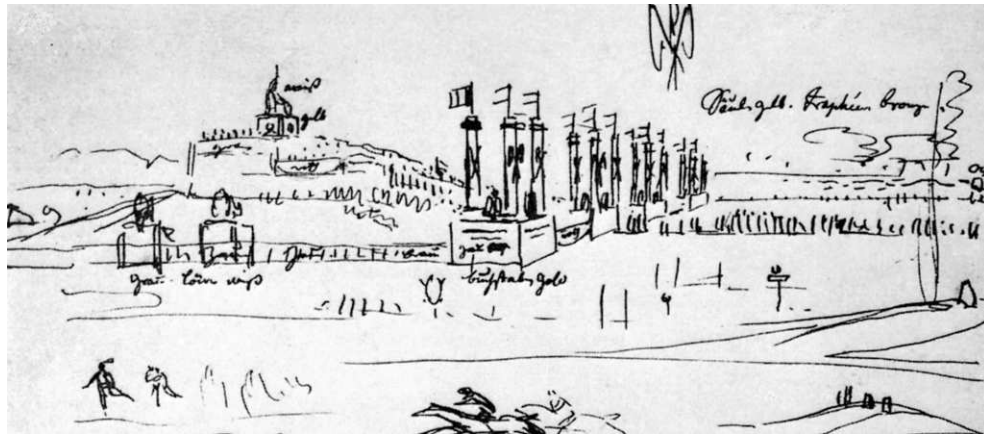


Abb. 6.5 | Friedrich Gilly: Dekorationen auf dem Marsfeld, Paris (1797; verschollen)  
(Ausschnitt aus WV: B 131, R: Abb. 71).

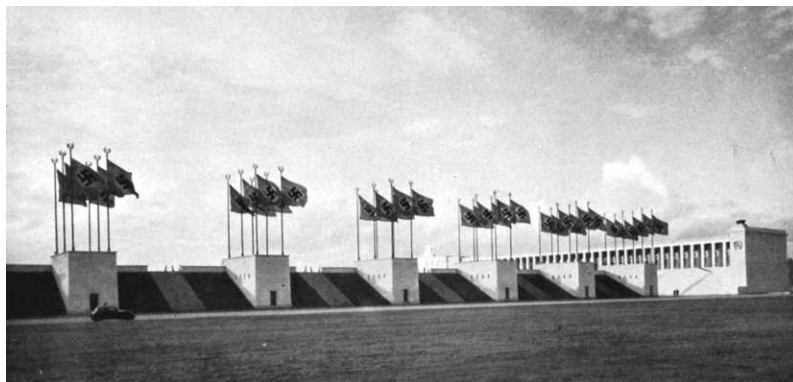


Abb. 6.6 | Albert Speer: Zeppelinfeld, Reichsparteitagsgelände, Nürnberg (1934–1937);  
**oben:** Haupttribüne; **unten:** Nebentribüne.

hat, zwischen sich und der Architektur einen vollkommenen Einklang fühlen.“<sup>71</sup>

„Diese zwingende Ausrichtung der Massen durch die Anordnung der Architektur bewirkt, daß jeder Teilnehmer den gewaltigen Zusammenklang des Willens aller Beteiligten wie in einem großen Spiegel vor sich erblickt, als eine kraftvolle Zusammenfassung und Sinnggebung des Geschehens.“<sup>72</sup>

Die übrigen drei Seiten des Zeppelinfelds wurden von einem U-förmigen Wall eingefasst, auf dessen Innenseite Speer kleinere Zuschauertribünen setzte. Die Außenseite gestaltete er als alternierende Abfolge von 34 Steinquadern mit Besucherräumen (Waschräume u. a.), die jeweils sechs Hakenkreuzfahnen trugen, und 32 Zugangstreppe. Die Quaderfolge geht auf eine Zeichnung von Gilly zurück, in der Gilly die Dekoration der Trauerfeier für General Hoche auf dem Marsfeld in Paris 1797 festgehalten hat (Abb. 6.5): Ein Teil des Marsfelds wird mit einer Reihe kubischer Podeste eingefasst, die jeweils drei Fahnen tragen. Anna Teut, Walter Liebender und Frank-B. Raith haben bereits auf diesen Gilly-Rekurs und die frappierende Ähnlichkeit der Fahnensockel hingewiesen.<sup>73</sup>

In den 1970er Jahren erläuterte Speer, dass seine Nürnberger Bauten von der Kargheit der Tessenow-Schule ausgegangen seien. Er habe „bewußt einen Unterschied gemacht“ zwischen dieser nicht-städtischen Architektur und „den Bauten, die in Berlin in einer Tradition stehen, die auf Gilly und Schinkel zurückgingen“. So habe er beim Entwurf für die neue Reichskanzlei an Schinkel gedacht.<sup>74</sup> Ebenso dürfte er an Gilly gedacht haben, vor allem an dessen Landhäuser. Speers Schinkel-Rezeption zeigt sich an der Nord- und Gartenseite sowie einigen Interieurs der Reichskanzlei<sup>75</sup>, seine Gilly-Rezeption an ihrer Süd- und Straßenseite.

Die neue Reichskanzlei war in der Voßstraße situiert, die etwa 150 Meter nördlich parallel zur Leipziger Straße und zum Leipziger Platz verläuft (Abb. 6.7): An ihrer Straßenseite wird die Kanzlei in drei quaderförmige, 3-geschossige Trakte gegliedert, deren Attiken flache Pult- und Walmdächer verdecken. Der Mitteltrakt mit Hitlers Arbeitszimmer wird 17 Meter von der Bauflucht zurückgesetzt und um ein Mezzaningeschoss erhöht. Mit den Seitentrakten scheint er über schmale Mauern additiv verbunden zu sein – analog zu Gillys Konzeption, einen Hauptbau mit zwei Nebenbauten über Mauern oder Querflügel additiv zu verbinden, beispielsweise in den Entwürfen für das Eisenhüttenwerk, die Berliner Börse, zwei Landhäuser und ein Stadttor<sup>76</sup>. An der Reichskanzlei wird diese Konzeption jedoch nur vorgetäuscht, denn tatsächlich gehören die Mauern bereits zur Außenwand des Mitteltrakts.<sup>77</sup>

Zwischen den Mauern wird die Fassade des Mitteltrakts mit einem Raster aus drei Geschossen von abnehmender Höhe und 19 regelmäßigen Fensterachsen gegliedert sowie mit den durchlaufenden Linien des Sockels, der Gesimse und der Attika horizontalisiert. Die Fensterformen wechseln von Balkonfenstern im Erdgeschoss zu annähernd quadratischen Fenstern im Ober- und kleinen querechteckigen Fenstern im Mezzaningeschoss. Eine Kombination hochrechteckiger Fenster im Erd- und (fast) quadratischer oder querechteckiger Fenster im Obergeschoss ist typisch für Gillys „preußische“ Landhäuser<sup>78</sup> und erscheint – ergänzt um ein Sockelgeschoss – auch am Stadthaus Leipziger Straße (Abb. 2.2), an der Berliner Börse (Abb. 7.16) und am Theater in Königsberg (Abb. 4.51).<sup>79</sup>

Die Fenster von Gillys Bauten schneiden häufig rahmenlos in die Wand ein. Gelegentlich erhalten sie eine Sohlbank auf Konsolen oder – wie an der Gartenseite von Haus Mölter (Abb. 2.15) und an der Straßenseite von Haus Behrenstraße 68 (Abb. 2.12) –

<sup>71</sup> Schrade 1937, S. 19.

<sup>72</sup> Lotz, Wilhelm: Das Reichsparteitagsgelände in Nürnberg. In: Die Kunst im Dritten Reich 2, 1938, S. 264–269, hier S. 266.

<sup>73</sup> Teut 1967, S. 187; Liebender 1981/82, S. 30; Raith 1997, S. 83 f.

<sup>74</sup> Im Gespräch mit Wolfgang Pehnt am 06. 04. 1977 (Pehnt 1983, S. 186).

<sup>75</sup> Vgl. Koch 1978, S. 145 f.

<sup>76</sup> Abb. 2.16, 7.16, 7.21; WV: B 153, B 208 (= AK: Nr. 53); AK: Nr. 64.

<sup>77</sup> Vgl. den Grundriss der Reichskanzlei z. B. in: Engel 2007, S. 201; Kleihues 1987, S. 209; Speer 1978, S. 48 f. – Im Innenbau hat Speer die Trakte verzahnt, so dass der Außen- und der Innenbau nur teilweise kongruieren.

<sup>78</sup> Vgl. Abb. 2.15, 7.21; WV: D 17, D 20 (= AK: Nr. 59).

<sup>79</sup> Georg F. Koch nennt als weitere Vorbilder für die Fensterordnung des Mitteltrakts das Berliner Opernhaus von Georg W. von Knobelsdorff und den Erweiterungsbau der TH München von German Bestelmeyer (Koch 1978, S. 144).

seitliche Leisten, die auf dem Haussockel oder einem Gurtgesims aufsitzen und eine flache Verdachung tragen. Diese Rahmenformen hat Speer im Erdgeschoss des Mitteltrakts aufgegriffen: eine Sohlbank auf Konsolen, die auf dem Sockel aufsitzen, und seitliche Leisten, die eine flache Verdachung tragen. Die Fenster im Ober- und Mezzaningeschoss werden dagegen an allen Seiten mit flachen Leisten gerahmt, deren Schatten die Fenster wie eingeschnitten wirken lassen.

Im Gegensatz zum Mitteltrakt verfügen die beiden Seitentrakte über je ein identisch gestaltetes, wandhohes Portal in ihrer Fassadenmitte. Die flankierenden Wandzonen werden am Westtrakt und in der Westhälfte des Osttrakts mit je einem gleichmäßigen Raster aus drei Geschossen und acht bzw. zehn Fensterachsen gegliedert, über den jeweils ein Gitter aus Gesimsen und Fensterrahmen gelegt wird, das wiederum in einen Rahmen aus Sockel, Eckpilastern, Kranzgesims und Attika eingespannt ist. Die Osthälfte des Osttrakts variiert dagegen die Fassadengliederung des anschließenden Borsig-Palais.<sup>80</sup> Eine Dreiteilung der Fassade in eine Portalzone und flankierende, gerasterte Wandzonen mit Sockel, Eckpilastern und Kranzgesims hat Gilly bereits an der Langseite des Königsberger Theaters vorgenommen.

Die Portalzonen der Seitentrakte öffnen sich jeweils zwischen vier quadratischen, dorisierenden Kolossalpfeilern, über denen ein rechteckiges Feld mit einem Reichsadler in die Wand eingelassen ist. Eine Freitreppe führt zwischen den Pfeilern hindurch auf den Sockel des Trakts und in eine offene Vorhalle, in der der Eingang sich in der hinteren Wand befindet. Speer recurriert hier einerseits auf die Eingänge der Reichsmünze von Fritz Keibel und eines Stadttors von Gilly (s. S. 159 f.), andererseits auf den Eingang von Gillys Landhaus Mölter, der mit einer sockelhohen Freitreppe, je zwei quadratischen Wand- und Freipfeilern, einem Wandfeld über dem Architrav und seitlichen Lisenen ausgestattet ist.

Das Hauptportal der Reichskanzlei befand sich nordöstlich des Osttrakts in der Wilhelmstraße und führte in einen monumentalen Innen- und Ehrenhof. Dieser war Auftakt einer barockisierenden Enfilade großer Repräsentationsräume, die sich durch den Osttrakt hindurch – zwischen Büroräumen an der Straßen- und kleineren Repräsentationsräumen an der Gartenseite – bis zum Mitteltrakt erstreckte. Laut Georg F. Koch sind „direkte Vorbilder“ für den Ehrenhof nicht zu benennen, doch verfüge der Hof für die Dresdener Kunstgewerbeausstellung von Peter Behrens (Abb. 4.14) „in bescheidenem Ausmaß [...] über einen ähnlich puristischen Charakter strenger Neoklassik, dessen Ursprünge auf Entwürfe Friedrich Gillys zurückgehen“.<sup>81</sup> Einen analogen Purismus zeigen Gillys Entwürfe für zwei Torbauten und einen Brunnen (Abb. 4.15)<sup>82</sup>. Spezifischere Korrespondenzen mit einem seiner Bauten sind dagegen nicht festzustellen.

Offiziell wurde die Reichskanzlei nach der Okkupation von Österreich 1938 als das „erste steinerne Denkmal des Großdeutschen Reiches“ gefeiert.<sup>83</sup> Sie repräsentierte „gesammelte Ruhe und disziplinierte Macht“<sup>84</sup> und galt als weltoffen:

„In Speers Reichskanzlei spricht sich [...] die Hoheit und Fülle des zur Großmacht gewordenen Reiches mit gemessener Repräsentation aus, in einer Haltung weltmännischer und universeller Größe [...].

[...] die neue Reichskanzlei [...] ist erfüllt von einer Atmosphäre weltoffener Großzügigkeit, ohne die geraden Prinzipien deutscher Baugesinnung im mindesten zu verlassen. Auch die Fassaden künden davon, obwohl ihnen in hohem Maße die preußische Knappheit eigen ist, die Berlin in den Bauten eines Gilly und Schinkel auszeichnet.“<sup>85</sup>

Tatsächlich war die Reichskanzlei jedoch ein Provisorium, denn Speer plante bereits das Kanzleigebäude am Großen Platz des Berliner Stadtforums. Stilistisch war sie mit ihren abstrahierenden und

<sup>80</sup> Laut Georg F. Koch geht das Gittermotiv „auf sekundäre Fassadensysteme des Barock zurück“ (z. B. im Innenhof des Berliner Schlosses, am Juliospital in Würzburg), während die Osthälfte des Osttrakts das System des Borsig-Palais weiterführt und reduziert „auf den einfachbestimmten Charakter gehobener Stadthäuser, wie sie zahlreich seit dem späten 18. bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts in Berlin errichtet worden sind“ (Ebd., S. 143). Von Gillys Stadthäusern weist Haus Behrenstraße 68 die größte Nähe auf.

<sup>81</sup> Ebd., S. 146.

<sup>82</sup> WV: B 372, D 38; die Zeichnung des Brunnens in: Reelfs 1996, S. 43.

<sup>83</sup> Wolters 1943(a), S. 12.

<sup>84</sup> Troost 1942, S. 52.

<sup>85</sup> Giesler 1942, S. 12, 14.



**Abb. 6.7** | Albert Speer: Neue Reichskanzlei, Voßstraße, Berlin (1937–1939);  
**oben links:** Straßenseite mit Portal des Westtrakts; **oben rechts:** Ehrenhof; **unten:** Aufriss der Straßenseite.

historisierenden Formen ein Bau des Übergangs von der 2. zur 3. Phase des NS-Klassizismus. In der 3. Phase rekurrierte Speer für das Berliner Stadtforum erneut auf Gillys Friedrichdenkmal und erreichte damit den Höhe- und zugleich Endpunkt seiner produktiven Gilly-Rezeption.

### 6.2.2 | Die Welthauptstadt „Germania“

In seinem Buch „Politische Kulturlehre“ zählt Gustav Steinbömer diverse Beispiele für Herrschaftsarchitektur von der Antike bis zum Klassizismus auf und endet bei Gillys Friedrichdenkmal als „Beispiel für den unvollendeten Willen eines Staates zum Ausdruck seines Wesens in einer Architektur“<sup>86</sup> – womit er 1933 implizit die Perspektive eröffnete, dass dieser Staatswille im NS-Staat vollendet werden würde. Dieses Historisierungskonzept haben der „Generalbauinspektor für die Reichshauptstadt“ (GBI) Speer und sein Planungsstab übernommen, als sie im November 1938 in der Zeitschrift „Die Baukunst“ auf 20 Seiten erstmals den Neugestaltungsplan für Berlin vorstellten. Auf weiteren sechs Seiten referiert der GBI-Mitarbeiter

Rudolf Wolters die Baugeschichte Berlins seit dem 17. Jahrhundert und nennt als letzten Bau – wie Steinbömer – Gillys Friedrichdenkmal:

„Ein einziger großartiger Bagedanke steht am Schluß der Epoche – er wurde nicht mehr Wirklichkeit: das Denkmal Friedrichs des Großen auf dem Leipziger Platz [...]. Es ist schwer, sich dieses Denkmal auf dem heutigen Platz vorzustellen. Bedenkt man aber, daß diese Baumasse die zwei- bis dreigeschossigen Gebäude der Leipziger Straße um das Doppelte und Dreifache überragt hätte und daß den Leipziger Platz damals keine Bauten, sondern nur Bäume umgaben, so erhält man einen lebendigen Begriff von dieser städtebaulich einmaligen Anlage [...]. Die Zeit war zu schwach, diesen Gedanken Gillys durchzuführen. Auch spätere Zeiten, die den Entwurf wieder aufgriffen, vermochten ihn weder zu verwirklichen noch an seiner Stelle irgend etwas zu planen, was nur annähernd seiner Größe gleich kam.“<sup>87</sup>

Mit diesen Zeilen endet Wolters' Text auf einer linken Seite über dem Grundriss des Friedrichdenkmals, während auf der rechten und letzten Seite

<sup>86</sup> Steinbömer 1933, S. 109 f.

<sup>87</sup> Wolters 1938, S. 70.

des Aufsatzes das Projektgemälde ganzseitig in Farbe abgebildet ist. Anschließend werden auf weiteren drei Seiten die Rechtsgrundlagen des Neugestaltungsplans erläutert.

Der GBI-Stab hat die Neugestaltung Berlins also in direkten Bezug zu Gillys Friedrichdenkmal gesetzt, ohne diesen Bezug zu verbalisieren. Laut Wolters wurde zeitweise sogar die Ausführung des Denkmals „ins Auge gefaßt“.<sup>88</sup> Doch es blieb dann bei dem Modell, das Speer vermutlich 1939 in Auftrag gegeben hat (Abb. 6.8): Mit Unterstützung des Bauhistorikers Daniel Krencker zeichnete der Architekt Heinrich Johannes maßstabsgetreue Ansichten, Schnitte und einen Grundriss des Podiumstempels, nach denen der Bildhauer J. Jensen das Modell der Denkmalanlage im Modus der NS-Baumodelle ausführte.<sup>89</sup> Die Zeichnungen, das Modell und drei Aufsätze wurden 1942 zusammen mit 29 Entwürfen und Skizzen von Gilly in einem 36-seitigen Doppelheft (August/September) der Zeitschrift „Die Baukunst“ veröffentlicht.

Das Titelblatt des Doppelheftes zeigt zwei Ansichten des Modells: auf der Vorderseite die Ansicht von Osten aus der Perspektive eines Besuchers, der den Leipziger Platz von der Leipziger Straße aus betritt<sup>90</sup>, und auf der Rückseite die Ansicht von Westen durch das Potsdamer Tor. Auf den Heftseiten folgen fünf weitere Außenansichten sowie eine Aufsicht und zwei Ansichten eines Längs-/Querschnitts. Der Fotograf hat das Modell so ausgeleuchtet, dass Schlagschatten entstanden sind, und so aufgenommen, dass die insgesamt zehn Fotografien reale Bauten suggerieren, den Betrachter wie in einer Filmsequenz<sup>91</sup> durch die Denkmalanlage führen und ein Architekturlebnis vermitteln. Zugleich konnte Gillys Bau-Ensemble als NS-Architektur rezipiert werden, denn indem Speer erstmals ein Modell anfertigen und in derselben Qualität wie die Modelle der NS-Bauten ausführen und

fotografieren ließ, integrierte er das Friedrichdenkmal in die NS-Architektur.

Im einleitenden Aufsatz des Doppelhefts feiert Rudolf Wolters dann auch Speer – und mit ihm Adolf Hitler – als Vollender von Gillys Werk. Dabei nimmt er Bezug auf eine Gesetzmäßigkeit, nach der „in Zeiträumen von etwas mehr als hundert Jahren“ entscheidende Bauepochen wiederkehren, wenn „sich die Bauwelle mit einer großen politischen Welle trifft“. Das letzte große Bauzeitalter in Berlin sei der Klassizismus gewesen, in dem Gilly mit dem Friedrichdenkmal „ein Werk von größter städtebaulicher und architektonischer Konzeption“ hingestellt habe, das aufgrund der Schwäche des Bauherrn, König Friedrich Wilhelm II., nicht ausgeführt worden sei:

„Heute, anderthalb Jahrhunderte später, packt uns die geniale Schöpfung mit gleicher Stärke. Sie ist gültig geblieben über ihre Zeit hinaus. [...] sie hätte ein deutsches Nationaldenkmal sein können. Immerhin ist unter dem bis heute Gebauten nichts entstanden, das dem Denkmal diese höchste Bestimmung hätte streitig machen können.“<sup>92</sup>

Vor einigen Jahren habe Speer nun ein Modell des Denkmals in Auftrag gegeben, nicht nur „weil er ein besonderer Verehrer Friedrich Gillys ist“:

„[...] er hat vielmehr das Scheitern der Verwirklichung einer solch genialen Schöpfung besonders tief empfunden, da er ebenso in die Zeit eines sich groß ankündigenden Bauens geboren ist, aber darüber hinaus das Glück hat, einem der größten Bauherren der deutschen Geschichte als Baumeister dienen zu können.“<sup>93</sup>

Das „Scheitern der Verwirklichung“ prädestinierte Gillys Friedrichdenkmal für die Rezeption als Pro-

<sup>88</sup> Wolters 1978, S. 90.

<sup>89</sup> Vgl. Johannes 1942, S. 157; der Bildhauer hieß wahrscheinlich Johannes Jensen. – Das Modell gilt als verschollen. Vermutlich wurden die NS-Baumodelle vor der Kapitulation Deutschlands 1945 vernichtet oder im Winter 1946/47 verheizt (vgl. Weihsmann 1998, S. 272; Bartetzky 2006, S. 457).

<sup>90</sup> Diese Ansicht der „Hauptfassade“ definiert die optimale Betrachterposition: Unter dem Bogen des Podiums zeichnen der Sarkophag und sein Sockel sich dunkel ab, während die von oben beleuchtete Friedrichstatue über dem Weihaltar auf dem Treppenpodest zu schweben scheint. Die vier Obelisken rahmen die Sockelmauer und das Podium. – Die Ansicht zeigt außerdem, dass der Besucher mehrfach adressiert wird: Die Obelisken, die sich verengende Freitreppe, die Öffnung der Sockelmauer, der nach innen gestufte Bogen und die Tiefenstaffelung der Bauteile leiten den Besucher in das dunkle Podium, von wo aus er den Weg zum Tempel über sieben weitere, belichtete Öffnungen suchen kann.

<sup>91</sup> Vgl. Winkler 1987, S. 239 f.

<sup>92</sup> Wolters 1942, S. 151, 154.

<sup>93</sup> Ebd., S. 154.

phetic<sup>94</sup>, zumal diese „geniale Schöpfung“ weiterhin „gültig“ und als Nationaldenkmal noch von keinem Bau übertroffen worden war. Gemäß Epochengesetz musste wieder eine Zeit kommen, in der sich eine „Bauwelle mit einer großen politischen Welle trifft“, und sie kam mit dem NS-Staat, der als Bauherr die Stärke – und die Technik – besaß, derartige Großprojekte zu verwirklichen. Nach NS-Lesart hatte Gilly somit eine Denkmalanlage entworfen, die die NS-Architektur und mir ihr den NS-Staat prophezeite.

Mit dem Modell des Friedrichdenkmals sollte laut Heinrich Johannes „eine in allen Einzelheiten klare Vorstellung von dem Werk“ gewonnen werden, denn „die erhaltenen Blätter lassen seine Größe ahnen, doch nicht voll überschauen“.<sup>95</sup> In seinem Aufsatz geht Johannes ausführlich auf die Differenzen zwischen Vorentwürfen, Grundriss und Projektgemälde ein, die nicht zu nivellieren waren,<sup>96</sup> und setzt das Friedrichdenkmal am Beginn und Ende des Aufsatzes in den Kontext der NS-Ideologie. Am Beginn konstruiert er einen Bezug zu den Befreiungskriegen:

„Friedrich Gillys Entwurf für das Denkmal Friedrichs des Großen ist uns zum Symbol des deutschen Klassizismus geworden. Denn der Geist jener [...] Zeit, die [...] das Erbe des großen Königs zu wahren hatte und durch tiefe Not dem Licht der Befreiungskriege entgegenschritt, hat in Gillys Werk seinen vollkommenen Ausdruck gefunden.“<sup>97</sup>

Am Ende stellt Johannes eine Verbindung zum Nationalsozialismus her:

„Was die überlieferten Blätter nicht oder nur stückweise erkennen lassen, zeigt das Modell: Den unglaublich kühnen, wahrhaft monumentalen Aufbau der Giebelfronten, gesteigert noch im Blick von Westen durch den Torbogen des Propylons; das System der Wölbungen, wie von Urkräften aus dem Block des Sockels gehöhlt; die Tiefe und räumliche Plastik, welche die Obelisken dem Platz verleihen;

die Großzügigkeit einer Anlage, die dem Gedanken der Heldenverehrung in einer städtebaulichen Idee von erhabener Würde Ausdruck gibt. Was uns Friedrich Gillys genialste Schöpfung so zeitnahe erscheinen lässt, ist verwandter Geist.“<sup>98</sup>

Diese „Nazifizierung“ von Gillys Werk wird in Hella Jacobs' Aufsatz über die 70-jährige Entwurfs-geschichte des Friedrichdenkmals fortgesetzt. Im Zentrum dieser Geschichte steht laut Jacobs Gillys Projektgemälde, mit dem Gilly „ein großes Architekturmonument als Sinnbild hohen Menschentums“ geschaffen und Architektur „in einzigartiger Weise [...] wahrhaft als Symbolmacht“ dargestellt habe:

„Durch den von weitem sichtbaren Sarkophag wird der Geist des Toten zu lebendiger Gegenwart beschworen [...]. Zugleich sieht Gilly sein Denkmal als Mahnmal der Nation: Im Angesicht des Toten wird das Volk zur Zusammenfassung und zum Bekenntnis seiner Kräfte aufgerufen.“<sup>99</sup>

Jacobs deutet Gillys Denkmal im Sinne der NS-Ideologie als ein „Heiligtum“, an dem sich 1797 die Preußen und 1942 die Deutschen im Gedenken an Friedrich II. zusammenfinden, ihre Kräfte als Nation bündeln und sich zu ihnen bekennen sollten. Damit hat Jacobs das Denkmal – analog zu Moeller van den Bruck 1916 – in den Kontext des 2. Weltkriegs gestellt und zur Mobilisierung von Nationalbewusstsein und Kampfgeist im „Kampf um Lebensraum“ genutzt. Das Bekenntnis gegenüber Friedrich II. war zugleich ein Bekenntnis gegenüber Hitler, der sich als Vollender von Friedrichs Politik verstand: Unter Friedrich II. war Preußen zur Großmacht in Deutschland und Europa aufgestiegen; Hitler würde Deutschland zur Großmacht in Europa und der Welt machen.

Moeller van den Bruck hatte Gillys Denkmal als Ausdruck preußischer Machtansprüche und als Forum der Hauptstadt eines Großstaats gedeutet, mit

<sup>94</sup> Vgl. Winkler 1987, S. 238.

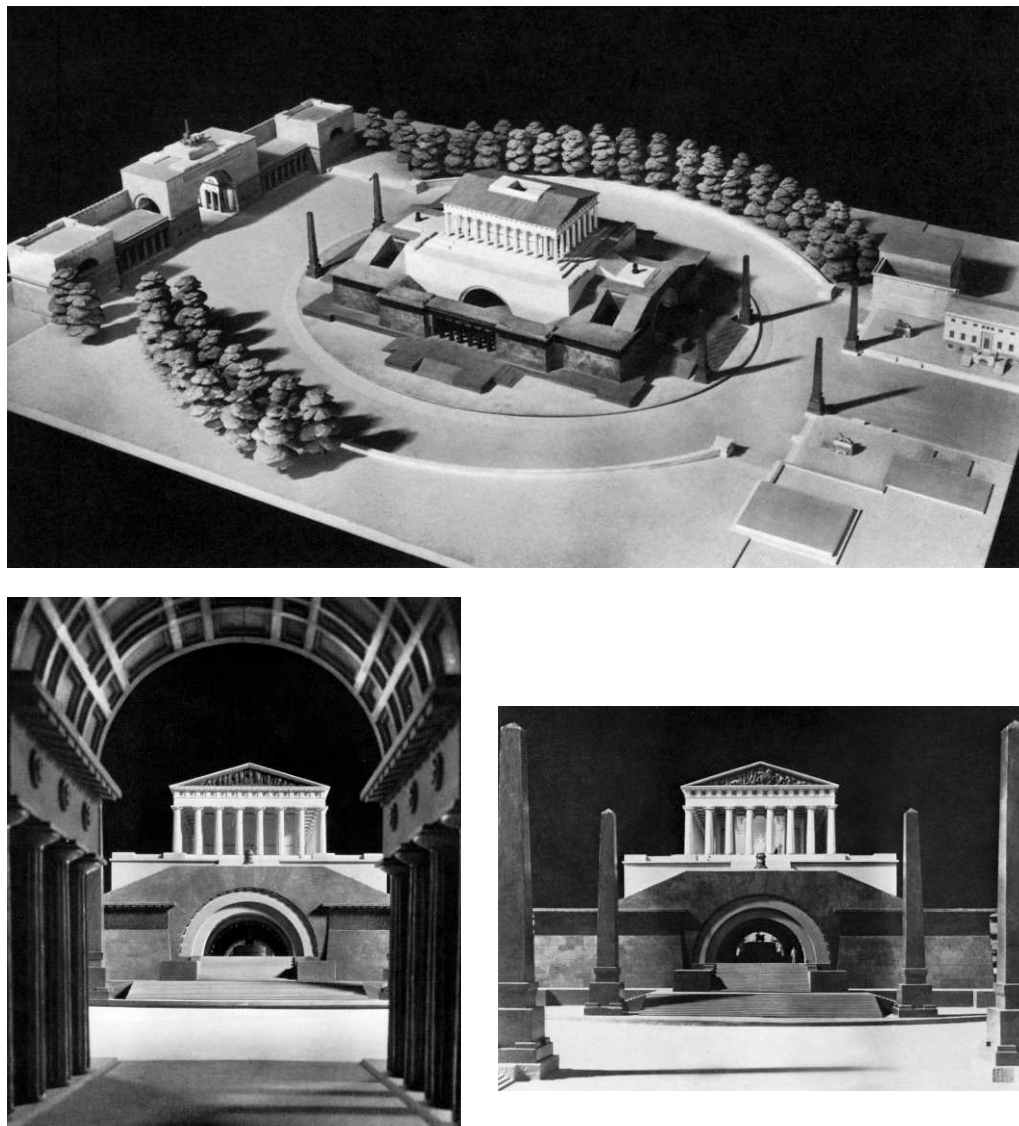
<sup>95</sup> Johannes 1942, S. 157.

<sup>96</sup> Aufgrund der Differenzen vermutet Johannes, dass der Grundriss „nicht von Gilly selbst gezeichnet wurde“ (Ebd., S. 160). Bis heute ist jedoch ungeklärt, ob der Grundriss eine Entwurfsvariante von Gilly wiedergibt oder ob er von einer anderen Person stammt (Abb. 2.4). Die Beschriftung stammt nicht von Gilly, denn der Leipziger Platz erhielt seinen Namen erst 1814. Die Notiz in der linken, oberen Ecke von 1808 ordnet den Grundriss dem Projektgemälde zu (vgl. Simson 1976, S. 153; Wätjen 2000, S. 222 f., Anm. 8).

<sup>97</sup> Johannes 1942, S. 157.

<sup>98</sup> Ebd., S. 161.

<sup>99</sup> Jacobs 1942, S. 167, 170, 178.



**Abb. 6.8** | Johannes(?) Jensen: Modell von Friedrich Gillys Denkmal für König Friedrich II. (1941/42);  
**oben:** Aufsicht von Südosten; **unten links:** Westansicht; **unten rechts:** Ostansicht.

dem verkündet werde, „daß hier Weltgeschichte hindurchgeschritten ist und Wille zur Ewigkeit als Wille in Stein sich niedergelassen hat“.<sup>100</sup> Monumentalität in der Architektur war für Moeller ein Mittel zur Begründung von Weltherrschaft. Das NS-Regime hat hier angeknüpft und seine Machtansprüche in Europa und der Welt mit Großbauten verkündet, die seine Anhänger und Gegner – in den Worten von Speer – beeindrucken, überwältigen, einschüchtern und zerschmettern sollten<sup>101</sup>. Nach NS-Lesart hat Gilly mit dem Friedrichdenkmal so-

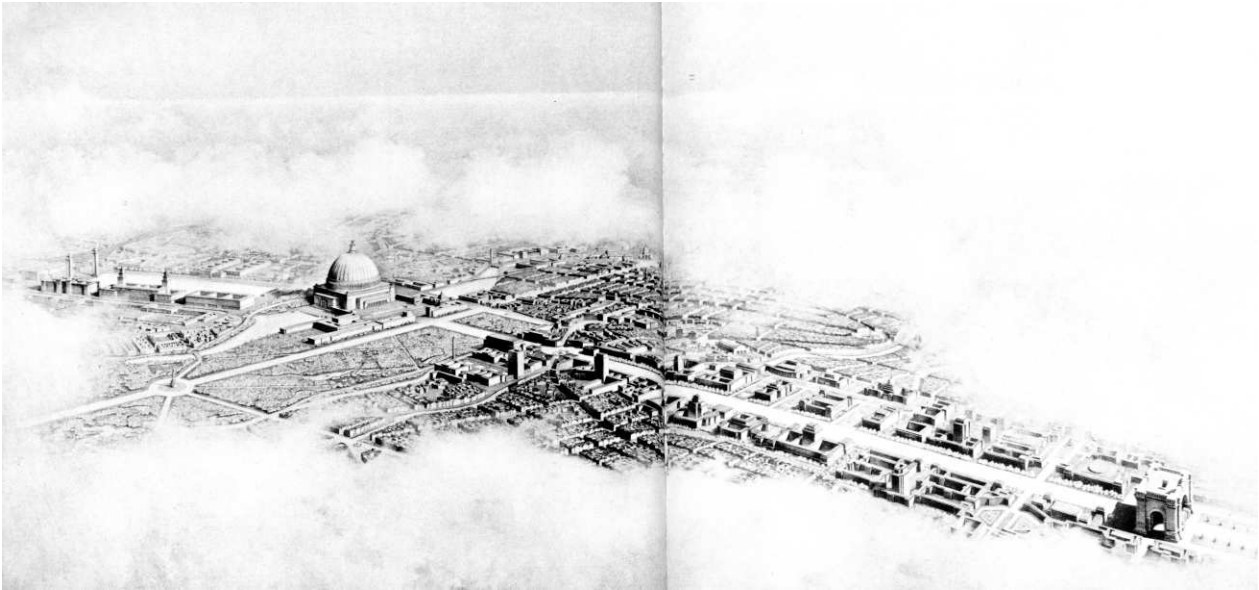
mit nicht nur die NS-Architektur und den NS-Staat, sondern auch die NS-Weltherrschaft prophezeit. Seine Denkmalanlage „avancierte“ zum Vorbild für das Forum von „Germania“, das Speer analog mit je einem Sakralbau, Triumphbogen und Achsenkreuz ausgestattet hat.

Bereits in den 1920er Jahren hatte Hitler sich mit der Umgestaltung Berlins befasst und für das Stadtforum eine kubische Halle mit Portikus und Kuppel sowie einen 4-torigen Triumphbogen entworfen.<sup>102</sup> Speer hat diese Bauten in den Neugestaltungsplan

<sup>100</sup> Moeller 1916, S. 119.

<sup>101</sup> Vgl. Pehnt 1983, S. 185; Backes 1988, S. 189, 192 f.

<sup>102</sup> Abb. z. B. in: Davidson 1995, Nr. 852, 854; Backes 1988, S. 32; Speer 1978, S. 128.



**Abb. 6.9** | Albert Speer: Stadtforum von „Germania“ (Entwurf/Modell, 1937–1942); **oben:** Südwestansicht; **unten:** Blick durch den Triumphbogen auf die Große Halle.

für Berlin integriert und räumlich in Beziehung gesetzt (Abb. 6.9): Das Forum von „Germania“ wird westlich der Stadteile Mitte und Kreuzberg situiert. Der Spreebogen wird zum Regierungszentrum ausgebaut, indem der alte und der neue Reichstag, das Oberkommando der Wehrmacht, die Reichskanzlei, der Führerpalast und die Große Halle um den Großen Platz (ehemals Königsplatz) herum aufgereiht werden. Im Süden tangiert das Regierungszentrum den Kreuzungspunkt der Nord-Süd-Achse, die über den Großen Platz und die Siegesallee bis Tempelhof verläuft, und der Ost-West-Achse, die sich vom Schlossplatz über den Pariser Platz und den Großen Stern bis Charlottenburg erstreckt.

Die Nord-Süd-Achse scheint auf dem Großen Platz zu enden, den die Große Halle an der Nordseite abschließt. Speer hat die Halle nach Hitlers Entwurf in quadratischer Form, aber mit Vorbauten und Portiken an jeder Seite und einer höheren Kuppel als größtes Gebäude der Welt konzipiert.<sup>103</sup> Sie kaschiert den Richtungswechsel der Nord-Süd-Achse, die hier tatsächlich nach Nordwesten abknickt und hinter der Halle weiter bis zum Nordbahnhof verläuft. Vor dem Bahnhof stehen zwei schlanke Türme, die ein Stadttor konnotieren und auf die Obelisken in Gillys Friedrichdenkmal an der Leipziger Straße zurückgehen. Südlich des Großen Platzes beginnt der Hauptabschnitt der Nord-Süd-

<sup>103</sup> Hitlers Entwurf recurriert auf Schinkels Nikolaikirche, Speers Entwurf auch auf Bauten von Gilly: Die Pyramide mit vier Portiken (WV: B 310, B 314), das Friedrichdenkmal in einer Landschaft (Abb. 4.41, 6.17) und die Börse der Stadt am Meer (Abb. 7.7) besitzen quadratische Grundflächen und überkuppelte Innenräume, die Pyramide und die Börse außerdem einen Portikus an jeder Seite, während das Friedrichdenkmal den wuchtiggedrungenen Baukörper sowie vier Eckrisalite aufweist, die Skulpturen tragen.



Achse, die über fünf Kilometer lange Große Straße, an der Staats-, Partei-, Militär-, Wirtschafts- und Kulturbauten situiert werden. Sie endet an der Nordseite des Platzes vor dem Südbahnhof, der Trophäenallee, und am größten Triumphbogen der Welt, der auf Gillys Potsdamer Tor verweist.

Der Bezug zwischen dem Forum von „Germania“ und Gillys Friedrichdenkmal wird somit konzeptionell, formal und außerdem visuell hergestellt: Beide Foren assoziieren die Akropolis in Athen. Laut Heinrich Johannes ist der „dunkle Unterbau“ von Gillys Podiumstempel „dem Burgfelsen der Akropolis verwandt“<sup>104</sup>; laut GBI-Mitarbeiter Hans Stephan sollte die Große Halle „der Stadt und dem Reiche [...] Symbol und Bekrönung geben, wie einst die Akropolis oder der mittelalterliche Dom [...] Symbol und Bekrönung gewesen sind“<sup>105</sup>. Dem Tempel und der Halle wird jeweils ein 4-toriger Triumphbogen zugeordnet, der – wie die Propyläen der Akropolis – als Zugang zum jeweiligen Forum fungiert. Mit den Blicken durch die Triumphbogen werden die beiden Foren visuell eng aufeinander bezogen, zumal die Strukturen dieser Ansichten teilweise korrespondieren (Abb. 6.8, 6.9).

Im Gegensatz zu Hitler und Speer hat Gilly auch den Peripteros der Akropolis adaptiert und damit – so Kurt Winkler – „die ursprünglich religiöse Funktion des Tempels auf den Staat als neuen Inbegriff transzendierter Gemeinschaft“ übertragen.<sup>106</sup> Gillys Podiumstempel konnte deshalb – trotz Inkongruenz der Bautypen – als Vorbild für die Große Halle fungieren, in der die germanische Volksgemeinschaft mit politisch-religiösen Ritualen zelebriert und geformt werden sollte. Die beiden Transzendierungsprozesse divergieren allerdings: Der Podiumstempel adressiert den individuellen Besucher, der zu einem mündigen, patriotischen Staatsbürger veredelt werden und eine Bürgergesellschaft begründen sollte. Die Große Halle fasst den Besucher mit allen anderen Besuchern zusammen, um ihn „einzuordnen, unterzuordnen, seine Persönlichkeit zu eliminieren“<sup>107</sup> und die Gesamtheit der Besucher

in eine Gemeinschaft politischer Soldaten zu transformieren.

Neben dieser produktiven Rezeption für das Stadtforum wurde Gillys Friedrichdenkmal außerdem für Einzelbauten des Forums und des alten Stadtzentrums (s. Kap. 6.2.4) sowie für Projekte in anderen Stadtteilen rezipiert. So plante der GBI-Stab am Westende der Ost-West-Achse, an der Heerstraße zwischen Olympiastadion und Havel, eine Hochschulstadt als westliches „Tor der Reichshauptstadt“. Im Herbst 1937 schrieb er einen Wettbewerb aus und forderte als wesentliche Komponenten ein Achsenkreuz, einen Großblock und einen Monumentalplatz.<sup>108</sup> Ausgewählt wurde der Entwurf von Hanns Dustmann (Abb. 6.10): Die Kreuzung Heerstraße / Schirwindter Allee wird zum orthogonalen Achsenkreuz ausgebaut, dessen Winkel mit Großblöcken aus Zeilenbauten gefüllt werden, die Höfe einfassen. Westlich des Kreuzes durchschneidet die Heerstraße den am Havelufer situierten Monumentalplatz und wird an der Ostseite des Platzes von zwei Türmen, an der Westseite von zwei Quadern mit je zwei Lichthöfen flankiert. An der Südseite ist das als Podiumstempel gestaltete Auditorium Maximum, die Langemarckhalle, situiert.

Dieser Entwurf rekurriert explizit auf Gillys Friedrichdenkmal, denn Dustmann projiziert analog einen Platz als Entree der Stadt am Westende einer Ost-West-Achse, je einen Platzeingang an der Ost- und Westseite mit flankierenden Türmen und Quadern (bei Gilly: Obelisk und Kuben) sowie einen Podiumstempel als dominierenden Bau. Außerdem hat Dustmann Gillys Konzept der formalen Korrespondenz von Denkmal und Stadttor übernommen: Die beiden Quader am westlichen Platzeingang erhalten Eckkrisalite, zwischen die an jeder Seite eine Pfeilerreihe eingespannt wird. Dieses Motiv wiederholt sich an allen Seiten der Langemarckhalle und ihrer Sockelbauten.<sup>109</sup>

Die Langemarckhalle steht auf einer rechteckigen, mehrere Meter hohen Sockelplatte, auf die an jeder Seite eine 2-armige Pyramidentreppe führt, an

<sup>104</sup> Johannes 1942, S. 157.

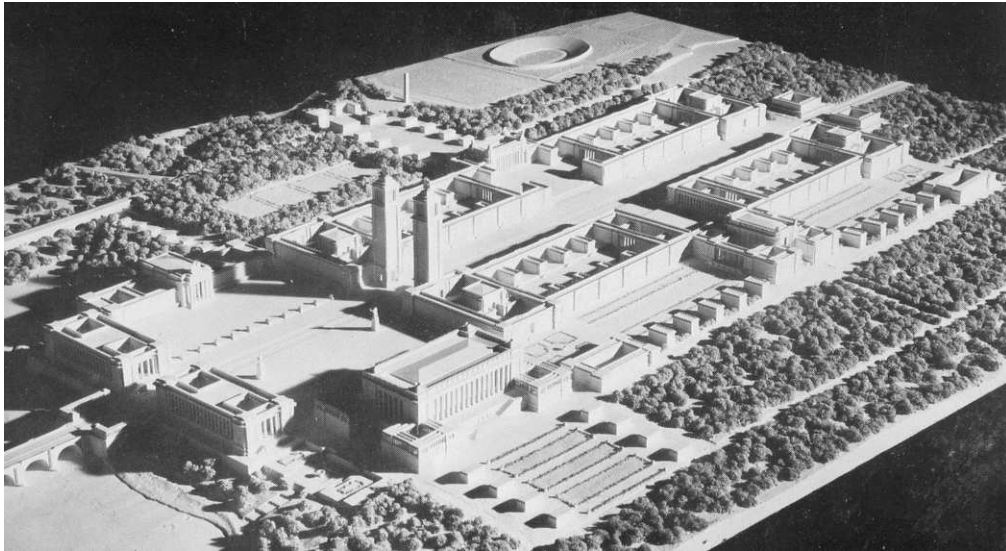
<sup>105</sup> Stephan 1939, S. 18.

<sup>106</sup> Winkler 1987, S. 242.

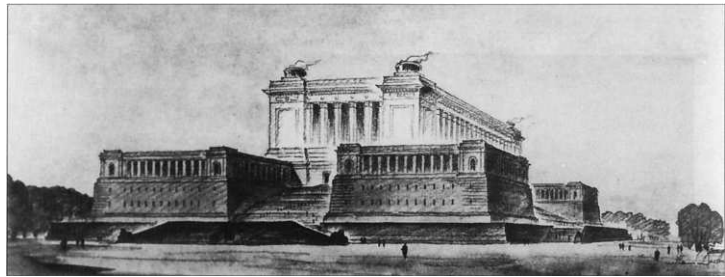
<sup>107</sup> Speer im Gespräch mit Wolfgang Pehnt am 06. 04. 1977 (Pehnt 1983, S. 185).

<sup>108</sup> Vgl. die Ausschreibung „Wettbewerb Hochschulstadt Berlin“, Berlin (Volk und Reich) 1937; zitiert nach Schäche 1987, S. 197.

<sup>109</sup> In einem späteren Entwurf hat Dustmann den Gilly-Rekurs reduziert: Die Heerstraße wird nun nördlich an der Hochschulstadt vorbeigeführt und die Langemarckhalle als *Point de vue* am Westende der zentralen Ost-West-Achse der Hochschulstadt situiert (vgl. Reichhardt/Schäche 2008, S. 90, 93; Krause-Jünemann 2002, S. 105).



**Abb. 6.10** | Hanns Dustmann: Hochschulstadt, Heerstraße, Berlin (Entwurf/Modell, 1938–1941); **oben:** Aufsicht von Südwesten; **unten:** Auditorium Maximum (Langemarckhalle).



deren Antritten jeweils eine Löwenfigur platziert ist. Jedes(?) Treppenpodest besitzt eine Rundbogenöffnung und fungiert als Basis für eine größere Treppe, die zwischen zwei quadratischen Bauten mit Innenhof auf den Sockel der Halle führt. Die Außenwände dieser fortifikatorischen Kuben werden jeweils in eine dossierte Sockelzone, eine rustizierte, dossierte Fläche mit schlitzförmigen Öffnungen und eine Pfeilerreihe zwischen Eckrisaliten mit Rundbogenöffnungen gegliedert. Auf dem Sockel stoßen die dunkelfarbenen Treppen und Kuben an das Podium des hellfarbigen Tempels, das je zwei(?) Türen an den Schmal- und je acht Türen an den Langseiten erhält. Über ihm steigt an jeder Seite eine kolossale, dorisierende Pfeilerreihe zwischen Eckrisaliten auf, hinter der ein Terrassengang entlang der Tempelwand mit einer Reihe von Türen unter schmalen, hohen Fenstern verläuft, die – wie die Podiumstüren – mit den Interkolumnien korrespondieren.<sup>110</sup> Auf jedem Eckrisalit ist eine große Feuerschale platziert.

Die Langemarckhalle synthetisiert Rekurse auf mindestens drei historische Bauten: Auf Gillys Friedrichdenkmal verweisen der Tempeltypus, die Hell-Dunkel-Farbigkeit von Tempel und Sockel, die Sockelplatte, der Treppenverlauf an ihren Schmalseiten, die Löwenfiguren, die dossierten Kuben in den Ecken der Platte (bei Gilly: Quader der Sockelmauer), die vier zu den Podiumsöffnungen aufsteigenden Treppen sowie die Tempelterrassen. Gillys Halbkreisbogen wird durch einen Rundbogen ersetzt, der auf die Alte Nationalgalerie verweist, die ursprünglich Universitätsräume aufnehmen sollte (Abb. 3.7). Der Sockel der Halle mit vier Freitreppen zwischen Eckkuben thematisiert wiederum den Altar des Vaterlands auf dem Pariser Marsfeld von 1790.<sup>111</sup> Über diese Rekurse wird die Langemarckhalle in den Kontext von preußisch-deutschem Patriotismus und Französischer Revolution gestellt, während ihr Name und die Feuerschalen sie als Gedenkstätte ausweisen, die an die Studenten erinnert, die 1914 in der Nähe von Lange-

<sup>110</sup> Vgl. die Abb. in: Ebd., Nr. 74, 76; Davidson 1995, Nr. 169.

<sup>111</sup> Abb. des Altars z. B. in: Hoffmann-Curtius 1989, S. 286.

marck gefallen sind. In diesem Kontext wird mit dem Gilly-Rekurs zudem an Friedrich II. als siegreichen Heeresführer erinnert, wie Eva-M. Krausse-Jünemann ergänzt.<sup>112</sup> Die Langemarckhalle vermittelt somit das Leitbild des revolutionären, heldenhaften Kampfes für Deutschland.<sup>113</sup>

Nord- und südöstlich der Hochschulstadt, in Charlottenburg-Nord und Schöneberg-Süd, plante der GBI-Stab neue Wohngebiete.<sup>114</sup> In Charlottenburg sollte ein Gebiet für etwa 20 000 Einwohner zwischen Heckerdamm und Westhafenkanal an einer Ost-West-Achse entstehen, die von zwei Nord-Süd-Achsen gekreuzt wird (Abb. 6.11)<sup>115</sup>: Im Westen des Wohngebiets weitet die Ost-West-Achse sich zum Jakob-Kaiser-Platz, an dessen Nordseite ein Hochhausturm für Einrichtungen der NSDAP<sup>116</sup> situiert ist. Ihm gegenüber steht ein quadratischer Bau, der dem Forumskonzept zufolge eine Volkshalle sein dürfte und als Podiumstempel gestaltet ist. Das etwa 4-geschossige „Podium“ besitzt vier Eckrisalite, zwischen die kolossale Wandpfeiler eingespannt sind, und an der Straßenseite eine breite Freitreppe, die ins Hochparterre führt. Der „Tempel“ ist flach gedeckt und zwischen den Stützen offenbar verglast, so dass die Halle vermutlich von oben belichtet werden sollte.

In Schöneberg war ein Wohngebiet für etwa 210 000 Einwohner am Grazer Damm geplant, der diese „Südstadt“ als Nord-Süd-Achse durchzieht und von mehreren Ost-West-Achsen gekreuzt wird. Beiderseits des Grazer Damms wurden diverse Staats- und Parteigebäude, die Baugewerkschule, Sportanlagen und andere öffentliche Bauten situiert sowie der „Brückenkopf“ der Langen Brücke über den Teltowkanal: zwei identische, axialsymmetrische Bau-Ensembles mit je einem Hauptgebäude, das den Podiumstempel in eine etwa 20-geschossige Hochhausarchitektur transformiert (Abb. 6.12).<sup>117</sup> An der Straßenseite schließt an die Ecken des

„Podiums“ je eine 1-geschossige Kolonnade und an diese – jeweils orthogonal – ein 2-geschossiger Quader an, die zusammen einen Vorplatz einfassen. Die Kolonnaden werden in den ersten beiden Geschossen des „Podiums“ als Wandschmuck weitergeführt und in der Mitte der Langseite von einem Rundbogen durchschnitten, während über ihnen die Wand mit Reihen kleiner Fenster bis zum „Tempel“ aufsteigt. Dieser erhält an allen Seiten Rahmen aus Sockel, Eckpfeilern, Architrav, Kranzgesims und Attika, in die etwa 5-geschossige Pfeilerreihen eingespannt sind. Aufgrund ihrer Funktion als Brückenkopf an der Südgrenze der „Südstadt“ assoziieren die beiden Hauptgebäude besonders Gillys Podiumstempel in seiner Funktion als Stadttor.

Wie diese Beispiele der Hochschulstadt und der beiden Wohngebiete belegen, haben die NS-Architekten wiederholt auf Gillys Podiumstempel rekurriert. Nicht produktiv rezipiert wurden dagegen die Halbkreisbogen und der Innenbau des Podiums, vermutlich weil die Bogen das Podium großflächig öffnen, die Bogengänge auf dem Boden aufsetzen und – so Heinrich Johannes – „eine vom Boden aufsteigende Stutzkuppel [...] monumentaler Ausdruck erhabener Trauer“ sei<sup>118</sup>. Dieser Ausdruck sowie die Offenheit und der Erdbezug des Podiums widersprachen dem Ziel des NS-Regimes, mit massiven Baukörpern die Geschlossenheit, Kraft und Wehrfähigkeit der deutschen Nation zu demonstrieren.

Der Triumphbogen scheint dem Stadtforum von „Germania“ vorbehalten gewesen zu sein, denn weitere Rezeptionen von Gillys Potsdamer Tor für „Germania“ sind nicht zu belegen. Dagegen sind die Obelisken – die dem Leipziger Platz laut Johannes „Tiefe und räumliche Plastik“ verleihen<sup>119</sup> – vielfach als Platzmobiliar und Portalrahmung projiziert worden, alternativ auch Säulen, Pfeiler und schlanke Türme, die alle mit Laternen, Feuerschalen, Reichsadlern und Hakenkreuzen bekrönt werden konnten.

<sup>112</sup> Krausse-Jünemann 2002, S. 108.

<sup>113</sup> Den Bautypus „Podiumstempel“ hat Dustmann ein weiteres Mal aufgegriffen: In Wien plante er ab 1940 eine Gedenkstätte am Heldenplatz, für die er den 1823 im Volksgarten errichteten Theseustempel – ein dorischer Peripteros – an den Platz auf ein Podium versetzen wollte. Das Podium rekurriert auf die Walhalla von Leo von Klenze (Abb. in: Ebd., Nr. 85–87; Wehsmann 1998, S. 1028).

<sup>114</sup> Vgl. Engel 2007, S. 206–208; Petsch 1976, S. 113.

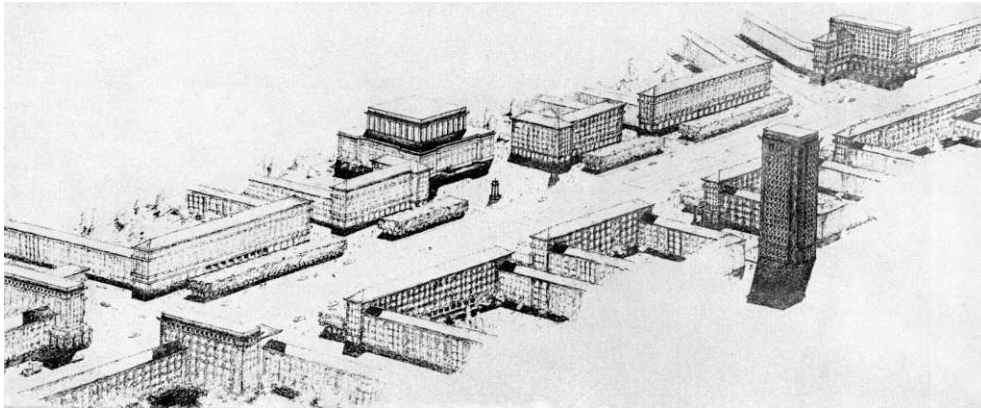
<sup>115</sup> Vgl. auch das Modell der Siedlung (in: Davidson 1995, Nr. 53) und ihren Grundriss (in: Engel 2007, S. 206; Petsch 1976, Abb. 63; Wolters 1943(a), S. 86).

<sup>116</sup> Vgl. Petsch 1976, S. 113.

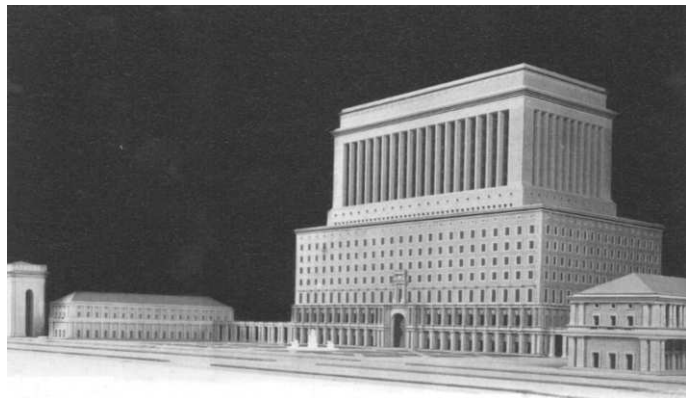
<sup>117</sup> Vgl. Reichhardt/Schäche 2008, S. 142–152; Schäche 1991, S. 487–492; Petsch 1976, S. 113. – Die Lange Brücke war zwischen der heutigen Siemensbrücke und der S-Bahn-Brücke situiert. Vgl. auch die Ansicht von Süden in: Schäche 1987, S. 204.

<sup>118</sup> Johannes 1942, S. 160.

<sup>119</sup> Ebd., S. 161.



**Abb. 6.11** | Wolfgang Binder: Jakob-Kaiser-Platz, Wohngebiet Charlottenburg-Nord, Berlin (Entwurf, 1938/39): Nordostansicht.



**Abb. 6.12** | Friedrich Tamms: Lange Brücke, Wohngebiet Schöneberg-Süd, Berlin (Modell, 1940/41): Brückenkopf West.

Als Beispiele sind zu nennen: die Obelisken am Flughafen Tempelhof und die Türme am Nordbahnhof, jeweils platziert neben einem Bassin, die Obelisken vor dem Oberkommando des Heeres und vor dem Ägyptischen Museum, die Pfeiler am Stadthausforum, vor dem Reichsluftfahrtministerium, vor der Technischen Hochschule Charlottenburg, am Haupteingang der Messehallen, vor dem Haus des Deutschen Sports und vor dem Olympiastadion, die Türme der Hochschulstadt und der Wehrtechnischen Fakultät. Die Obelisken am Flughafen Tempelhof wurden zudem – wie die Obelisken an der Leipziger Straße – neben Liegefiguren platziert. Am Olympiastadion korrespondieren die zwei Pfeiler an der Ostseite, das „Olympische Tor“, mit vier Pfeilern an der Westseite, analog zur ovalen Insel des Leipzi-

ger Platzes, vor/auf der im Osten vier und im Westen zwei Obelisken stehen.<sup>120</sup>

Die produktive Rezeption von Gillys Denkmalanlage könnte wiederum den Projekten für „Germania“ vorbehalten gewesen sein, denn in anderen Städten ist sie nur vereinzelt nachweisbar. Vermutlich haben die Städte sich primär an den Bauten für „Germania“ und folglich nur sekundär an Gillys Friedrichdenkmal orientiert. So wurde beispielsweise das Auditorium Maximum der Technischen Hochschule in Linz als Podiumstempel analog zur Langemarckhalle gestaltet (Abb. 6.16), und in Karlsruhe war ein 5-toriger Triumphbogen an der Südseite des Gauforums analog zum Berliner Stadtforum geplant, dessen mittleres Tor im Durchblick nach Süden einen Obelisken rahmt<sup>121</sup>. Mehrfach

<sup>120</sup> Abb. z. B. in: Reichhardt/Schäche 2008, S. 32 f., 77, 89, 93, 104; Engel 2007, S. 195, 217, 233 f.; Davidson 1995, Nr. 340, 397–399, 402, 446–448, 450 f., 456, 475, 482, 656; Schäche 1991, S. 115, 117, 120, 192 f., 226. – Allerdings muss nicht jeder dieser Rekurse Gillys Friedrichdenkmal betreffen, denn Gilly hat Obelisken sowie Säulen und Postamente auch in anderen Entwürfen als Platzmobiliar und Portalrahmung verwendet (vgl. Abb. 4.9, 4.47; WV: B 54 (= Rietdorf 1940, Abb. 125), B 56, B 190, B 207 unten (= Rietdorf 1940, Abb. 123), B 230, B 372, B 482; AK: Nr. 65.

<sup>121</sup> Abb. in: Weihsmann 1998, S. 542, 545.

nachweisbar ist in anderen Städten dagegen die (projektierte oder realisierte) Aufstellung von Obelisk, Säulen, Pfeilern und Türmen an Portalen, Plätzen und Foren.<sup>122</sup>

Außerdem wurde in anderen Städten das Grottenmotiv von Gillys Podiumstempel, die auf dem Boden aufsetzende Halbtonne, weiterhin – wie schon um 1910 und um 1930 – als Bauform für Hallen genutzt. Die beiden folgenden Beispiele müssen deshalb nicht auf einer primären Gilly-Rezeption basieren: In Köln-Radersberg hat Theodor Teichen ab 1937 eine Großmarkthalle als parabolische Halbtonne aus Stahlbeton ausgeführt.<sup>123</sup> Auf dem Killesberg in Stuttgart errichtete Gerhard Graubner für die Reichsgartenschau 1939 eine Ausstellungshalle als Teil der „Ehrenhalle des Reichsnährstands“ und rhythmisierte ihren langrechteckigen Innenraum mit halb-elliptischen Bogen aus Sandstein, die im Durchblick einen monumentalen Reichsadler mit Hakenkreuz rahmten.<sup>124</sup>

Mit der produktiven Rezeption von Gillys Friedrichdenkmal für das Stadtforum von „Germania“ und mit dem Bau des Denkmalmodells „avancierte“ Gilly endgültig zum Vorbild für die NS-Architekten. Das Historisierungskonzept des GBI-Stabs erfasste neben dem Denkmal nun auch seinen Architekten: Ein Jahr nach der Publikation des Modells veröffentlichte Rudolf Wolters im September 1943 einen 7-teiligen Aufsatz als 40-seitiges Einzelheft der Zeitschrift „Die Baukunst“ mit dem Titel „Vom Beruf des Baumeisters“.<sup>125</sup> Auf der Vorderseite des Titelblatts ist die Gilly-Büste von Schadow, auf der Rückseite ein römischer Viadukt und auf der 1. Heftseite zuerst Gillys Eisenhüttenwerk abgebildet. Im folgenden Teil 1 „Der universale Baumeister der Vergangenheit“ fasst Wolters die Entwicklung seit der Antike zusammen und endet bei Gilly:

„Noch im Klassizismus gab es diese Synthese von technischer und künstlerischer Aufgabe, die in der Hand des gestaltenden Architekten zur Baukunst führte. Gillys Hochofenwerk, ein äußerst moderner

Zweckbau, ist gewollte Architektur. *Der Formwille steht am Anfang, er ist der technischen Notwendigkeit übergeordnet.* Das Technische konnte nur Mittel sein, die künstlerische Form zu verwirklichen, im äußersten Falle ihren originalen Ausdruck zu steigern. Damals, hundert Jahre zurück, gab es noch den universalen Baumeister, den Künstler, der alles Handwerkliche und Technische seiner Zeit verstand.“<sup>126</sup>

Anschließend erläutert Wolters in den Teilen 2–4 die Berufsentwicklung seit Gilly, als die Technik dominierte und „der starke politische Bauherr“ fehlte, um in den Teilen 5–7 dann die Situation im NS-Staat zu feiern, in dem der Architektenberuf „wiedergeboren“ worden sei:

„Mit den neuen großen Aufgaben, die das Reich Adolf Hitlers dem Architekten gestellt hat, tritt dieser wieder wie einst als der universale Baumeister in seine Rechte.“<sup>127</sup>

Von diesem universalen, „wahren“ Baumeister fordert Wolters Phantasie, Vorstellungsgabe, Formgefühl und Organisationsfähigkeit, die in die Erfindung, die Skizze, den Entwurf und die Ausführung eines Baus umzusetzen seien.<sup>128</sup> Seine Forderungen illustriert er mit zahlreichen Beispielen verschiedener Architekten und zeigt von Gilly einen Vorentwurf für den Zuschauerraum des Berliner Schauspielhauses<sup>129</sup> als ein Beispiel für Vorstellungsgabe. Zum Vorbild der NS-Architekten „avanciert“ aber nur Gilly, weil Wolters ihn als den letzten universalen Baumeister vor 1933 präsentiert. Die NS-Architekten sollten sich folglich primär an Gilly orientieren, womit sie ihre Arbeit zudem historisch fundierten und legitimierten.

<sup>122</sup> Vgl. die Abb. in: Ebd., S. 371 f., 374, 396, 406, 440, 870, 907; Davidson 1995, Nr. 187, 251, 274, 302, 385, 721 f., 750, 877; Petsch 1976, Abb. 95.

<sup>123</sup> Innenansicht in: Davidson 1995, Nr. 876; Außenansicht in: Weihsmann 1998, S. 596.

<sup>124</sup> Innen- und Außenansichten in: Bauwelt 30, 1939, S. 561–568 (= Beilage S. 1–8); Harlander/Pyta 2010, S. 157.

<sup>125</sup> Der Aufsatz ist außerdem 1944 als Buch in der „Feldpostreihe: Vom künstlerischen Ringen und Bekennen“ erschienen.

<sup>126</sup> Wolters 1943(b), S. 143.

<sup>127</sup> Ebd., S. 149, 159, 169.

<sup>128</sup> Ebd., S. 162, 169.

<sup>129</sup> WV: B 27.

## 6.2.3 | Clemens Klotz und Hermann Giesler

Im NS-Staat wurde Gillys Architektur hauptsächlich für Staats-, Partei-, Bildungs- und Kulturbauten produktiv rezipiert. Clemens Klotz und Hermann Giesler rekurrten auf sie außerdem für Schulungsbauten. Der Bedarf an solchen Bauten war groß, weil das NS-Regime ein neues System für die Erziehung von Jugendlichen und die Ausbildung von Führungskräften einführte: Die Erziehung begann in der NS-Organisation „Hitlerjugend“, für die 50 000 Heime errichtet werden sollten. Der Führungsnachwuchs erhielt seine Ausbildung in den – baulich nicht mehr realisierten – Adolf-Hitler-Schulen und anschließend in den Ordensburgen, während die Universität der Partei, die „Hohe Schule der NSDAP“, für die Ausbildung von Lehrern und für die NS-Forschung zuständig war.<sup>130</sup>

In seiner Funktion als „Beauftragter Architekt der Reichsleitung für die Errichtung der Schulungsbauten der NSDAP und der DAF“ hat Clemens Klotz ab 1934 die Schulungslager Vogelsang und Crössinsee ausgeführt. Ende 1935 wurden beide Lager zu Ordensburgen aufgewertet, so dass eine neue Bauaufgabe entstand, für die eine adäquate Formensprache entwickelt werden musste. Laut Joachim Petsch orientiert ihr Konzept sich an Burg- und Klosteranlagen des Mittelalters.<sup>131</sup> Die Gestaltung von Vogelsang steht laut Ruth Schmitz-Ehmke außerdem in der Nachfolge von Schlossanlagen der Renaissance und des Barock sowie Krankenhäusern der Zeit um 1900 und verschiedenen Bauten der 1920er Jahre.<sup>132</sup>

Die Bauprogramme von Vogelsang und Crössinsee wurden kontinuierlich erweitert und die einzelnen Bauten zunehmend monumentalisiert, wofür Klotz auch auf Gillys Architektur rekurrte. So hat er als Eingang der beiden Ordensburgen jeweils ein Torhaus realisiert, in dessen Durchfahrt er – ana-

log zu Gillys Torbauten (Abb. 4.15)<sup>133</sup> – vier Rundpfeiler im Karree platzierte.<sup>134</sup> Mit seinen gedrungeneren Proportionen und dem vorkragenden Dach weist das Torhaus von Crössinsee die größere Nähe zu Gillys Bauten auf (Abb. 6.13).<sup>135</sup> Beide Ordensburgen sollten außerdem einen zentralen Festbau erhalten. Für Vogelsang plante Klotz ab 1936 das „Haus des Wissens“, zunächst als schlichten Quader mit Walmdach, den er dann sukzessiv zu einem Bau-Ensemble aus Festsaal, Glockenturm, Bibliothek, Lesesaal, Hörsaal und Kommandantur sowie Empfangs-, Feier-, Ehren-, Seminar- und Verwaltungsräumen erweiterte. Im letzten Entwurf ersetzte er den Glockenturm an der Südseite des Festsaals durch einen Risaliten mit einem kolossalen Rundbogen über einer Ehrengruft und stockte den Festsaal mit einem Glockengeschoss auf, das er an allen Seiten mit Pfeilerreihen öffnete (Abb. 6.14).<sup>136</sup>

Diesen Saalbau beschreibt Ruth Schmitz-Ehmke als „einen der Denkmalsarchitektur verpflichteten tempelartigen Kultbau“, der in „einer baukünstlerischen Entwicklungsreihe“ stehe, die mit Gillys Friedrichdenkmal beginne.<sup>137</sup> Klotz hat ihn als abstrahierten Podiumstempel gestaltet, der einige Komponenten des Friedrichdenkmals aufgreift: an seiner Süd- und Eingangsseite die Pyramidenform der – hier 2-läufigen – Treppe und das gedrungene Portal in ihrem Podest mit konischem (bei Gilly: gestuftem) Gewände, das in die Gruft führt; an seiner Nord- und Seeseite die breite Freitreppe, flankiert von der sich hier öffnenden Sockelmauer, die beidseitig um das Podium herumgeführt wird, so dass vor den befensterten Langseiten des Podiums Höfe entstehen.<sup>138</sup> Wie Schmitz-Ehmke resümiert, wandelte Vogelsang sich somit in wenigen Jahren von einem Schulungslager zu einem „riesigen [...] Weihebezirk mit Aufmarsch- und Versammlungsplätzen, Feierstätten, Terrassen, Rampen, Podesten und Pylonen, der in dem monumentalen Denkmal-

<sup>130</sup> Vgl. Petsch 1976, S. 126 f., 131; Wehsmann 1998, S. 79–84; Flagmeyer, Michael: Zwischen Gralsmythos und Führerschule. Die Ordensburgen der Deutschen Arbeitsfront. In: Harlander/Pyta 2010, S. 79–98.

<sup>131</sup> Petsch 1976, S. 130.

<sup>132</sup> Schmitz-Ehmke 1988, S. 38–41. Vgl. auch Bartetzky 2006, S. 429.

<sup>133</sup> WV: B 372.

<sup>134</sup> Vgl. Schmitz-Ehmke 1988, S. 35, 40. – Schmitz-Ehmke hat auf diesen Gilly-Rekurs bereits hingewiesen, dabei aber Friedrich und David Gilly verwechselt.

<sup>135</sup> Das Torhaus von Vogelsang ist abgebildet in: Ebd., S. 132.

<sup>136</sup> Vgl. Ebd., S. 36 f., 47.

<sup>137</sup> Ebd., S. 47.

<sup>138</sup> Vgl. die Außen- und Innenansichten in: Ebd., S. 88 f., 140.



Abb. 6.13 | Clemens Klotz: Torhaus, Ordensburg Crössinsee, bei Falkenburg (poln. Złocieniec) (1936).

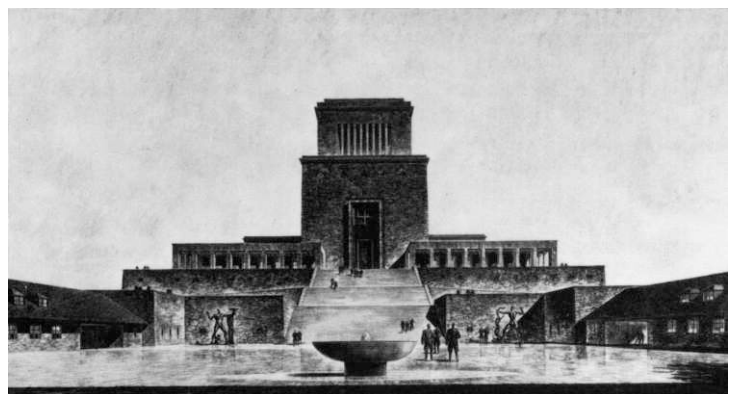
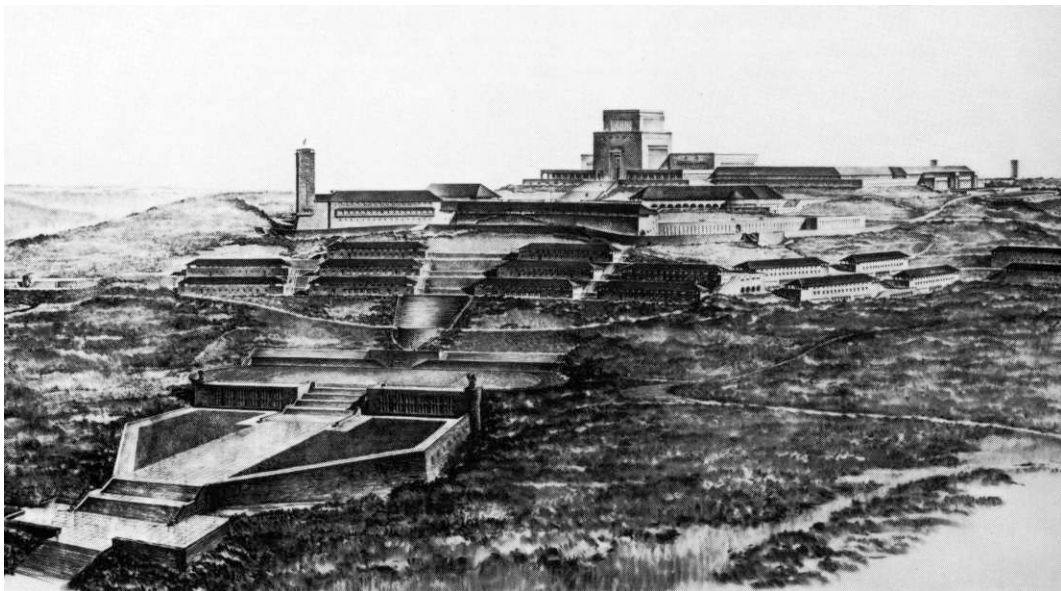
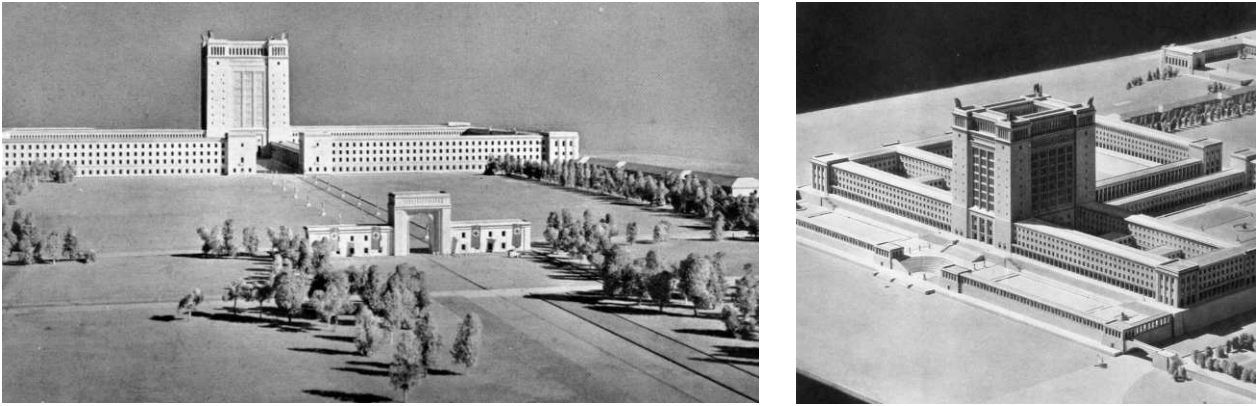


Abb. 6.14 | Clemens Klotz: Haus des Wissens, Ordensburg Vogelsang, bei Schleiden (Entwurf, 1936–1939, letzte Version 1939); **oben:** Nordwestansicht; **unten links:** Südansicht des Festsaals mit Seminarhof; **unten rechts:** Nordansicht des Festsaals mit Adlerhof.



**Abb. 6.15** | Hermann Giesler: „Hohe Schule der NSDAP“, Nordufer des Chiemsees, bei Seebrück (Modell, 1938); **links:** Nordansicht; **rechts:** Südostansicht.

bau der Ehrenhalle [...] gipfelt<sup>139</sup>. Realisiert wurde das „Haus des Wissens“ allerdings nicht mehr.

Eine weitere Ordensburg ist ab 1936 in Sonthofen entstanden, für die kein Gilly-Rekurs nachweisbar ist. Ihr Architekt Hermann Giesler wurde 1938 von Hitler zum „Generalbaurat für die Neugestaltung der Hauptstadt der Bewegung (München)“ und 1939 zum „Generalbevollmächtigten für das Bauwesen für Bayern und die Ostmark (Österreich)“ ernannt.<sup>140</sup> Zudem erhielt Giesler 1938 den Auftrag für die „Hohe Schule der NSDAP“, die am Nordufer des Chiemsees situiert wurde (Abb. 6.15). Zeitgenössisch galt sie als „das großartigste Werk unter den Ordensburgen“ und gehörte zu jener „Gruppe von monumentaler Gemeinschaftsarchitektur“, die „im engsten Sinne ‚Bauten des Glaubens‘ sind“.<sup>141</sup> Ausgeführt wurde sie nicht mehr.

Das Modell zeigt ein vierteiliges, axialsymmetrisches Bau-Ensemble auf einem flachen Gelände, das ein Empfangsgebäude, eine Adolf-Hitler-Schule, ein Schulungslager, einen Gästetrakt und die „Hohe Schule“ umfasst.<sup>142</sup> Der Zugang erfolgt von Norden über eine etwa 1,5 Kilometer lange Achse, die das Ensemble in eine Ost- und eine Westhälfte teilt und nach etwa 750 Metern einen 1-torigen Triumphbogen mit 2-geschossigen Flügelbauten passiert. Anschließend führt sie – gesäumt von Skulpturen – ins Zentrum der „Hohen Schule“ und endet an ihrem Hauptgebäude, einem wuchtigen Hochhausquader mit Eckrisaliten am Ufer des Chiemsees. Das Gesamtkonzept orientiert sich am Stadt-

forum von „Germania“ und damit sekundär an Gillys Friedrichdenkmal, das mit zwei Details assoziiert wird: dem Triumphbogen mit Flügelbauten und den vier Eckrisaliten der Uferbebauung, die den Podiumstempel als kubisches Wandmotiv mit einer hochrechteckigen Podiumsöffnung aufgreifen.

Ebenfalls zu einer Uferbebauung gehörte das Auditorium Maximum der Technischen Hochschule Linz, das Giesler als Podiumstempel in Anlehnung an die Langemarckhalle von „Germania“ gestaltet hat (Abb. 6.16). Nach der Okkupation von Österreich 1938 sollte Linz, die Heimatstadt von Adolf Hitler, mit imposanter Architektur an der Donau zu einer Weltstadt ausgebaut werden. Ab 1942 leitete Giesler diesen Ausbau und integrierte die Technische Hochschule mit einer Frontlänge von 450 Metern in die Bebauung des Südufers: Das Auditorium Maximum, ein quadratischer, gedrungener Bau mit flachem Zeldach, ist im Zentrum des Campus situiert. Seine vier identischen Außenwände werden jeweils horizontal geteilt in eine untere Hälfte mit drei Reihen verschieden großer Fenster und eine obere Hälfte mit einer Reihe schlanker Kolossalpfeiler zwischen massiven Eckpfeilern. Gillys Friedrichdenkmal wird auch hier assoziiert mit dem Podiumstempel als Wandmotiv, außerdem mit dem gedrungenen Portal im Podest der 2-armigen Freitreppe an der Hauptfassade und mit den beiden Obelisken, die den Platzzugang flankieren und den Bau rahmen. Realisiert wurde auch dieses Projekt nicht mehr.

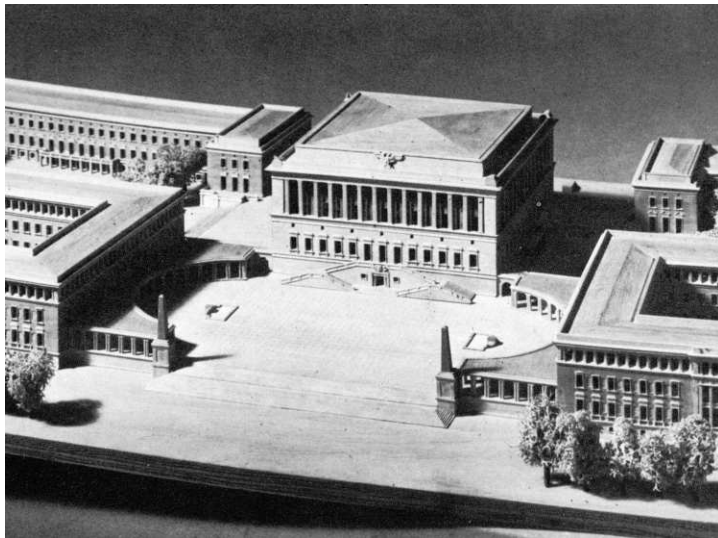
<sup>139</sup> Ebd., S. 49.

<sup>140</sup> Vgl. Davidson 1995, S. 487 f.

<sup>141</sup> Troost 1942, S. 31.

<sup>142</sup> Vgl. Petsch 1976, S. 131 f.





**Abb. 6.16** | Hermann Giesler: Auditorium Maximum, Technische Hochschule, Südufer der Donau, Linz (Modell, 1943).

#### 6.2.4 | Wilhelm Kreis

Im NS-Staat hat Wilhelm Kreis Aufträge für mehrere Großbauten erhalten und wurde zudem 1941 von Hitler zum „Generalbaurat für die Gestaltung der deutschen Kriegerfriedhöfe“ ernannt. Trotzdem konnte er nur ein Projekt ausführen: das Luftgaukommando in Dresden (1936–1938), dessen Haupteingang er mit zwei Obelisken rahmte, die er auf den Wangen der vorgelagerten Freitreppe platzierte.<sup>143</sup> Diese Rahmung, die auf Gillys Friedrichdenkmal zurückgeht, machte Kreis zum Leitmotiv seiner NS-Projekte. Um 1940 verengte seine Gilly-Rezeption sich auf Gillys Entwürfe für ein Friedrichdenkmal und erfolgte – soweit belegbar – ausschließlich für Bauten mit Bezug zur Wehrmacht und zum 2. Weltkrieg.

Der Neugestaltungsplan für Berlin beinhaltete auch die Erweiterung der Museumsinsel im Westen und Norden jenseits des Kupfergrabens und der Spree. Kreis erhielt Aufträge für drei Museen an der Spree sowie ein Waffen- und Weltkriegsmuseum am Kupfergraben, das als Neues Zeughaus nördlich des Alten Zeughauses entstehen sollte. Das Baumodell zeigt einen 3-teiligen, 2-geschossigen Block (Abb. 6.18): Zwei wuchtige, kubische Quader fungieren als Kopfbauten für einen gestreckten Quader mit einer Pfeilerkolonnade im Obergeschoss der Ostseite, der eine Halle mit einer

Fläche von etwa  $25 \times 150$  Metern aufnimmt. Die drei Quader werden mit Gesimsen und einem rustizierten, dossierten Sockel zusammengefasst, der kleine, schmale Fenster besitzt, die am Mittelquader den Interkolumnien der Kolonnade zugeordnet sind. Mit einigen Details stellt Kreis Bezüge zum Alten Zeughaus her und verbindet beide Bauten über einen 1-geschossigen, geschlossenen Gang.<sup>144</sup>

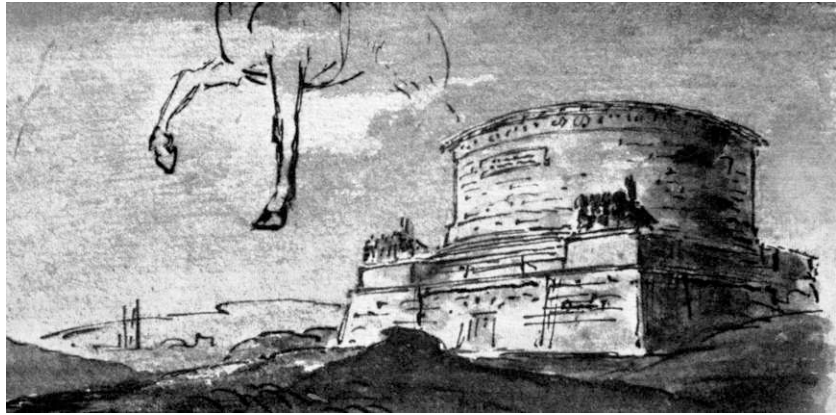
Das Museum nimmt außerdem Bezug auf Gillys Architektur, worauf Karl Arndt bereits hingewiesen hat: An Gilly erinnere der „so wirkungsvoll inszenierte [...] Kontrast von Offenheit und Geschlossenheit, von gegliederter und ungegliederter Großform“, und Gillys Entwürfe für ein Friedrichdenkmal „lassen im Unterbau manche Verwandtschaft zu dem, was Kreis formulierte, erkennen“<sup>145</sup> – konkret Gillys Bau-Ensemble auf dem Leipziger Platz und sein Friedrichdenkmal in einer Landschaft (Abb. 2.2, 6.17): Der südliche Kopfbau des Museums rekurriert einerseits auf das Potsdamer Tor mit der Wandgliederung, den kleinen Sockelfenstern und der Halbkreisöffnung über dem Gurtgesims, andererseits auf das kubisch-zylindrische Denkmal mit der Bauform, dem rahmenlosen, ägyptisierenden Portal und den Skulpturen auf Postamenten an den Ecken des Flachdachs. Die Quadrigen des Denkmals hat Kreis durch Kanonen ersetzt. Die Ostseite des Museums rekurriert motivisch auf die Langseiten von Gillys Podiumstempel, an denen einerseits eine

<sup>143</sup> Abb. z. B. in: Nerdinger/Mai 1994, S. 262; Petsch 1976, Abb. 88; Wolters 1943(a), S. 69.

<sup>144</sup> Vgl. Schäche 1979, S. 562–564.

<sup>145</sup> Arndt 1994, S. 180, 182.

**Abb. 6.17** | Friedrich Gilly: Denkmal für König Friedrich II. in einer Landschaft (1796; verschollen) (WV: B 481, R: Abb. 36).



**Abb. 6.18** | Wilhelm Kreis: Neues Zeughaus (Waffen- und Weltkriegsmuseum), Am Kupfergraben, Berlin (Modell, 1938).



Säulenkolonnade zwischen dossierten Quadern eingespannt ist, andererseits ein Tempel mit Säulenkolonnaden über der dossierten Sockelmauer aufsteigt. Der Fries des Tempels erscheint am Museum als Attika mit abstrahierten Triglyphen.

Die gedrungene Wucht und schwere Lagerung von Gillys Baukörpern hat Kreis auf das gesamte Museum übertragen und eine grobe Rustika für den dossierten, umlaufenden Sockel gewählt. Diese Fortifizierung des Außenbaus thematisiert – ebenso wie die Kanonen auf dem Dach – die Sammlung des Museums<sup>146</sup>, das neben Waffen wohl die neuste Kriegsbeute präsentieren sollte. Laut Arndt haben Hitler und Speer „den Ausdruck des militärisch Triumphalen“ für diesen Bau gefordert, der sich mit einer Gesamtlänge von 230 Metern „gegenüber seiner Nachbarschaft geradezu ‚mit Brachialgewalt‘ in Szene“ gesetzt hätte.<sup>147</sup> Das Museum fungierte folglich auch als Denkmal eines wehrfähigen, siegreichen NS-Staats. Kreis hat Gillys Architektur hier somit in den Kontext von Hitlers Kriegszielen ge-

stellt, so dass sie auch aufgrund dieser Rezeption als „Prophetie“ der NS-Weltherrschaft gelten konnte.

Neben den Aufträgen für Museen erhielt Kreis den Auftrag für ein Bau-Ensemble des Stadtforums von „Germania“, das „Oberkommando des Heeres mit Soldatenhalle“, das an der Westseite der Großen Straße auf Höhe des Leipziger Platzes situiert wurde. Die Bauten des Oberkommandos hat Kreis in gestreckter U-Form angeordnet und vor die lange Ostseite des Ensembles die Soldatenhalle an die Große Straße gesetzt, die als Veranstaltungsort, Trophäenmuseum, Ehrenmal für die Wehrmacht sowie Grabstätte und Denkmal für große Heerführer fungieren sollte (Abb. 6.19).<sup>148</sup> Offenbar wurde in Erwägung gezogen, den Sarg von König Friedrich II. in ihr Untergeschoss zu überführen<sup>149</sup>, womit Gillys Konzept aktualisiert wurde, den Sarg Friedrichs II. im Podium des Friedrichdenkmals aufzustellen. Der 2-geschossige Innenbau der Halle rekurriert dann auch auf das Friedrichdenkmal. Die Hauptfassade musste Kreis dagegen nach einem

<sup>146</sup> Vgl. Schäche 1979, S. 566; Reichhardt/Schäche 2008, S. 80.

<sup>147</sup> Arndt 1994, S. 180.

<sup>148</sup> Die Gesamtansicht des Ensembles z. B. in: Ebd., S. 184; Engel 2007, S. 233; Wolters 1943(a), S. 52.

<sup>149</sup> Vgl. Arndt 1994, S. 182, Anm. 56; Reichhardt/Schäche 2008, S. 124, Anm. 79.

Entwurf von Hitler gestalten.<sup>150</sup> Zudem war – so Kathrin Hoffmann-Curtius – der Pergamonaltar ein „verpflichtendes Vorbild“.<sup>151</sup>

Das Modell der Soldatenhalle zeigt einen massiven Quader mit Eckpylonen, zwischen denen an der Nord-, Ost- und Südseite je eine Reihe kolossaler Doppelpfeiler und an der Westseite eine Reihe einfacher Pfeiler<sup>152</sup> eingespannt ist. An der Ostseite schließen an die Pylonen orthogonal kleinere Quader als Seitenflügel an, die einen Vorplatz einfassen und einerseits den Besucher an den Bau heranführen, andererseits den Bau von der Straße distanzieren. Dieser öffnet sich zwischen den Doppelpfeilern in eine monumentale, 1-schiffige, tonnenüberwölbte Halle mit Doppelpfeilern an beiden Langseiten, vor denen Feuerschalen stehen. In den Interkolumnien der Westwand hängen zudem Fahnen. Das Tonnengewölbe wird mit Doppelgurten gestützt, die exakt über den Pfeilern auf deren Gebälk aufsetzen, so dass die Halbtonne einerseits zu schweben, andererseits auf dem Boden aufzusetzen scheint. An der Südseite der Halle umschließt sie einen Triumphbogen, vor dem eine halbovale(?) Treppe mit drei meterhohen Stufen zur Standfigur eines Kriegers auf einem rechteckigen Sockel mit ovalem(?) Fuß aufsteigt, der von Adlerfiguren flankiert wird. Vor den Stufen öffnet der Boden sich ins Untergeschoss des Baus.

In der Halle werden mehrere Komponenten von Gillys Friedrichdenkmal thematisiert: der Triumphbogen, die auf dem Boden aufsetzende Halbtonne, die Statue in einer Rundnische der schmalen Raumseite, auf die vom Eingang – hier vom Nordeingang – aus zwei Stützenreihen zuführen, der viereckige Statuensockel mit rundem Fuß, zu dem wenige Stufen aufsteigen, sowie die viereckige Öffnung vor der Statue, hier im Boden (bei Gilly: im Tempeldach). Außerdem hat Kreis die Feuerschalen kopiert, die die Friedrichstatue in Gillys Tempel flankieren. Da laut Heinrich Johannes die „vom Bo-

den aufsteigende Stutzkuppel“ im Podium des Tempels „monumentaler Ausdruck erhabener Trauer“ sei<sup>153</sup>, könnte die scheinbar vom Boden aufsteigende Halbtonne der Halle analog gedeutet worden sein. Dann würde die Halle ein Triumph- und ein Trauermotiv mit „soldatischen“ Pfeilerreihen verbinden.

Das Trauermotiv wird im Untergeschoss der Soldatenhalle verdichtet, das Kreis als 3-schiffige Krypta mit einem Kreuzgratgewölbe gestaltet hat, dessen Grate und Gurte auf niedrigen Postamenten aufsetzen. Die kassettierten Gurte variieren die Gurte der Bogengänge von Gillys Podiumstempel. Karl Arndt erinnert das Gewölbe zudem an weitere Grabräume von Gilly mit kassettierter Halbtonne und Sarkophag sowie an Gillys Zeichnungen von Gewölben der Marienburg.<sup>154</sup> Im Zentrum der Krypta sind ein Kranz und ein Schwert auf einem quadratischen(?) „Heldenstein“ platziert<sup>155</sup>, während vor der Südseite der Treppenanlage ein einzelner, monumentaler Sarkophag steht, so dass vermutlich am Treppenansatz über dem Sarkophag die Kriegerstatue zu sehen gewesen wäre – analog zur Ostansicht des Friedrichdenkmals.

In beiden Geschossen der Soldatenhalle hat Kreis Formen des Mittelalters und des Klassizismus synthetisiert, vereinfacht und verhärtet. Diese Synthese von „Formen und Typen der christlichen Architektur und Denkmalsideen des Klassizismus“ sollte – so Joachim Petsch – „das Leitbild des Soldaten als Idealbild des Menschen bzw. den Krieg als Höhepunkt menschlicher Selbstverwirklichung“ vermitteln.<sup>156</sup> Zeitgenössisch galt die Soldatenhalle als „ein neuer, wahrer deutscher Dom, geboren aus dem Opfer aller, die ihr Liebstes gaben, damit das Zukünftige lebe“.<sup>157</sup> Auch Kreis propagierte als „die höchste Tugend“, das eigene Leben für die Volksgemeinschaft zu opfern.<sup>158</sup> Sein Rekurs auf Gillys Friedrichdenkmal impliziert folglich den Anschluss an bürgerliche Tugenden der 1790er Jahre, die umgedeutet werden:

<sup>150</sup> Abb. in: Arndt 1994, S. 181.

<sup>151</sup> Hoffmann-Curtius 1989, S. 301.

<sup>152</sup> Vgl. die Nordwestansicht und den Grundriss in: Nerdinger/Mai 1994, S. 266.

<sup>153</sup> Johannes 1942, S. 160.

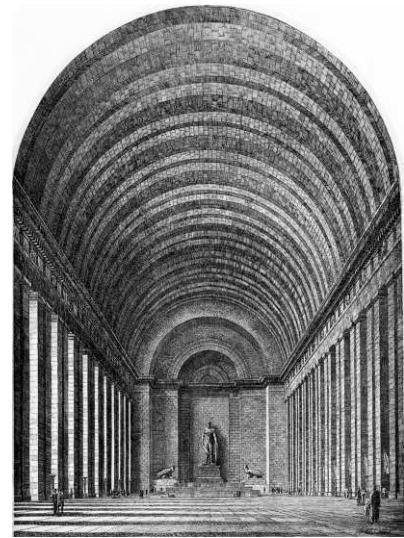
<sup>154</sup> Arndt 1994, S. 187. Vgl. WV: B 272, B 483; AK: Nr. 25–27. – Die Nähe zu Gewölben der Marienburg dürfte kein Zufall gewesen sein, denn die Marienburg sollte zur Ordensburg umgebaut werden. Ein auch von Gilly gezeichnetes Gewölbe im Mittelschloss (AK: Nr. 26) wurde im Dezember 1940 in der Zeitschrift „Die Baukunst“ abgebildet (Die Baukunst 3, 1940, S. 193).

<sup>155</sup> Vgl. Kreis 1943, S. 7.

<sup>156</sup> Petsch 1976, S. 112.

<sup>157</sup> Tamms 1943, S. 57.

<sup>158</sup> Kreis 1943, S. 8.



**Abb. 6.19** | Wilhelm Kreis: Soldatenhalle, Oberkommando des Heeres, Große Straße, Berlin (Entwurf/Modell, 1938–1941); **links:** Ostfassade; **rechts oben:** Halle; **rechts unten:** Krypta.

Der Rezipient sollte nicht mehr als mündiger, pflichtbewusster Bürger eine demokratische Gesellschaft begründen, sondern zur Selbstaufgabe – zur „Erhebung über sich selbst“, zur Unabhängigkeit „vom eigenen Ich“<sup>159</sup> – erzogen werden, um die germanische Volksgemeinschaft im „Kampf um Lebensraum“ zu begründen und zu sichern.

Wahrscheinlich zum letzten Mal hat Kreis Gillys Friedrichdenkmal für eine Totenburg produktiv rezipiert: das Ehrenmal am (Ärmel)Kanal (Abb. 6.20). Totenburgen wurden in okkupierten Gebieten zum Gedenken an die gefallenen Soldaten errichtet. Sie stilisierten deren Tod durch mythisch-religiöse Überhöhung zum vorbildlichen Heldentod, womit sie den Hinterbliebenen Trost spenden, die Trauer in Stolz verwandeln und die Kampf- und Opferbereitschaft aller Deutschen steigern sollten.<sup>160</sup> Zugleich markierten sie als Herrschaftszeichen die

neuen Außengrenzen des Großdeutschen Reichs. Zeitgenössisch wurden sie als „Bollwerke geistiger Art gegen die Fluten feindlichen Fühlens und Wollens“ propagiert<sup>161</sup>, waren also auch ein „imperialistisches Unterwerfungs- und Drohzeichen“<sup>162</sup>.

In Kreis' Architekturbüro sind im Zeitraum 1941–1944 Entwürfe für über 30 Totenburgen entstanden, die häufig auf Anhöhen situiert und in ihrer Gestaltung der jeweiligen Landschaft angepasst wurden.<sup>163</sup> Für das Ehrenmal am Kanal hat Kreis als Standort ein Felsplateau und als Bautypus den Podiumstempel gewählt: Der Zugang erfolgt vermutlich von Osten<sup>164</sup> durch einen Ehrenhof, der an den Langseiten von je einer Pfeilerkolonnade zwischen kubischen Eckquadern eingefasst wird.<sup>165</sup> Zwischen seiner westlichen Schmalseite und dem Ehrenmal stehen zwei Obelisken mit Feuerschalen, die das Portal des Ehrenmals zu flankieren schei-

<sup>159</sup> Ebd.

<sup>160</sup> Vgl. Bartetzky 2006, S. 428; Weihsmann 1998, S. 207, 210; Arndt 1989, S. 77.

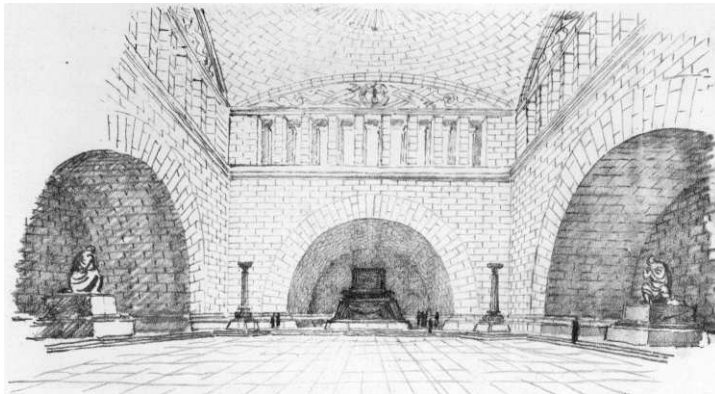
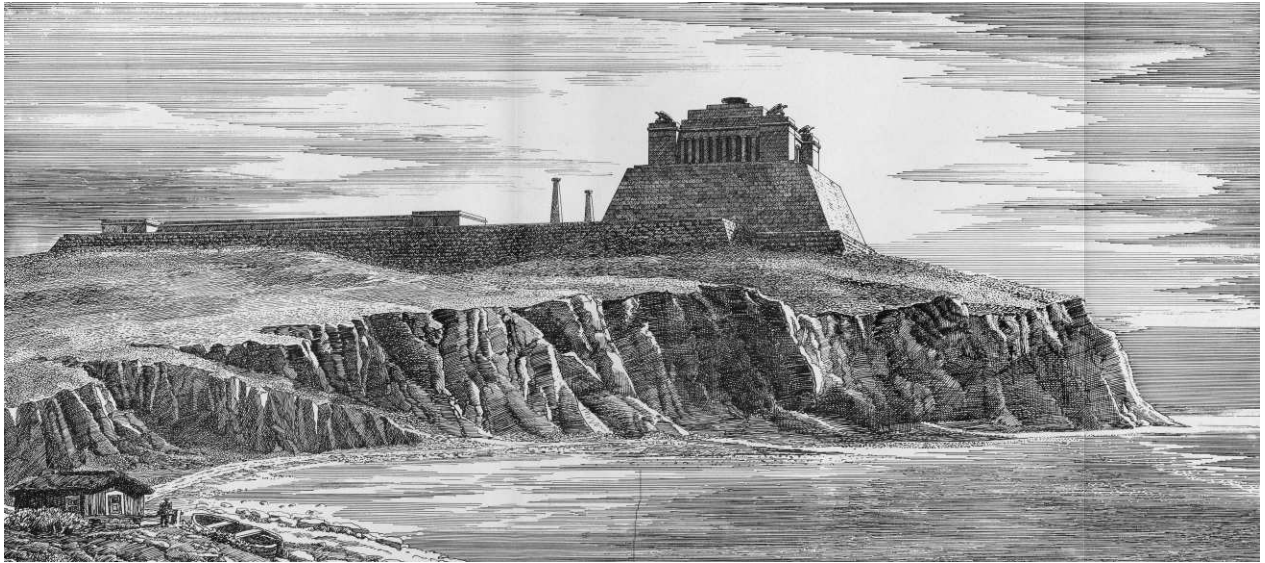
<sup>161</sup> Tamms 1943, S. 50.

<sup>162</sup> Olbrich 1990, S. 315.

<sup>163</sup> Vgl. Nerdinger/Mai 1994, S. 268 f.

<sup>164</sup> Die Himmelsrichtungen sind nicht verifizierbar, weil Kreis keinen konkreten Standort benannt hat.

<sup>165</sup> Vgl. die „Ideenskizze für ein großes Mahnmal“ in: Kreis 1941, S. 143.



**Abb. 6.20** | Wilhelm Kreis: Ehrenmal am Kanal (Entwurf, 1941); **oben:** Nordansicht(?); **unten:** Innenraum.

nen, das sich jedoch an seiner Nordseite in seinem „Podium“, einem wuchtigen Pyramidenstumpf, befindet.<sup>166</sup> Das „Podium“ trägt einen quadratischen „Tempel“ mit vier Eckkrisaliten, die wiederum jeweils eine Adlerfigur tragen, während zwischen ihnen jeweils zwei Reihen quadratischer Pfeiler eingespannt sind. Auf dem gestuften Flachdach des „Tempels“ ist eine Feuerschale platziert.<sup>167</sup> Der Ehrenhof und das Ehrenmal werden mit einer dossierierten Sockelplatte zusammengefasst, die sich an ihrer Westseite bis zum Ehrenmal verengt.

Im Innenbau des Ehrenmals werden das „Podium“ und der „Tempel“ zu einer Halle mit flacher Kuppel verbunden, die von oben durch die Pfeilerreihen belichtet wird. An ihrer Ost-, Süd- und Westseite schneiden breite Halbkreisbögen in die Wände ein, zu denen jeweils zwei Stufen hinaufführen. Unter dem Ost- und Westbogen ist jeweils eine Figur

im Kniestand auf einem gestuften Kubus mit Blick zum Südbogen platziert, unter dem ein monumentaler, von Feuerschalen flankierter Sarkophag steht. Die auf dem Boden aufsetzenden Halbkreisbögen in Verbindung mit einem Sarkophag auf einem dossierierten Sockel, mit Statuen auf kubischen Sockeln, zu denen zwei Stufen aufsteigen, und mit einer Kuppel verweisen auf Gillys Friedrichdenkmal.

In der Westansicht scheint das Ehrenmal wie eine Bastion aus dem Felsen zu wachsen. Kreis hat auf Gillys Königsdenkmal also für ein „Bollwerk“ gegen das Königreich Großbritannien rekurriert, das laut NS-Propaganda seine Form „aus dem unmittelbaren Erlebnis des Krieges heraus“ gewann:

„Die [...] Ehrenmale sind mehr als Stätten der Totenehrung. Sie verkörpern [...] in den Landschaften kriegerischer Entscheidungen den Sinn einer großen

<sup>166</sup> Vgl. die „Variante zum großen Mahnmal“ in: Ebd., S. 144.

<sup>167</sup> In einer Entwurfsvariante tragen die Obeliskfiguren und die Eckkrisalite Feuerschalen, während die Feuerschale auf dem Dach des Ehrenmals fehlt (Abb. in: Troost 1943, S. 13; Wolters 1943(a), S. 75).

geschichtlichen Wende. Auf den Felsen der Atlantikküste werden sich, gegen Westen gerichtet, großartige Bauwerke erheben, als ewiges Denkmal an die Befreiung des Kontinents von britischer Abhängigkeit und an die Einigung Europas unter der Führung seines deutschen Herzvolkes.“<sup>168</sup>

Im Begleittext seines Entwurfs fordert Kreis für Ehrenmale „größte Einfachheit“ im Anschluss an die „Formen der Tradition“, denn „nur die einfache Idee als Einheit kann bestehen und im besten Sinne volkstümlich und vertraut werden“.<sup>169</sup> Für seinen Gestaltungsansatz war Gillys Architektur besonders relevant, was in Kreis' Aufsatz „Kriegermale des Ruhmes und der Ehre im Altertum und in unserer Zeit“ deutlich wird, in dem er Gilly auch verbal in den Kontext der NS-Ideologie stellt: Kreis beruft sich auf einen unvergänglichen, „zeitlosen Stil“ der „Welt- und Völkergeschichte“, den er in den Architekturen der Ägypter, Griechen, Römer und Germanen realisiert sieht. Vom Mittelalter bis zum Barock sei dagegen – mit Ausnahme einiger Skulpturen – nichts Vergleichbares hervorgebracht worden. Diese Situation änderte sich erst wieder mit Gilly:

„Der Erwecker einer neuen heroischen Baukunst war Friedrich Gilly [...]. Sein eigenster Gedanke, wieder in einem ganz einfachen Baukörper von eindringlicher Geschlossenheit höchste Würde zu erreichen, gelang ihm ganz – leider nur in einer Skizze [= Abb. 6.17]. In dem Rundbau auf quadratischem Untergeschoß entstand ein Baugedanke, der es verdient hätte, in der Landschaft zu herrschen und die Menschen zu Wallfahrtsgängen zum Tempel des großen Friedrich zu führen. Ganz gelang ihm auch der berühmte Entwurf für den Leipziger Platz. Er gestaltete ihn zu einem Forum Friedrichs des Großen. [...] Diese Idee, bewundert von Künstlern und Kunstfreunden, heute noch wie damals, fand nicht die Zustimmung bei den maßgebenden Stellen. Ein überragendes Mahnmal wie keines in Deutschland ging uns verloren.

Damit ist Gilly der Begründer einer neuen heroischen Denkmalkunst geworden, auch wenn über

hundert Jahre bis zu seiner vollen Anerkennung vergehen mußten.“<sup>170</sup>

Kreis resümiert, dass seit dem Klassizismus „die Reife der Werke Schinkels und Gillys [...] noch nicht wiedergewonnen“ worden sei. Erst die NS-Architekten ließen den „zeitlosen Stil“ auf ihre Weise „neu erstehen“, zunächst Paul L. Troost und dann Kreis selbst.<sup>171</sup>

Noch ausschließlicher als in den Texten von Gustav Steinbömer und Rudolf Wolters wird Gilly hier als herausragender Architekt präsentiert, der als einziger im Zeitraum von der Spätantike bis zum Jahr 1933 einfache, zeitlose Denkmalbauten geschaffen hat. Auf Schinkel geht Kreis dagegen nur in einem Halbsatz ein. Gilly wird somit auch von ihm als der einzige direkte Vorläufer der NS-Architekten und Gillys Friedrichdenkmal in einer Landschaft als Vorbild für Totenburgen propagiert, die über Landschaften herrschen und Wallfahrtsgänge initiieren. Zu Gillys Berliner Friedrichdenkmal hebt Kreis hervor, dass es nicht realisiert wurde, was Gilly zum Propheten des NS-Staats werden ließ, in dem Gilly – nach NS-Lesart – erst die volle Anerkennung erhalten hat.

Damit endete die belegbare Gilly-Rezeption von Wilhelm Kreis. Resümierend ist zu konstatieren, dass Kreis in ihrer letzten Phase die NS-Rezeptionsperspektive für seine produktive und seine literarische Gilly-Rezeption vollständig übernommen hat.

### 6.2.5 | Bauaufgabe Denkmal

Im NS-Staat wurden Denkmäler primär für die NS-Bewegung, die NS-Gemeinschaft und für NS-Märtyrer errichtet. Als Märtyrer galten neben den Opfern der NS-Kampfzeit und des 2. Weltkriegs auch diejenigen des 1. Weltkriegs, die zu Helden und Wegbereitern des NS-Staats verklärt wurden, wodurch ihr Tod einen „Sinn“ erhielt. Die Denkmaltypen und -formen waren vielfältig: Tafeln, Stelen, Steine, Ehrenhöfe, Feerräume, Hallen, Ehrentempel, Mausoleen und Totenburgen. Außerdem fun-

<sup>168</sup> Troost 1943, S. 7.

<sup>169</sup> Kreis 1941, S. 135.

<sup>170</sup> Kreis 1943, S. 2, 4 f.

<sup>171</sup> Ebd., S. 2, 6 f.

gierte jedes größere Staats- und Parteigebäude als Denkmal der NS-Bewegung und -Gemeinschaft. Denkmäler für Persönlichkeiten oder Ereignisse der deutschen Geschichte vor 1933 blieben dagegen eine Ausnahme.<sup>172</sup>

Für ein deutsches Nationaldenkmal forderte Hubert Schrade in seinem gleichnamigen Buch einfachste, rein architektonische Formen: Einfachheit habe den Charakter des Elementaren, das einen Neubeginn anzeige, und Architektur lasse das Denkmal zu einer gemeinschaftsbildenden Denkstätte werden.<sup>173</sup> Konkret schlug Schrade einen Hallenbau vor, „außen an der Frontseite mit einer Vorhalle versehen, innen einen einzigen Breitraum enthaltend“; die Vorhalle sei mit einem begehbaren Flachdach „für die Feier im Freien“, der Innenraum mit Inschriftentafeln und einer Figurengruppe als dem „sichtbaren Inbegriff der Gemeinschaft“ auszustatten. Ein solcher Hallenbau sollte „dem Gedenken der Gefallenen des Weltkrieges und der völkischen Bewegung gewidmet sein“ und „allen nationalen Feiern einer Gemeinde den Raum“ geben.<sup>174</sup>

Um über sein Konzept „Rechenschaft [...] abzulegen“, befasste Schrade sich mit der „Bedeutung des Denkmals in der deutschen Geschichte“ und im längsten Kapitel seines Buchs mit dem „Friedrichdenkmal als Nationaldenkmal“, das zum wichtigen Vorläufer des NS-Denkmal „avancierte“:

„Durch seine Auffassung vom dienenden Amte des Herrschertums, durch die Kraft, mit der er sein Reich gemehrt und zu europäischem Ansehen gebracht hatte, durch das Heldische seiner Mannesjahre, das Sagenhafte seines Alters ist Friedrich zum mächtigsten Erwecker des preußischen und damit auch des deutschen Nationalbewußtseins geworden.“<sup>175</sup>

Mit den Plänen für ein Friedrichdenkmal sei erstmals „die Idee des Nationaldenkmals in Deutschland“ aufgetreten, und mit „der Einbeziehung der Architektur“ sollte „aus dem Denkmal eine Art Heiligtum geschaffen werden“. Friedrich II. ein Denkmal zu setzen, „mußte in Einem heißen, die

Zeugenschaft der Nation für ihren Herrscher bekunden: daß sie durch ihn ihrer selbst sich bewußt geworden“.<sup>176</sup>

Besonders ausführlich geht Schrade auf den Plan von Adam F. Krauß<sup>177</sup> und auf Gillys Projektgemälde ein: Krauß' Plan stelle „einen noch entschiedeneren Versuch zur Nationalisierung der Denkmalsidee“ als frühere Pläne dar, und Gillys Entwurf drücke die Idee eines Denkmals als „Stätte des politischen Kultus der Nation“ deutlicher aus und sei „weitaus überragender“ als der Entwurf von Heinrich Gentz. Dennoch übt Schrade an Gillys Denkmal Kritik: „Das Wesentlichste“ an ihm seien seine „allereinfachsten Formen“ und „der Wille zum architektonischen Ausdruck erhabener Größe und unvergänglicher Dauer“. Dieser zeige sich an der Sockelmauer, deren dunkler Farbton „die Illusion der Größe“ steigere sowie „das Begrenzte unbegrenzter“ und die Baumasse „aufstrebend“ erscheinen lasse. Da aber „Vorstellungen der antiken Heroisierung, der Apotheose [...] in einen romantischen Transzendentalismus“ überschwängen, sei Gillys „innere Haltung“ tatsächlich „zutiefst dualistisch“ und die „innere Form“ seines Entwurfs mit „einigen der Landschaften C. D. Friedrichs“ und mit der „Terrassenlandschaft des Berliner Schloßmuseums“ verwandt:

„Aber alle diese Verwandtschaften heben das Befremdende nicht auf, das bleibt, wenn wir uns Friedrich den Einzigen in der Gestalt [...] des thronenden Jupiter vorstellen sollen innerhalb eines Tempels, der so wenig deutsch ist, wie die Nation, die mit diesem Tempel ihr höchstes Heiligtum erhalten soll, die griechische ist.“<sup>178</sup>

Es muss überraschen, dass Schrade Gillys Rekurs auf den Peripteros kritisiert, denn auch die NS-Architekten rekurrierten auf altgriechische Bauten. Doch Schrade lehnte die Antikenrezeption der Klassizisten als „Ästhetizismus“ ab. Für ihn hatte Gilly den Peripteros zu wenig transformiert und nationalisiert:

<sup>172</sup> Vgl. Arndt 1989, S. 73, 75–78.

<sup>173</sup> Schrade 1934, S. 7, 10 f.

<sup>174</sup> Ebd., S. 113 f.

<sup>175</sup> Ebd., S. 40.

<sup>176</sup> Ebd., S. 40, 43, 102.

<sup>177</sup> Vgl. Krauß 1796.

<sup>178</sup> Schrade 1934, S. 46, 49–53.



**Abb. 6.21** | Wilhelm Büning: Feierhalle, Neuer Garnisonfriedhof (heute: Friedhof Neukölln), Lilienthalstraße, Berlin (1938/39); **oben:** Modell; **unten links:** Torbau, Südwestansicht 1950er Jahre; **unten rechts:** Feierhalle ohne Seitenquader, Nordwestansicht 1950er Jahre.

„Das Selbstbewußtsein der Nation ist erwacht, aber die Möglichkeit es in Formen auszudrücken, die künstlerisches Eigentum eben dieser Nation sind, fehlt noch. Nur in dem Geiste der Durchdringung der fremden Formen spüren wir etwas von unserem Wesen.“<sup>179</sup>

Am Ende des Kapitels weist Schrade nochmals auf Krauß' Plan und Gillys Entwurf hin, weil beide „ein Denkmal nicht nur des Fürsten, sondern zugleich seiner Nation“ projiziert hätten: Krauß habe „es erträumt“ und Gilly „es wenigstens auf dem Papiere ausgeführt“. Doch für Schrade musste ein Nationaldenkmal auf den „Urformen“ eines Volkes basieren und ein „Ort des politischen Kultus“ sein:

„Die Formen für die Begehungen dieses Kultus sollen sich bilden in Anlehnung an die alten religiösen Feiern. Aber im Sinndienste an der Nation stehend, sollen sie zugleich, dem ureigensten Wesen des Staates entsprechend, soldatischen Charakter haben. Ihr

letztes Ziel ist das stete Wachhalten heldischen Sinnes, ihr Wesen zwangsläufig antiindividualistisch.“<sup>180</sup>

Ein Nationaldenkmal musste folglich ebenfalls einen religiös-politischen und soldatischen Charakter haben. An Gillys Friedrichdenkmal fehlten laut Schrade solche Formen noch, seien aber in Gillys Transformationsansatz spürbar, so dass die NS-Architekten seinen Ansatz weiterführen und vollenden konnten.

Der von Schrade vorgeschlagene Hallenbau entwickelte sich zu einer Leitform der NS-Architektur.<sup>181</sup> Zudem wurde auf Gillys Friedrichdenkmal rekurriert, sowohl für Großbauten wie die Langermarck- und die Soldatenhalle als auch für kleinere Bauten wie die Feierhalle des Garnisonfriedhofs Lilienthalstraße in Berlin (Abb. 6.21): Das Modell des Architekten Wilhelm Büning zeigt einen rustizierten, gedrungenen Quader mit plastischem Kranzgesims, Attika und flachem Walmdach sowie einem in die Wand der Schmalseite integrierten

<sup>179</sup> Ebd., S. 53, 113.

<sup>180</sup> Ebd., S. 49, 57, 113.

<sup>181</sup> Vgl. Engel 2007, S. 224 f.



Pfeilerportikus, der in eine offene Vorhalle führt. An die Langseiten des Quaders schließt jeweils ein rückseitig geschlossener Pfeilergang und an diesen jeweils die Schmalseite eines kleineren, geschlossenen Quaders mit Flachdach an. Diese Baustruktur wird auf den Torbau am Friedhofseingang übertragen, einen 1-torigen Kubus mit Stufenattika, an den ebenfalls beidseitig je ein Pfeilergang und ein geschlossener Quader anschließen. Büning rekurriert hier auf Gillys Friedrichdenkmal, indem er die Struktur des Bau-Ensembles an der Westseite des Leipziger Platzes übernimmt, die Säulengänge und die Kuben variiert und das Potsdamer Tor einerseits durch den Torbau, andererseits durch die Feierhalle ersetzt, die wiederum einen Friedhofsbau von Gilly variiert (Abb. 5.19, Bild 1, links). Klaus K. Weber erläutert die „architektonische Idee“:

„Durch ein wuchtiges, dennoch feingliedriges Tor soll der Trauerzug den Bereich der Welt und des Lebens verlassen, über wenige Stufen aufwärts steigen zu der aus Quadern errichteten, monumental aufgefaßten Feierhalle, dem Tempel des Vaterlandes; dessen Inneres wird von oben belichtet, ist damit von dem umgebenden Alltag abgeschlossen, empfängt sein Licht aus höheren Regionen, öffnet sich gleichsam zum Geisterreich.“<sup>182</sup>

Büning hat somit weitere Komponenten von Gillys Friedrichdenkmal aufgegriffen: den Zugang durch einen Torbau, den Aufstieg zum „Tempel des Vaterlandes“ und die Belichtung seines 3-schiffigen Innenraums von oben, so dass der Besucher vom „umgebenden Alltag abgeschlossen“ ist.<sup>183</sup> Spätestens bei Ausführung der Feierhalle wurde der Gilly-Rekurs dann allerdings reduziert, denn von den flankierenden Quadern der Halle sind nur die Außenwände an den Pfeilergängen realisiert worden, so dass die proportionale Ausgewogenheit der Bau-

teile verloren gegangen und der Mittelquader im Verhältnis zu den Pfeilergängen nun zu groß ist.

### 6.2.6 | Bauaufgabe Theater

Die Nationalsozialisten haben das Theater als „Kulturstätte des Volkes“ definiert, die Volkstümlichkeit vermitteln sollte.<sup>184</sup> Mit seinem Konzept einer „Volksbühnenkunst“ forderte Hitler deshalb, den höfischen und bürgerlichen Charakter des Theaters zu überwinden und das Theater allen Menschen zugänglich zu machen, weshalb auch in kleinen Städten große Bauten zu errichten waren.<sup>185</sup> Damit führte Hitler den Ansatz der Lebensreformbewegung weiter, das bürgerliche Theater für alle sozialen Schichten zu öffnen. Architektonisch wurde sein Konzept allerdings nicht konsequent umgesetzt: So sollten bereits existierende Theater durch Umbauten der NS-Ästhetik angepasst werden und einen „volkstümlichen“ Charakter erhalten. Beim Umbau wurden jedoch nicht alle höfischen und bürgerlichen Elemente entfernt, und in den Zuschauerräumen dominierte nach dem Einbau einer „Führerloge“ oder der Restaurierung einer noch vorhandenen Königsloge erneut eine höfische Komponente. Folglich wurde Hitlers Ziel eines reinen Volkstheaters architektonisch verfehlt.<sup>186</sup>

Von dieser Problematik waren auch Neubauten betroffen, die in großer Anzahl projektiert wurden. Realisiert werden konnten nur drei Projekte: die Kammerspiele Freiburg (1936/37) in einem konventionellen Historismus, das Stadttheater Dessau (1935–1938) in einem monumentalen NS-Klassizismus und das Gauthheater Saarpfalz (1936–1938) in einem biedermeierlichen NS-Klassizismus.<sup>187</sup> Das Stadt- und das Gauthheater stehen mit ihrem jeweils additiven Bauegefüge aus funktionalen Primärförmern und ihren Eingängen – jeweils eine Reihe identischer Türen, flankiert von rechteckigen Pfeilern

<sup>182</sup> Weber, Klaus Konrad: Friedhofskapellen und Feierhallen. In: Architekten- und Ingenieur-Verein zu Berlin (Hg.): Berlin und seine Bauten, Teil X, Band A: Anlagen und Bauten für die Versorgung, (3) Bestattungswesen. Berlin / München 1981, S. 49–73 u. 99, hier S. 65.

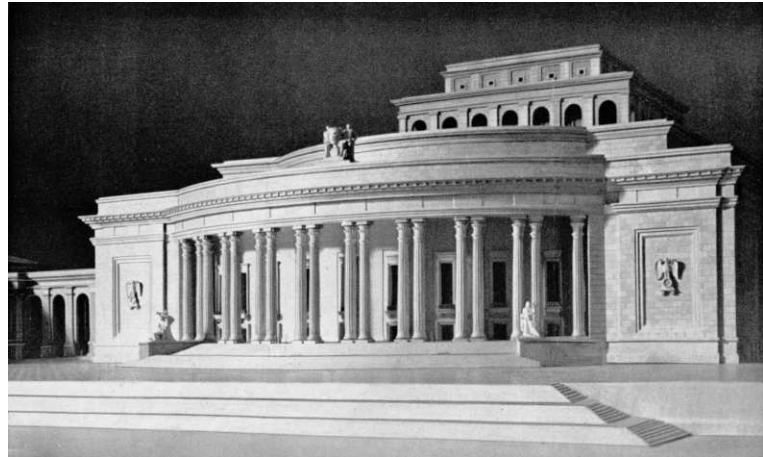
<sup>183</sup> Vgl. Gillys Notiz zum Tempel des Friedrichdenkmals: „Ich kenne keinen schöneren Effekt als von den Seiten umschloßen, gleichsam vom Weltgetümmel abgeschnitten zu seyn und über sich frey, ganz frey den Himmel zu sehen. Abends.“ (Gilly 1797, S. 147)

<sup>184</sup> Vgl. Wehsmann 1998, S. 189.

<sup>185</sup> Vgl. Backes 1988, S. 181f.

<sup>186</sup> Vgl. Wehsmann 1998, S. 190; Schäche 1991, S. 501; Petsch 1976, S. 119. – Dennoch erreichte das NS-Regime durch die Ausgabe preiswerter Theaterkarten, dass viele Menschen erstmals ins Theater gingen und den Eindruck hatten, dass „sich das Theater nicht mehr im Besitz des ‚Bildungs- und Besitzbürgertums‘ befand“ (Ebd., S. 122).

<sup>187</sup> Vgl. Wehsmann 1998, S. 188f., 192f.; Petsch 1976, S. 119–122. – Ansichten, Grundrisse und Schnitte der Theater in Dessau und Saarbrücken in: Preußisches Finanzministerium (Hg.): Theaterbauten und Feiertstätten. Berlin 1939, S. 1–24.



**Abb. 6.22** | Woldemar Brinkmann:  
Große Oper, Opernplatz, München  
(Modell, 1938).

bzw. dorischen Säulen – in der Nachfolge von Gillys Berliner Schauspielhaus. Das Stadttheater rekurriert auf Gillys Bau zudem mit der Vertikalstaffelung der Primärformen und den Halbkreisfenstern über den Türen, das Gauthheater zudem mit dem kubischen Bühnenturm und dem Halbzylinder, der etwa ein Drittel des Auditoriums aufnimmt. Zugleich verweisen beide Theater mit ihrer Eingangsgestaltung auf die Neue Freie Volksbühne in Berlin (Abb. 4.53).<sup>188</sup> Beide Theater nehmen folglich Bezug auf Bauten mit demokratischer bzw. demokratisch-völkischer Semantik, die 1938 in den Kontext nationalsozialistischer Abgrenzung gestellt wurden: Das Stadttheater Dessau fungierte als Architektur-Manifest gegen das Bauhaus, das Gauthheater Saarpfalz als Kultur-Bollwerk gegen Frankreich.

Von Zeitgenossen wurde Gillys Schauspielhaus mit der „Großen Oper“ in München in Verbindung gebracht, obwohl diese reduzierter auf Gillys Bau rekurriert als die Theater in Dessau und Saarbrücken. Die „Große Oper“ war ein Pilotprojekt und als größtes Opernhaus der Welt konzipiert, für das Hitler selbst Entwürfe anfertigte, die Woldemar Brinkmann vermutlich ausgearbeitet hat (Abb. 6.22): Das Baumodell zeigt einen schweren, gedrunghenen Quader mit gestaffeltem Bühnenturm und einer Fassade an der Schmalseite, die zwischen geschlossenen Ecken konvex gerundet ist. Sie öffnet sich hier mit einer Reihe kolossaler Doppelsäulen in

eine Vorhalle, an deren Rückwand neun Türen unter schmalen, hohen Fenstern aufgereiht sind, die mit den Interkolumnien der Säulenreihe korrespondieren.<sup>189</sup>

Diese Fassadengestaltung sahen – laut Helmut Weihsmann – „die damaligen Kommentatoren als Wiederauferstehung einer festlichen Würdearchitektur an (in bewußter Anlehnung an Friedrich Gilly und Gottfried Semper)“.<sup>190</sup> Die Anlehnung an Gilly betrifft die Rundung, hier reduziert auf ein Kreissegment, den Säulenportikus, hier integriert in die Wand, die Türen- und Fensterreihe, hier mit hochrechteckigen Fenstern, sowie die horizontale Ausrichtung und schwere Lagerung des Baukörpers. Da die „Große Oper“ als Pilotprojekt fungierte, wurde ihre Gestaltung für andere Opernhäuser übernommen, beispielsweise in Berlin und Linz, so dass auch diese Häuser mit Gilly in Verbindung gebracht worden sein dürften.<sup>191</sup>

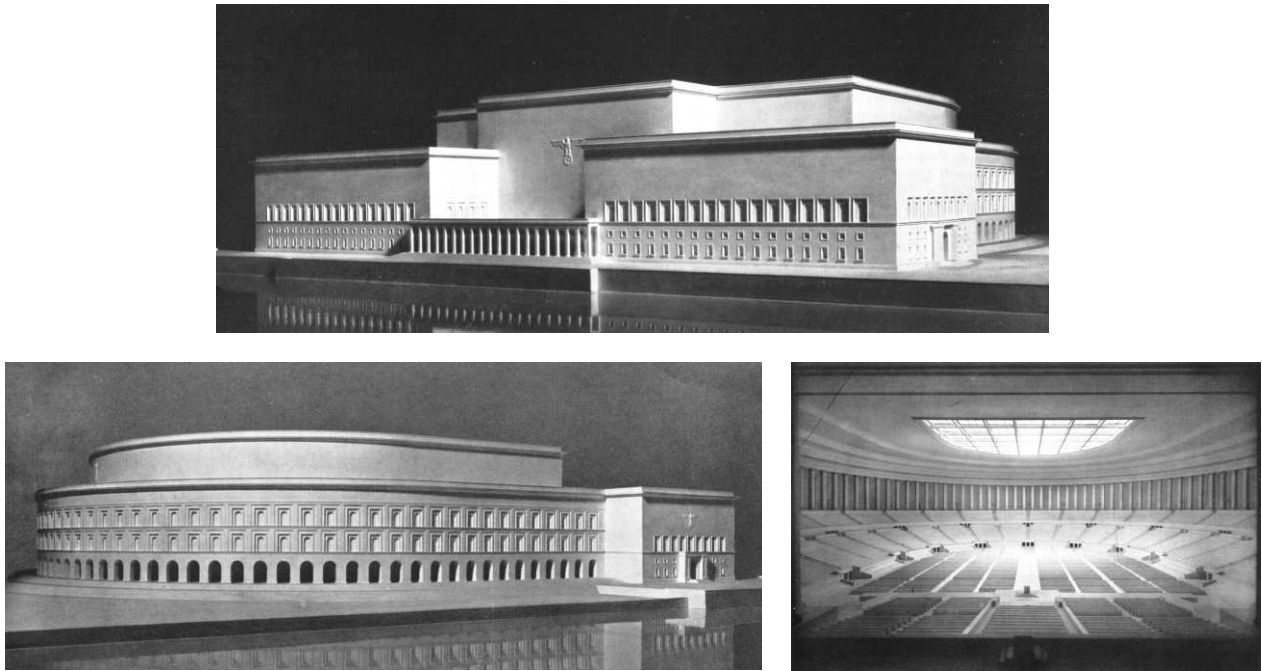
Interessanterweise wurde Gillys Schauspielhaus außerdem als Vorläufer der Kongresshalle auf dem Nürnberger Reichsparteitagsgelände propagiert. Diese Halle sollte mit ihren Dimensionen das Kolosseum in Rom übertreffen und Plätze für 50 000 Personen bieten. Entworfen wurde sie von Ludwig und Franz Ruff als additives Bauegefüge aus einem gestelzten, 5-geschossigen Halbzylinder, gegliedert in Ring und Kern, und vier Quadern, die an die gerade Zylinderseite anschließen (Abb. 6.23): Zwei

<sup>188</sup> Vgl. Petsch 1976, S. 120.

<sup>189</sup> Vgl. Backes 1988, S. 184; Weihsmann 1998, S. 655–657; Petsch 1976, S. 123. – Vgl. auch die Entwurfsvariante ohne Bühnenturm (Abb. z. B. in: Weihsmann 1998, S. 656).

<sup>190</sup> Ebd. (ohne Quellenangabe).

<sup>191</sup> Abb. der beiden Opernhäuser in: Davidson 1995, Nr. 268 (Linz), Nr. 850 (Berlin); Speer 1978, S. 99 (Berlin). – Zum Linzer Opernhaus vgl. Weihsmann 1998, S. 949 f.



**Abb. 6.23** | Ludwig Ruff / Franz Ruff: Kongresshalle, Reichsparteitagsgelände, Nürnberg (Modell, 1934/35);  
oben: Nordansicht; unten links: Südansicht; unten rechts: Auditorium.

3-geschossige Quader mit je einem plastisch gerahmten Portal an der äußeren Schmalseite und je drei Reihen verschieden großer Fenster in der unteren Hälfte der äußeren Langseite flankieren die 1-geschossige Eingangshalle mit Säulenportikus und durchdringen die Ecken eines risalitartigen, 5-geschossigen Quaders ohne Fenster. Die Seitenquader dienen laut Werner Rittich „der Aufstellung der Standarten und der Führerschaft der Gliederungen der Partei vor Beginn des Kongresses“<sup>192</sup>; der Mittelquader nimmt die Bühne und der Halbzylinder das Auditorium mit Parkett und Tribüne auf. Hinter der Tribüne verläuft ein Pfeilergang, der die Stahlkonstruktion des Flachdachs mit gestelztem Halbkreisfenster trägt.<sup>193</sup>

Mit ihrem Bauegefüge verweist die Kongresshalle auf das römische Theater, mit der Außenwand des Zylinderrings sowie der Tribüne und dem Pfeilergang des Auditoriums auf das römische Theater und das Kolosseum. Auf Gillys Schauspielhaus rekurriert sie mit dem giebellosen Säulenportikus, mit der Gliederung der Langseiten der Seitenquader in eine untere, befensterte und eine obere,

geschlossene Zone, mit der Gliederung des Halbzylinders in einen Ring mit Türen und einen geschlossenen Kern sowie mit dem Dachfenster des Auditoriums. Darüber hinaus hat Gilly in seinen Vorentwürfen für das Schauspielhaus den Außenbau auch mit einem Halbzylinder und drei Quadern an der geraden Zylinderseite sowie den Zuschauerraum mit einem Säulengang hinter dem Auditorium projektiert.<sup>194</sup>

Wie Hubert Schrade erläutert, trifft der Vergleich von Kongresshalle und Kolosseum „nur für gewisse Äußerlichkeiten der Formgebung“ zu:

„Gestaltungsgeschichtlich setzt aber die Kongresshalle nicht das Kolosseum fort, sondern [...] jene Theaterform, die am Anfang des 19. Jahrhunderts durch Gilly aufkam und die das Halbrund des Zuschauerraums auch außen anzeigte. Daß dieses mit seinem einenden Charakter gestaltbestimmend wurde, machte den Theaterbau zum Ausdruck eines neuen Gemeinschaftswillens. Das Theater, bislang Theater des Fürsten und der privilegierten Stände, sollte nun Theater der Nation sein [...]. Hatte sich aber der Ge-

<sup>192</sup> Rittich 1938, S. 56f.

<sup>193</sup> Vgl. Ebd.; Weihsmann 1998, S. 722, 724; Petsch 1976, S. 96.

<sup>194</sup> WV: B 14–17, B 181.

meinschaftswille der Deutschen zu Beginn des 19. Jahrhunderts mehr im Künstlerischen als im Politischen vollenden müssen, so brach der Nationalsozialismus zur politischen Vollendung auf. Was das dichterische Wort allein nicht vermochte, hat nun das politische Wort vermocht. Es ist auch ein Zeugnis seiner Macht und seines tatgleichen volkhaften Wirkungswillens, daß und wie jene Form des Theaterbaues in der Kongresshalle aufgenommen und fortgebildet worden ist.“<sup>195</sup>

Indem Ludwig und Franz Ruff Gillys – nicht realisiertes – Schauspielhaus produktiv rezipierten, das Haus zur Kongresshalle „fortbildeten“ und die Halle ab 1935 ausführten (Baustopp 1943), haben sie – nach NS-Lesart – Gillys Schauspielhaus vollendet.

Schrades Erläuterung zufolge sollte der Halbzyylinder der Kongresshalle – analog zu Gillys Bau – eine „einende“ Wirkung auf die Kongressteilnehmer entfalten und Ausdruck des nationalen „Gemeinschaftswillens“ sein. Denn nach NS-Lesart wurde die mit Gillys Nationaltheater projektierte demokratische Bürgergesellschaft im NS-Staat – auch in Kongress- und Volkshallen – zur germanischen Volksgemeinschaft geformt und damit vollendet. Die Kongresshalle fungierte deshalb als Symbol für den „Aufbruch“ der Nationalsozialisten „zur politischen Vollendung“ des *National-building*-Projekts sowie als Vorbild für Volkshallen von Gau- und Stadtforen<sup>196</sup>. Somit hat Gilly auch mit seinem Entwurf des Schauspielhauses die NS-Architektur und den NS-Staat prophezeit.

### 6.3 | Literatur: Vorbild in den (Wett)Kämpfen der Künste, des Sports und des Krieges

Mit der Veröffentlichung von Alste Onckens Monografie 1935 begann eine 10-jährige Hochphase der literarisch-kritischen Gilly-Rezeption, in der mindestens neun Aufsätze, ein Buchkapitel und ein weiteres Buch über Gilly erschienen sind. In dieser Hochphase haben viele, aber nicht alle Autoren Gillys Architektur als Vorläufer der NS-Architektur und Gillys Arbeitsethos als vorbildlich für die Jugend propagiert. Die Positionen werden zunächst anhand von zwei Ausstellungskritiken, zwei Aufsätzen zur Berliner Baugeschichte sowie je zwei Büchern zum deutschen Klassizismus und zur deutschen Kunstgeschichte vorgestellt.

#### 6.3.1 | Publikationen zur Kunst- und Architekturgeschichte

Mitte der 1930er Jahre wurden in Berlin erneut einige Werke von Gilly ausgestellt: 1935 zeigte das Verkehrs- und Baumuseum „Berliner Bauten von der Zeit Friedrichs des Großen bis zum Jahre 1900“, und 1937 präsentierte die Kunstbibliothek ihre Neuerwerbungen von „Berliner Baumeister[n] des

18. und 19. Jahrhunderts“. Die Ausstellungen wurden in der Zeitschrift „Baugilde“ kommentiert, vermutlich beide von Otto Zieler, der Gilly zunächst als Avantgardisten würdigte: Gillys Entwürfe seien „glänzender Auftakt des von der französischen Revolutionsbewegung ausstrahlenden hoffnungsfrohen Lebensgefühls und, trotz Schinkel, zugleich Höhepunkt einer ganz neuen Kunstauffassung“.<sup>197</sup> Zwei Jahre später wurde Gilly dann mit seinem Vater verglichen und zum „Stilarchitekten“ abgewertet. Nun thematisierte Zieler den „Kampf zwischen sach- und werkgerechter bodenverbundener Zweckbaukunst und unter fremden Einflüssen stehender Stilarchitektur“, weil dieser „für die heutige Entwicklung der Baukunst von allerhöchster Bedeutung“ sei, und schrieb über Gilly:

„[...] im Ganzen gehen seine Entwürfe nicht davon aus, die Form, den organischen Aufbau aus der Bestimmung des Baues heraus zu entwickeln, sondern es schwebt ihm eine bestimmte Stilauffassung oder auch romantische Gefühlsstimmung vor, die ihn offensichtlich stärker beherrscht. [...] Das Problem ‚Väter und Söhne‘ tritt hier [...] als der Kampf der

<sup>195</sup> Schrade 1937, S. 22f.

<sup>196</sup> Vgl. z. B. die Gauforen in Weimar und Dresden (Abb. in: Wolf, Christiane: Gauforen. Zentren der Macht. Zur nationalsozialistischen Architektur und Stadtplanung. Berlin 1999, S. 34, 86, 88, 137).

<sup>197</sup> Z. 1935, S. 907.

Weltanschauung zweier Generationen oder Zeitalter auf.“<sup>198</sup>

1935 waren Gillys Entwürfe für Zieler revolutionär; 1937 zeigten sie die „bis vor nicht allzu langer Zeit übliche Art, mit einer bestimmten Stilvorstellung an eine Bauaufgabe heranzutreten“, die sich „in der Praxis so verhängnisvoll“ auswirkte<sup>199</sup> und im NS-Staat nicht mehr aktuell war. Ein Grund für diese gravierende Umwertung von Gillys Architektur innerhalb von zwei Jahren ist den Texten nicht zu entnehmen.

Möglicherweise angeregt durch die Ausstellung von 1935, haben Hubertus Lossow und Paul O. Rave 1936 je einen Aufsatz zur Berliner Baugeschichte publiziert. Lossow fasst in seinem Aufsatz die Entwurfsgeschichte des Friedrichdenkmals zusammen, bewertet Gillys Projektgemälde als den künstlerisch bedeutendsten Entwurf und korrigiert Kurt Merckles Kritik an dem „herben nordischen Element“ (s. S. 60) im Sinne der NS-Propaganda: Merkle verkenne „die Bedeutung eben dieses wesentlichen, arteigenen Elements, das Gillys Entwurf erst zum deutschen Kunstwerk macht“.<sup>200</sup> Rave gibt in seinem Aufsatz einen Überblick über „Ein Berlin das nicht gebaut wurde“ von den Anfängen bis 1900 und bewertet Gillys Projektgemälde als den Entwurf, der „das Stadtbild Berlins an einer Tonstelle so gründlich verändert“ hätte wie kein anderer. Seine Zeilen über Gilly können als Kritik an der NS-Architektur gelesen werden:

„Er hätte Berlin vielleicht nicht großartiger, aber bedeutender und charaktvoller [...] liebenswerter und vertrauter gemacht. Berlin hätte durch Gilly und Männer seiner Art eine Stadt für das Herz des modernen Menschen werden können.“<sup>201</sup>

Die Thematik der Ausstellungen wurde außerdem 1935 und 1937 mit zwei Büchern zur Architektur des deutschen Klassizismus aufgegriffen. Ihre Autoren Hans Kiener und Hans Vogel vertraten zu Gilly konträre Positionen: Kiener stellt Gilly und Haller

von Hallerstein als Hauptvertreter eines romantischen Klassizismus vor, die „mit klassischen, ja geradezu archaischen Formen arbeiten, [...] aber nicht in der Lage sind klassische Bindungen einzugehen“. Ihre Richtung könne

„[...] im wesentlichen motivisch gekennzeichnet werden [...]: durch das Zusammenstehen vornehmlich dorischer Säulenportiken mit mächtigen ungegliederten Mauerflächen. Die Mauer symbolisiert die herbe soldatische Einfachheit, der dorische Portikus die heroische Haltung [...]. Vieles von den kompositionellen Eigentümlichkeiten [...] ist ohne weiteres auf Rechnung eines nicht Könnens, eines nicht Beherrschens der klassischen Komposition zurückzuführen.“<sup>202</sup>

Erst mit „Schinkel, Klenze und Semper“ werde dieses „klassizistische Zwitterwesen“ überwunden.<sup>203</sup> Als Beispiel von Gilly zeigt Kiener lediglich das Potsdamer Tor aus dem Projektgemälde des Friedrichdenkmals.

Das Buch von Hans Vogel basiert auf Vorlesungen an der Kunstakademie Kassel und steht explizit im Kontext der NS-Ideologie: Nachdem der Klassizismus als eine der „reinsten und edelsten Epochen deutscher Kunst“ wieder gewürdigt werde, sei es die Pflicht der Theorie zu „beleuchten, was an der Baukunst jener Tage stark und ehrlich ist und für unsere eigene Gegenwart aufbauend sein kann, was aber etwa schwächlich, zeitgebunden und für die Gegenwart ohne Nutzen“.<sup>204</sup> Vogel untersucht die „sinnliche Formvorstellung“ und die „Ideendarstellung“ der Bauten und zeigt, dass Gillys Architektur über beide verfügt aufgrund der „Monumentalisierung einfachster, stereometrischer Formen“ sowie der Darstellung der Ideen von ägyptischer Zeitlosigkeit und griechischer „Reinheit, Schönheit, Sittlichkeit, Hoheit und Würde“. Insbesondere das Friedrichdenkmal müsse „als die vielleicht bedeutendste Planung des deutschen Klassizismus immer wieder herangezogen werden“.<sup>205</sup>

<sup>198</sup> Zieler 1937, S. 326–328.

<sup>199</sup> Ebd., S. 328.

<sup>200</sup> Lossow 1936, S. 299 f.

<sup>201</sup> Rave 1936, S. 393, 395.

<sup>202</sup> Kiener 1935, S. 5 f.

<sup>203</sup> Ebd., S. 6.

<sup>204</sup> Vogel 1937, S. 7, 10.

<sup>205</sup> Ebd., S. 32, 47, 51, 59.

Die Unterscheidung von „Formvorstellung“ und „Ideendarstellung“ haben auch die Autoren zweier Bücher zur deutschen Kunst „von der Vorzeit bis zur Gegenwart“ (1942) und im 19. Jahrhundert (1944) vorgenommen. So konstatiert Hans Weigert für die Zeit um 1800, dass „ein junger, von neuem entwicklungsfähiger Baukörper gefunden werden“ musste, weshalb „voraussetzungslose Urformen baulichen Gestaltens“ gesucht wurden. Als Beispiele von Gilly nennt er das Potsdamer Tor „als schlichten, nur von den Durchfahrten gegliederten Würfel“, das Stadthaus Leipziger Straße „mit völlig glatten Wänden“ und das Berliner Schauspielhaus als kargen Bau aus „Urformen, deren Flächen kaum gegliedert und durchbrochen sind“.<sup>206</sup> Mit solchen Urformen arbeiteten auch die NS-Architekten:

„Die Gegenwart hat wieder eine archaische Form gebracht, [...] die karge, glatte, nur sparsam gegliederte Wand. Ein Vergleich etwa [...] eines Neubarockbaues aus der Zeit um 1890 mit den jüngsten Bauten der Partei macht diese Kraft des Nordens deutlich, jedes Ende zu einer Wende in Neues umzukehren.“<sup>207</sup>

Für Hermann Beenken ist dagegen „nicht die künstlerische und formgeschichtliche Bedeutung“ von Gillys Architektur interessant, „sondern die sich in ihm ausdrückende Baugesinnung“, die Voraussetzung für die NS-Architektur sei. Gillys Friedrichdenkmal versteht Beenken als „eine sakrale Weihstätte“ der Nation, in der „das Nationale, das Historische [...] sich mit dem Religiösen“ durchdrängen, sowie als eine „Stätte der Privatandacht und der individuellen Besinnung“, die dem Einzelnen „ein Bildungserlebnis“ zumute:

„Dieser Appell an das Subjektive mußte sich aber – dies ist als geistesgeschichtliche Notwendigkeit einzusehen – an das Individuum wenden, ehe er, wie es heute möglich ist, eine Gesamtheit zu erfassen vermochte.“<sup>208</sup>

Heute sei ein Nationaldenkmal „als Stätte für Feiern gedacht, in denen der Einzelne aus seiner Vereinzelung gelöst werden soll“:

„[...] eine wirkliche Gestaltung des nationalen Gemeinschaftserlebnisses, nun auch durch einen architektonischen Rahmen, ist erst in unserer eigenen Zeit möglich geworden: Aufmärsche, Feiern, bei denen der Einzelne nicht nur von außen her als Repräsentant des von einem einheitlichen Willen getragenen Volksganzen gedacht und eingesetzt ist, sondern vor allem auch von innen her als selber Erlebender. Dies Neue aber setzt das um 1800 Gewollte voraus.“<sup>209</sup>

1934 hatte Hubert Schrade Gillys Friedrichdenkmal kritisiert, weil seine Formen das nationale Selbstbewusstsein zu wenig ausdrückten (s. S. 184 f.). 1944 propagierte Beenken die sich im Friedrichdenkmal „ausdrückende Baugesinnung“ als Grundlage des NS-Kults: Gillys wirkungsästhetisches Konzept einer Erziehung des Individuums zu Ethik und Patriotismus sei Voraussetzung für den Erfolg des Gesellschaftskonzepts der Nationalsozialisten, die Deutschen mit Hilfe von Kultveranstaltungen zur germanischen Volksgemeinschaft zusammenzufassen. Für Beenken war Gilly somit nicht nur Prophet, sondern Wegbereiter des NS-Staats.

### 6.3.2 | Aufsätze und ein Buchkapitel

In den ab 1935 publizierten Aufsätzen über Gilly war die Propagierung seiner Architektur als Voraussetzung der NS-Architektur nur ein Aspekt. Die Autoren diskutierten über Gillys Preußentum und Moeller van den Brucks „Preußischen Stil“, grenzten Gilly gegen die Franzosen und gegen Schinkel ab und untersuchten seine Rezeption altgriechischer Bauten. Drei Autoren referierten zudem Gillys Biografie, zwei von ihnen anlässlich der Restaurierung von Gillys Grabstätte 1938.

Zunächst befasste Friedrich Paulsen sich mit „Friedrich Gillys Städtebau“ und analysierte Gillys

<sup>206</sup> Weigert 1942, S. 450 f.

<sup>207</sup> Ebd., S. 514 f.

<sup>208</sup> Beenken 1944, S. 22 f., 25 f.

<sup>209</sup> Ebd., S. 25–27.

Entwürfe für das Friedrichdenkmal und die Stadt am Meer (Abb. 9.11)<sup>210</sup>. Das Friedrichdenkmal gehörte für Paulsen „zu den sehr wichtigen“ städtebaulichen Arbeiten von Gilly, weil der Podiumstempel in einen vorhandenen Platz eingefügt werde. Aber:

„Die Frage ist nun, ob uns Heutigen der Anblick des Denkmals, rein als Körper im Raum des Leipziger Platzes, befriedigen würde. [...] Aller Wahrscheinlichkeit nach wäre uns der Platz zu voll. Wir brauchen freie Räume, würden auch sicherlich nicht die Fläche an den Straßen entlang mit drei Reihen Bäumen bepflanzen.“<sup>211</sup>

Paulsen resümiert, dass „das Raumgefühl seit jetzt 140 Jahren sich ganz erheblich verändert hat“. Dann bewertet er die Stadt am Meer mit ihrer „straffen Einspannung“ stereometrischer Bauten und ihren kilometerlangen Achsen als „ganz große Aufgabe“, die um 1800 so nur in Nordamerika gestellt worden sei, und weist wiederholt auf Gillys Einzigartigkeit hin: Gilly habe die Kolossalität der Franzosen „zu reicher Gestaltung der Baumassen“ genutzt, habe aus Zeichnungen griechischer Bauten „andere Schlüsse“ für seine Arbeiten gezogen, „als es üblich war“, und habe „das Allgemeingut aller baulich Gebildeten seiner Zeit benutzt“, um „seine Werke so ungemein eigen aus diesen Bausteinen“ aufzubauen.<sup>212</sup>

Ein Jahr später befasste Martin Hürlimann sich mit dem Verhältnis „Frankreich und der ‚Preußische Stil‘“. So sei Moeller van den Brucks großes Verdienst, „Gillys Genialität und seine inspirierende Wirkung auf einen typisch preußischen Baustil ins rechte Licht gesetzt zu haben“. Dagegen sei „nicht haltbar“, Gillys Baugesinnung „als typisch deutsch dem typisch französischen Rokoko gegenüberzustellen“, denn Gillys „innere Verwandtschaft“ mit der französischen Revolutionsarchitektur und „seine direkte Beeinflussung durch dieselbe“ seien zu offenkundig, was Hürlimann mit „größtenteils unveröffentlichten“ Zeichnungen von Gilly aus Paris belegt.<sup>213</sup>

Eine vertiefende Analyse des Verhältnisses „Empire und Preußischer Stil“ hat im Mai 1939 Her-

mann Bunjes vorgenommen. In seiner Antrittsvorlesung „Zum Problem des Preußischen Stils“ an der Universität Bonn sprach er auch über Gilly und publizierte diesen Vorlesungsabschnitt 1942 als Aufsatz in der Zeitschrift „Deutschland – Frankreich“: Zunächst widerspricht Bunjes der Kritik an Moeller van den Bruck, „die Bedeutung der künstlerischen Persönlichkeit Gillys weit überschätzt“ zu haben, der „weiter nichts als ein geschickter Ausdeuter des französischen Klassizismus“ gewesen sei. Dann wendet er sich gegen die Kritiker, die Gilly „sein Preußentum absprechen wollen“, weil Gillys Vorfahren Hugenotten waren:

„Aber nicht die blutmäßige Herkunft ist allein das Entscheidende [...] sondern die geistige Haltung als Ergebnis von Umwelt und Erziehung. [...] *Preußentum ist ein Bekenntnis und leitet sich weniger aus Geburt als aus geistiger Haltung und kämpferischer Tatbereitschaft ab.*“<sup>214</sup>

In seiner anschließenden Argumentation betont Bunjes, dass das Vaterländische für Gilly „das Preußische war“ und grenzt ihn gegen die Franzosen ab: Im Friedrichdenkmal seien noch „französische Anregungen spürbar“; auf seiner Studienreise habe Gillys „Formbewußtsein“ sich dann „durch die unmittelbare Berührung mit dem Fremden“ geklärt; das Berliner Schauspielhaus schließlich stehe „außerhalb jeder Diskussion: diesen Stil konnte er nicht in Frankreich finden“. Bunjes Argumentation enthält sowohl Phrasen der NS-Propaganda als auch kritische Bemerkungen. Sein Resümee kann als Kritik am Nationalsozialismus gelesen werden:

„Er [Gilly; I. K.] liefert Entwürfe zu monumentalen Bauten, die in einer Welt des Chaos eine neue Ordnung verkünden, die den Beginn eines neuen Stils bedeuten. [...] Getreu dem Vermächtnis Gillys sollte dieser Baustil der Ausdruck eines neuen Staates, Volkes und Menschentums sein, das einander in nationaler Achtung, menschlicher Würde und Freiheit des Geistes begegnete. Zur Erfüllung dieser völkischen Sehnsucht bedurfte es noch einer Entwicklung voll

<sup>210</sup> WV: B 57, B 224–230.

<sup>211</sup> Paulsen 1936, S. 32.

<sup>212</sup> Ebd., S. 32 f., 35.

<sup>213</sup> Hürlimann 1937, S. 379.

<sup>214</sup> Bunjes 1942, S. 66–68.

schwerer Kämpfe über ein ganzes Jahrhundert hinweg. Ob es der Architektur einfallen wird, dort weiter zu bauen, wo ein Einzelner in der Begegnung mit dem Fremden bereits vor anderthalb Jahrhunderten die Grundlagen fand?“<sup>215</sup>

Von Hans Reetz wurde Gilly wiederum gegen Schinkel abgegrenzt. In seinem Aufsatz „Um Gilly und Schinkel“ vom November 1941 bezieht Reetz sich zunächst ebenfalls auf Moeller van den Bruck, dessen Rezeptionsperspektive er übernimmt, um seine Analyse dann in eine ausführliche Kritik am Historismus und dem „Zwischengebilde der bürgerlich-liberalen Gesellschaft“ einzubetten: Gilly sei „der Größere“ der beiden Architekten, der den „preußischen Imperialstil“ gefunden habe, so dass Schinkel hier „nichts mehr zu leisten“ hatte. Alle Bauten von Gilly seien Denkmäler und Tempel, die „aus der Tiefe“ wachsen, während Schinkel „selbst beim Tempel in die Nähe des Wohnhauses“ gerate. So sei das Berliner Schauspielhaus bei Gilly „eine klare, ausdrucksvolle Baugestalt von heroisch-sakralem Gepräge“, bei Schinkel dagegen „ein überreich gegliedertes Monumentalgebäude“, das „zu viel ‚Fest‘ und zu viel ‚Schau‘“ enthalte:

„Zwischen Gilly und Schinkel klafft Unüberbrückbares. Es sind zwei Welten, denen sie angehörten, obwohl nur durch wenige Jahrzehnte getrennt [...]“<sup>216</sup>

So habe Gilly in Paris „den Einsturz der alten Gesellschaft unmittelbar vor sich gesehen und [...] mitten im Chaos bereits die Ansätze und Richtpunkte der neuen Ordnung gewahrt“, die er dann mit dem Plan für die Stadt am Meer projektierte, zu dessen Verwirklichung „eine neue Gemeinschaft, [...] eine sozialistische Art von Staat erforderlich“ war. Im 19. Jahrhundert sei „der große Kulturbaumeister“, der Architekt „als Reformator der Gesellschaft oder gar des Staates“, dann „nicht mehr oder noch nicht wieder möglich“ gewesen, auch nicht durch Schinkel. Dennoch vermutet Reetz resümierend, dass „man später einmal Gilly und Schinkel in einem nahen Zusammenhang nennen“ werde:

„[...] den einen als den Großen, der die Zukunft voll vorwegnahm, [...] und den andern, eben Schinkel, als die mögliche Wirklichkeit: mehr war damals nicht mehr möglich.“<sup>217</sup>

Die drei biografischen Aufsätze von 1938/39, jeweils betitelt mit „Friedrich Gilly“, reproduzieren Bekanntes. Theo Hutter und Paul O. Rave berichten außerdem einleitend über die Restaurierung von Gillys Grabstätte, und Rave dokumentiert seine Recherchen zum Kuraufenthalt und Tod von Gilly in Karlsbad.<sup>218</sup> Die drei Aufsätze enthalten viele pathetische Passagen, aber nur wenige Phrasen der NS-Propaganda. Einen neuen Aspekt fügt Otto Holtze hinzu: In der Neuen Wache von Schinkel lebe „der strenge und männliche Geist Gillys unmittelbar weiter“, so dass „durch die Erhebung dieses [...] Bauwerkes zum Reichsehnenmal die ganze Nation nun, wenn auch unbewußt, dem Genius Gillys huldigt“.<sup>219</sup>

Ganz im Dienst der NS-Propaganda stehen die drei Aufsätze, die 1942 in Heft 8/9 der Zeitschrift „Die Baukunst“ publiziert und bereits auf Seite 166 f. vorgestellt wurden. Dagegen reproduziert der letzte Beleg der kritischen Gilly-Rezeption um 1940, die Dissertation „Die Nachahmung des Griechischen“ durch die Berliner Baumeister der Goethe-Zeit“ von Ingeborg Schroth, wieder Bekanntes. Schroth untersucht, was an Gillys Bauten griechisch, was römisch und was neu ist, und resümiert, dass „die Nachahmung und Vorstellung vom Griechischen durch Gilly [...] vielseitig und zwiespältig“ sei. Ihr Urteil über das Friedrichdenkmal fällt deshalb negativ aus:

„All diese schönen und ernsten Gedanken, die sich Gilly um sein Denkmal machte, zeigen nur das Ungriechische seiner Denkweise und sie verdeutlichen, warum die schöne, bezaubernde Planung doch nicht zu einer klassischen, d. h. völlig eigenständigen und wirklichen Lösung und einem großen Kunstwerk wurde, warum dieser edle Entwurf doch im Klassizismus stecken blieb. [...] So begeistert und verehrend er das Denkmal plante, so unkräftig bleibt

<sup>215</sup> Ebd., S. 69 f., 72 f.

<sup>216</sup> Reetz 1941/42, S. 419–421.

<sup>217</sup> Ebd., S. 422–424.

<sup>218</sup> Hutter 1938, S. 72; Rave 1938, S. 98.

<sup>219</sup> Holtze 1939, S. 214.



doch sein Versuch im Hinblick auf das Eigene, Vaterländische, das er damit erreichen wollte. Er konnte keine wirklich eigene Baugestalt schaffen, musste die Gestalt eines griechischen Tempels und römischen Gottes borgen, um einen deutschen Helden zu ehren, weil er diesen Helden nicht geschichtlich sah, sondern ästhetisch im Bild eines antiken Heros.“<sup>220</sup>

Überraschenderweise enthalten alle genannten Publikationen Sachfehler, obwohl Alste Onckens Monografie mit detaillierten Daten zu Gilly seit 1935 vorlag. Doch die Monografie war offenbar schwer zu rezipieren, denn Rezensenten kritisierten sie als zu theoretische, „ermüdende“ und „lebensfremde“ Darstellung, die weder den Künstler noch „den suggestiven Zauber und die federnde Kraft seiner Zeichnungen“ voll erfasse.<sup>221</sup> Zudem werde ihr „die Stoßkraft dadurch genommen [...], daß das Gesamtwerk Gillys vom Gesichtspunkt der Resignation beurteilt wird“.<sup>222</sup> Auf diese Kritiken reagierte der Hans von Hugo Verlag und engagierte den Bühnenbildner und Artilleriesoldaten Alfred Rietdorf als Autor.

### 6.3.3 | Alfred Rietdorf

Das Buch „Gilly – Wiedergeburt der Architektur“ ist erstmals 1940 erschienen und ergänzt Onckens Monografie in mehrfacher Hinsicht: Die meisten Entwürfe von Gilly werden in Rietdorfs Buch in Originalgröße, in Onckens Buch dagegen nur verkleinert abgebildet. Zudem enthält Rietdorfs Buch alle Aufsätze von Gilly (den Marienburg-Aufsatz in gekürzter Fassung) sowie eine ganzseitige Abbildung des Gilly-Porträts von Friedrich G. Weitsch, das lange Zeit unauffindbar war<sup>223</sup> und einen anderen Gilly zeigt als die Büste von Schadow:

„Die Vermutung liegt nahe, daß sich die Urteile, die Gilly nur für einen Mann der Entwürfe halten, auf

den Eindruck gründen, den Schadows Büste der Nachwelt vermittelt hat. Denn in dieser Büste überwiegt ein poetischer Zug den praktischen Willen, so daß man das Schadowsche Abbild mit dem tätigen Leben Gillys nur schwer übereinstimmen kann. [...] Das Bild von Weitsch zeigt uns den Jüngling [...] mit einer unerhörten Lebendigkeit. [...] Diesem Antlitz glauben wir das Nüchterne ebenso wie das Besessene, das Tätige nicht weniger als das Grübelnde und Umfassende.“<sup>224</sup>

Zu einem ähnlichen Urteil kam der Nachlassverwalter von Moeller van den Bruck und Rezensent von Rietdorfs Buch Hans Schwarz:

„Gerade weil wir lange Zeit nur die Büste von Schadow besaßen, die allerdings einen jenseitigen und resignierten Zug nicht verbergen kann, wirkt das Weitsche Porträt mit seiner stürmischen Kraft wie eine Überraschung und gibt der Einstellung Rietdorfs zu Gillys Werk unmittelbar recht. Man legt das Buch mit dem Gefühl aus der Hand, daß alles, was an Gilly bisher noch romantisch wirkte, überwunden ist. Das Phantastische hat keinen Platz mehr in diesem Bild, das Dynamische des Temperaments aber, das Geniale des Schöpferischen ist mit aller Klarheit verinnerlicht.“<sup>225</sup>

Rietdorf hat sein Buch in einem belletristisch-pathetischen Stil verfasst, der von Rezensenten gelobt wurde: Die Darstellung sei sehr frisch, mitreißend und „ungemein anregend“, so dass Gilly, „von Rietdorf kühn mitten unter uns gestellt, sehr an Daseinsnähe gewinnt“ und Rietdorf „mit seinem lebensvollen Buch“ auch Oncken und ihrem Buch „einen großen Dienst erwiesen hat“.<sup>226</sup> Der Stil ermöglichte dem Leser, sich mit Gilly zu identifizieren, was ein wichtiges Ziel des Buchs war, das als Medium der NS-Propaganda fungierte. Rietdorf hat entsprechende Schwerpunkte gesetzt: Drei der insgesamt elf Kapitel thematisieren Gillys Studienreise, besonders seine Zeit in Paris; je ein Kapitel behandelt „Die

<sup>220</sup> Schroth 1944, S. 158–161.

<sup>221</sup> Oncken 1981, Rez. Poensgen, S. 170; Ebd., Rez. Ladendorf, S. 439.

<sup>222</sup> Rietdorf 1940, Rez. Schwarz, S. 632. – Schwarz bezieht sich auf Onckens Befund, dass Gilly bewusst auf die Ausführung seiner Bauten verzichtet habe, weil er über „nicht genug raumformende Kraft“ verfügte, „als ob in der stolzen Bescheidung des Nicht-Wollens der melancholische Unterton des Nicht-mehr-Könnens mitschwinge“ (Oncken 1981, S. 101).

<sup>223</sup> Das Porträt wurde vor 1940 zuletzt(?) am 15. 04. 1899 im „Centralblatt der Bauverwaltung“ abgebildet (Bd. 19, S. 171).

<sup>224</sup> Rietdorf 1940, S. 149 f.

<sup>225</sup> Ebd., Rez. Schwarz, S. 632.

<sup>226</sup> Ebd., Rez. Poensgen, S. 41.

Marienburg“, die „Wiedergeburt der Architektur“, „Das Friedrichdenkmal“, das „Theater“ und den „Plan zu einer großen Stadt“; alles Übrige wird in drei Kapiteln über Gillys Anfänge und den „Ausklang“ zusammengefasst. In der Einleitung und im Nachwort skizziert Rietdorf seinen Darstellungsrahmen und beginnt die Einleitung wie folgt:

„Jede neue Zeit will bauen.

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

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

Im Jahre 1797 [...] fährt Gilly nach Paris [...] und streb[t] neuen Ordnungen zu.“<sup>227</sup>

Im Nachwort resümiert Rietdorf, dass die eigene Zeit „uns in der Baukunst dieselben Probleme wie Gilly“ stellt, „samt der Überwindung des Zwischenspiels der abstrakten Bestrebungen der Revolution“ bzw. der „Bauhausgruppe“.<sup>228</sup>

In den Kapiteln konstruiert Rietdorf einen engen Bezug zwischen Gilly und den NS-Architekten, indem er sukzessiv Problem- und Lösungsanalogien aufzeigt. Zunächst propagiert er in Kapitel 5 „Das Friedrichdenkmal“ indirekt die Französische Revolution als Vorläuferin der „NS-Revolution“:

„Die Revolution ist vorüber, [...] die Errungenschaften einer neuen Staatsführung sollen verankert werden, und wer vermöchte das tiefer als die Helden, die für sie kämpften und Blutzeugen wurden. Der Totenkult tritt für sie ein. Die Toten sind die Rechtfertigung der Vergangenheit und die Verpflichtung auf die Zukunft. Die Verbindung mit ihnen hebt über Alltag und Gegenwart hinaus. [...] Die Heldenverehrung gestaltet das Leben um. Ihr äußeres Wahrzeichen aber ist der Tempel. [...] So wird der Tempel zum Sinnbild einer neuen Ordnung [...].“<sup>229</sup>

In Kapitel 7 „Paris“ stellt Rietdorf erstmals einen direkten Bezug zwischen Gilly und den NS-Architekten anhand von Gillys Zeichnungen des Marsfelds her. Gilly hatte die Bauten der Revolutionsfeste studiert, weil der ephemere Festbau auch in Preußen eine aktuelle Bauaufgabe war. Dabei hat er laut Rietdorf die NS-Architektur vorausgeahnt:

„Der Schmuck des Marsfeldes besitzt für ihn eine Anziehung, hinter der er Zukünftiges wittern mag. [...] Hier findet die Feier unter freiem Himmel statt und verbindet sich mit einem Aufmarsch der Massen, von denen jeder etwas sehen will. [...] So sieht er das Marsfeld wie eine Architektur. Er erlebt im Geist einen Vorgang, [...] der heute aus den Dekorationen des 1. Mai 1933 zu den Parteitagbauten in Nürnberg geführt hat.“<sup>230</sup>

In Kapitel 9 „Theater“ propagiert Rietdorf dann – zunächst implizit – Gillys Berliner Schauspielhaus als Vorläufer der NS-Architektur. So wird die Königsloge des Zuschauerraums von 1800 zur Führerloge, wenn ihre vier Säulen „frei in den Raum hinaustreten“ (Abb. 2.8):

„Welch eine Vorstellung von der Würde des Menschen und dem Priestertum des Königs drückt sich in dieser Schlußform aus.“<sup>231</sup>

Die weitere Beschreibung des Zuschauerraums scheint die NS-Ordnung in Architektur und Gesellschaft zu thematisieren:

„Bei 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.“<sup>232</sup>

Dieselbe „Kraft und Vielfalt“ trete auch am Außenbau des Schauspielhauses „in Erscheinung“, mit dessen Beschreibung der Bezug zur NS-Architektur

<sup>227</sup> Ebd., S. 6.

<sup>228</sup> Ebd., S. 179. – Vgl. dazu Posener 1981(a), S. 122, Anm. 17.

<sup>229</sup> Ebd., S. 44–46.

<sup>230</sup> Ebd., S. 84.

<sup>231</sup> Ebd., S. 113.

<sup>232</sup> Ebd., S. 114 f.

dann explizit formuliert wird: „das ist am ehesten die Moderne von heute“.<sup>233</sup>

In Kapitel 10 „Plan zu einer großen Stadt“ lässt Rietdorf den Leser schließlich „nachfühlen“, wovon Gilly „über alles ästhetische und stereometrische Denken hinaus [...] beherrscht“ werde:

„Aus dem Erleben einer neuen Gemeinschaft bauen wir Häuser der Sammlung, Paläste der Arbeit, Hallen des Sports, Kasernen und kultische Räume und wollen sie mit den Menschen eines neuen Zeitalters füllen, damit sie einander befeuernd zusammenhalten. Der Gilly-Zeit ist dieses Erlebnis nicht fremd, und manches ‚Moderne‘ nimmt sie mit der Sehnsucht bereits voraus. [...] Das Land [...] wird unwichtig im Vergleich zu der Stadt, wo [...] die Massen sich sammeln und nach Führung und Bändigung verlangen. Diesem neuen Wesen aber eine neue und würdige Form zu geben, [...] auf neuem Boden eine neue Heimat für neue Menschen zu schaffen, wird zu einer Aufgabe, an die zuerst die Architekten der Revolution herangehen.“<sup>234</sup>

Als Beispiel für das Planen „über den Alltag hinaus“ und für „das leidenschaftliche Ringen um eine neue Würde des Menschen“ – was „jenen und unseren Zeiten gemeinsam“ sei – zeigt Rietdorf Gillys Bade-tempel (Abb. 4.34):

„Das Baden wird zu einer feierlichen Handlung [...]. Was sonst nur Erholung und die tägliche Waschung ist, wird hier zur Reinigung auch des inneren Menschen. Es nimmt den Körper so ernst, weil die Seele so heilig ist. Schwebt uns Heutigen nicht wieder dasselbe vor, wenn wir Schwimmhallen von einer ähnlichen Pracht erbauen, um hygienische Maßnahmen am Körper zu einer festlichen Reinigung unseres ganzen Menschen werden zu lassen?“<sup>235</sup>

Anschließend propagiert Rietdorf Gillys Stadtwürfe als Vorläufer der NS-Raumplanung, die mit dem „Kampf um Lebensraum“ im 2. Weltkrieg eine neue Phase erreichte: Schon als Knabe habe Gilly „mit seinem Vater erleben dürfen, wie wohl es tut, gewonnenen Raum erst urbar zu machen“. Seine Klassik sei „ein Bekenntnis zu neuem Leben und neuer Freiheit“. Seine Stadt am Meer besitze an der dem Hafen vorgelagerten Bucht ein Militärquartier mit Kaserne und Arsenal (Abb. 9.11); so „gegen jeden Angriff gesichert“ könne das Leben sich „entfalten und den architektonischen Raum nach seinen Ansprüchen gliedern“; die sich vom Hafen ins Land erstreckende Hauptachse vermittele „ein stolzes Gefühl von Freiheit im Raum“.<sup>236</sup>

Ebenso atme Gillys Stadtanlage mit Grabmalen, Pyramide, Reitbahnen und Promenade<sup>237</sup> einen „verwandten Schwung“:

„Nur ist hier alles härter, man möchte ‚römischer‘ oder soldatischer sagen. Wir finden ein ‚Magazingebäude‘ und ein ‚Lazarett‘ vorgesehen und schließen auf eine Stadt, in der das Militär wie in Potsdam überwiegt und der gesamten Architektur seinen Charakter aufdrückt.“<sup>238</sup>

Rietdorf resümiert: „Das sind weitausgreifende Pläne.“ Gilly sehe „neue Mittelpunkte des Handels wachsen und ein Zeitalter heroischer Kriege heraufsteigen“, beobachte seine Gegenwart „ernst und wirklichkeitsnah“ und wünschte, „dem Kommenden ‚vorzubauen‘“<sup>239</sup> – womit die Befreiungskriege der 1810er Jahre und der 2. Weltkrieg gemeint sein dürften. Wie Michael Lissok bereits dargelegt hat, suggeriert Rietdorf, dass Gilly „seiner Sehnsucht nach einem heroischen Neu-Hellenentum (wohl in Gleichsetzung mit germanischem Herrenmentum) Ausdruck verlieh“, und dass „mit dem

<sup>233</sup> Ebd., S. 115 f.

<sup>234</sup> Ebd., S. 125–127. – In der 2. Auflage des Buchs variiert der 1. Satz des Zitats: „[...] bauen wir Weihestätten, Aufmarschgelände, Kongreßhallen, Gemeinschaftshäuser, Kasernen, Stadien und Sporthallen [...]“ (Rietdorf 1943, S. 128).

<sup>235</sup> Rietdorf 1940, S. 128. – Ein Rezensent kommentierte diese Ausführung, die ihm „bei aller anerkennenswerten Bejahung der gegenwärtigen Baukunst doch ziemlich gewagt und ohne Durchschlagskraft“ erschien. Er selbst habe „bisher noch niemand gesprochen, dem beim Baden Derartiges vorgeschwebt hätte“ (Ebd., Rez. Poensgen, S. 419).

<sup>236</sup> Ebd., S. 130, 132.

<sup>237</sup> WV: B 61, B 248, B 328 (= Rietdorf 1940, Abb. 138–140).

<sup>238</sup> Rietdorf 1940, S. 137. – In der 2. Auflage des Buchs folgt der Hinweis, dass die „verschiedenen Baelemente: Pyramide, Reitbahn, Grabmal und Schmuckdarstellungen verschiedener militärischer Embleme [...] in ihrer Art ungemein nobel sind“ (Rietdorf 1943, S. 139).

<sup>239</sup> Rietdorf 1940, S. 137.

Dritten Reich Gillys kühne Gesellschaftsvisionen eingelöst würden“.<sup>240</sup>

Diese suggestive Vorgehensweise macht Rietdorfs Buch zu einem einzigartigen Beleg für die Gilly-Rezeption der Nationalsozialisten und das Historisierungskonzept der NS-Propaganda. Dem Buch ist detailliert zu entnehmen, wie Gilly und mit ihm der Leser sukzessiv für die NS-Ziele vereinnahmt wurden, wie also Gilly instrumentalisiert und der Leser manipuliert wurde. Hans Schwarz hat bestätigt, dass Rietdorf seine Aufgabe erfüllt habe, Gilly als Vorläufer der NS-Architekten und als „Verheißung der Zukunft“ zu präsentieren: Wenn der Leser mit den Fragen der Zeit um 1800 auch die „brennenden Fragen der eigenen Gegenwart“ empfinde, sei ein „gegenwartsnaher Standpunkt“ gewonnen, „von dem aus das Werk Gillys betrachtet wird“ und „der das Urteil über Gilly aus den Kreisen der Zunft [...] vor das Forum einer breiten Öffentlichkeit stellt“.<sup>241</sup>

Diese Vereinnahmung von Gilly zielte sowohl auf den Architekten als auch auf die Privatperson. Schwarz hatte bereits in der 3. Auflage von Moeller van den Brucks Buch „Der Preußische Stil“ Gillys Arbeitsethos als Kampf- und Opferbereitschaft sowie Gillys Tod als heroischen Opfertod gedeutet (s. S. 147). Rietdorf schließt an diese Deutung an und propagiert Gilly im Nachwort seines Buchs als Vorbild für die Jugend, das er mit folgenden Sätzen beginnt:

„Die Olympischen Spiele von 1936 zeigten die Gilly-Büste von Schadow an weithin sichtbarer Stelle. Ihre Wiedergabe im Plakat feierte in Gilly einen Heroen,

in dem sich edelster Wettkampf der Künste verkörpert hatte.“<sup>242</sup>

Im 1. Satz wird suggeriert, dass die Gilly-Büste im Olympiagelände „weithin sichtbar“ aufgestellt wurde. Tatsächlich war sie in der Ausstellung der Nationalgalerie „Große Deutsche in Bildnissen ihrer Zeit“ im Kronprinzenpalais zu sehen, die zum kulturellen Begleitprogramm der Olympiade gehörte, und wurde wahrscheinlich in den Räumen des Palais gut sichtbar platziert.<sup>243</sup>

Die Wiedergabe der Büste „im Plakat“ hat Armand Dehlinger 1953 bestätigt: Die Büste wurde auf „Tausenden von Plakaten anlässlich der Olympiade von 1936 in Berlin den Völkern vor Augen“ gestellt.<sup>244</sup> Für welche Veranstaltung dieses Plakat erworben hat, ist nicht bekannt.<sup>245</sup> Rietdorf bringt es in Verbindung mit einem „Wettkampf der Künste“, womit einerseits der Kunstwettbewerb gemeint sein dürfte, der als olympische Disziplin im Rahmen der „Olympischen Kunstausstellung“ stattgefunden hat.<sup>246</sup> Andererseits bezieht Rietdorf sich auf Gilly und sein vielfältiges künstlerisches Engagement sowie vermutlich auf die Treffen der von Gilly geleiteten Privatgesellschaft junger Architekten, die Rietdorf in der 2. Auflage seines Buchs als „gemeinschaftlichen Wettbewerb“ bezeichnet<sup>247</sup>. Es wird somit ein Doppelbezug hergestellt, durch den Gilly als Heros einer olympischen Disziplin und damit als Vorbild für die Kunst- und Sportwettkämpfe rezipiert werden konnte.

Diese Wettkämpfe waren die Vorstufe zu den Kämpfen des Krieges, was Rietdorf im 3. Satz des Nachworts deutlich macht:

<sup>240</sup> Lissok 2002, S. 30.

<sup>241</sup> Rietdorf 1940, Rez. Schwarz, S. 631f.

<sup>242</sup> Ebd., S. 178.

<sup>243</sup> Die Büste befindet sich wahrscheinlich seit 1802 im Besitz der Akademie der Künste in Berlin. Laut Auskunft der Akademie wurde sie 1936 nur in der genannten Ausstellung und in der Jubiläumsausstellung „Berliner Bildhauer von Schlüter bis zur Gegenwart“ gezeigt, also an keinem anderen Ort aufgestellt.

<sup>244</sup> Dehlinger 1953, S. 99.

<sup>245</sup> Meine Suche nach dem Plakat blieb trotz intensiver Literatur- und Internetrecherchen sowie Anfragen bei verschiedenen Museen, Bibliotheken und Archiven ergebnislos. Dass das Plakat für die Ausstellung „Große Deutsche in Bildnissen ihrer Zeit“ erworben hat, ist unwahrscheinlich, denn laut Auskunft des Zentralarchivs der Staatlichen Museen zu Berlin wurden für diese Ausstellung nur zwei Plakate mit den Porträts von Albrecht Dürer und Johann W. von Goethe gedruckt.

<sup>246</sup> Die „Olympische Kunstausstellung“ präsentierte Werke mit olympischen Themen von Architekten, Bildhauern, Malern, Graphikern, Schriftstellern und Komponisten (vgl. Krause, Gerhard (Hg.): *Olympische Spiele*. Berlin 1936, S. 79). Auch für diese Ausstellung wurde kein Plakat mit der Gilly-Büste gedruckt. Der Bericht des Olympischen Komitees verzeichnet vier Plakate für die Sport- und Kunstwettbewerbe mit anderen Motiven (vgl. Organisationskomitee für die XI. Olympiade Berlin (Hg.): *XI. Olympiade Berlin 1936*. Amtlicher Bericht; 2 Bände. Berlin 1937, S. 124, 355, 368 f., 1111).

<sup>247</sup> Rietdorf 1943, S. 148.

„Der kriegerische Ernst von 1939 und 1940 bedarf nicht weniger solcher Gestalten, die mit innerem Feuer das Schicksal durchglühen und bis an das Ende durchhalten.“<sup>248</sup>

Gilly hatte nach der Rückkehr von seiner Studienreise im Dezember 1798 bis zur Abreise nach Karlsbad im Juli 1800 trotz seiner Erkrankung ein hohes Arbeitspensum bewältigt und – nach NS-Lesart – „männlich-heroisch“ im Dienst für König und Vaterland sein Leben geopfert. Da er als Architekt mit dorischen Formen gearbeitet und „neuen Ordnungen“ zugestrebt hatte, konnte er als männlich-heroischer Krieger und Vorbild für junge Soldaten propagiert werden, die im Kampf um eine neue Weltordnung ihr Leben für den Führer und Deutschland opfern sollten.<sup>249</sup> Als Vorbild war Gilly zugleich Begleiter und Tröster der Soldaten, denn Frühvollendete wie er „werden in eine andere Sphäre entrückt, in der nur das Bleibende gilt“:

„So gehen sie in die ewige Jugend der Völker ein. Durch sie verliert der Tod seine dürre Knochengestalt und nimmt das Gesicht eines Jünglings an. Ihre Tragik wird zur Verklärung und trägt sie weit in die Zukunft hinein.

Das Wesen Gillys hat an solcher Verklärung teil. Es weist über die Kriege hinweg in neue Verheißung friedlichen Wettkampfs. Es gesellt sich dem Wesen derer hinzu, die auf den Schlachtfeldern des Ostens, Nordens und Westens für den Frieden fallen. Sie alle sind mehr als geschichtliche Gestalten, denn [...] sie teilen mit uns die Gegenwart und stehen bereits in der Zukunft.“<sup>250</sup>

Am Ende von Rietdorfs Buch fungiert Gilly somit als Protagonist einer Werbekampagne für den Kriegsdienst. Auch hier schließt Rietdorf an Moeller van den Brucks Buch „Der Preußische Stil“ an, das ihn zu seinem eigenen Buch angeregt habe, welches

„vom Standpunkt der Gegenwart und als Bekenntnis zu einer sieghaften Zukunft“ geschrieben worden sei<sup>251</sup> – und mit dem Ziel, den Leser „für den Endsieg zu mobilisieren“, wie Fritz Neumeyer ergänzt<sup>252</sup>.

Die 1. Auflage von Rietdorfs Buch war so erfolgreich, dass mindestens zweimal Auszüge in Zeitschriften abgedruckt wurden: 1941 publizierte „Der Deutsche im Osten“ das leicht gekürzte Kapitel „Die Marienburg“ mit einer noch unveröffentlichten Zeichnung von Gilly<sup>253</sup> und lobte einleitend Rietdorfs „tiefe, abgerundete und lebendige Darstellung“ von Gillys Lebenswerk, das „auch für die Gegenwart das Vorbild einer bauschaffend künstlerischen, jungen Generation sein“ dürfe.<sup>254</sup> Ebenfalls 1941 stellte die Redaktion der Zeitschrift „Baumeister“ einige Abschnitte aus Gillys Aufsatz zur Baukunst sowie fünf seiner Studien aus Frankreich und zwei seiner Entwürfe für die Stadt am Meer zusammen und präsentierte ihn einleitend als „Künder einer neuen Zeit“:

„In heroischer Zeit geziemt auch dem Gestalter und baulich Schaffenden außer Wissen und Können vor allem Haltung und Größe. Ihre Voraussetzung ist Besinnung und Erkenntnis. Beide wachsen in der Betrachtung dessen, was Frühere vor uns in ähnlichen Zeiten gedacht, erstrebt und dargestellt oder darzustellen versucht haben. Friedrich Gilly [...] hat nur wenige ausgeführte Bauten hinterlassen, dafür ein um so inhaltsreicheres Vermächtnis an großen Gedanken, Skizzen und Entwürfen.“<sup>255</sup>

Bereits 1943 konnte die 2. Auflage von Rietdorfs Buch erscheinen, in der Rietdorf einzelne Formulierungen geändert und einige Abschnitte erweitert hat, besonders diejenigen über Gillys Bühnenbilder, seinen Münzfries und seine Vorlesung an der Bauakademie. Ob Rietdorf die Veröffentlichung noch erlebt hat, ist nicht bekannt. 1943 ist er im Alter von 31 Jahren verstorben, vermutlich im Krieg gefallen.

<sup>248</sup> Rietdorf 1940, S. 178.

<sup>249</sup> Vgl. Winkler 1987, S. 236, 242.

<sup>250</sup> Rietdorf 1940, S. 178 f.

<sup>251</sup> Ebd., S. 179.

<sup>252</sup> Neumeyer 1997, S. 33.

<sup>253</sup> WV: B 423.

<sup>254</sup> Rietdorf, Alfred: Friedrich Gilly und die Marienburg. In: Der Deutsche im Osten 4, 1941, S. 3–10, hier S. 3.

<sup>255</sup> Friedrich Gilly / Künder einer neuen Zeit. In: Baumeister 39, 1941, S. 253–256, hier S. 253.

## 6.4 | Rezeption um 1940

Die Nationalsozialisten präsentierten sich als völkisch-revolutionäre Kampfbewegung und nutzten die Architektur als Medium ihrer Politik. Für ihre Bauten suchten sie keinen neuen Stil, sondern eine neue Ordnung, die das „Chaos“ vor 1933 beendete:

„Ordnung und Klarheit sind die Ziele, die erstrebt werden. Grundlegend wird angepackt. Es geht zunächst nicht um den ‚Stil‘, die Form. Es geht vielmehr um das Grundsätzliche: die neue deutsche Baukunst soll aus dem Inhalt des neuen Lebens erwachsen. Sie soll in steinernen Bauten das Volk und seine Zeit versinnbildlichen.“<sup>256</sup>

Dieses neue Leben führte in Deutschland zur Transformation der Demokratie in eine Diktatur und der Bürgergesellschaft in eine hierarchisch organisierte Volksgemeinschaft, die sich auf den „Kampf um Lebensraum“ vorbereitete. In der Architektur wurden einzelne Stile der Zeit vor 1933 definierten Bauaufgaben zugeordnet, um eine Bauhierarchie zu begründen, die die Gemeinschaftshierarchie abbildete und zugleich stabilisierte. Der NS-Klassizismus blieb den Staats- und Parteibauten vorbehalten, die sowohl die Geschlossenheit und Kraft der deutschen Volksgemeinschaft als auch die Überlegenheit des NS-Regimes und seinen Anspruch auf Weltherrschaft zum Ausdruck bringen sollten.

Zur Legitimierung seiner Herrschaft setzte das NS-Regime Historisierungskonzepte ein, die seine Politik und Architektur als Erfüllung historischer Gesetzmäßigkeiten deuteten. So wurden historische Architekten als Vorläufer der NS-Architekten propagiert, die die Bauten ihrer Vorläufer mit NS-Bauten „gesetzmäßig“ vollendeten. Zum zentralen Vorläufer „avancierte“ Friedrich Gilly, weil seine Architektur den Intentionen des NS-Regimes korrespondierte mit ihrer – aus NS-Perspektive – stabilen, bodenständigen Schwere, ihrer kraftvollen Gedrungenheit und dynamischen Wucht, ihren klaren, zeitlosen Primärformen von kristalliner Härte, ihren geschlossenen Wänden und ihrer „männlichen“ Dorik. Seit Moeller van den Bruck galt sie zudem als Ausdruck von preußisch-soldatischem

Geist, von national-heroischem Wesen und von Weltmachtansprüchen.

Außerdem war Gilly prädestiniert, als Prophet der NS-Architektur und des NS-Staats propagiert zu werden, weil viele seiner Bauten Entwurf geblieben sind. Einige architekturgeschichtliche Darstellungen von NS-Autoren enden deshalb bei Gilly als letztem universalen Baumeister vor 1933 oder bei seinem Friedrichdenkmal als letztem Baugedanken der Epoche, an den die NS-Architekten anknüpfen sollten. Der „Baumeister des Führers“ Albert Speer ließ zudem ein Modell des Friedrichdenkmals anfertigen und dieses analog zu den Modellen der NS-Bauten fotografieren und publizieren, um eine lückenlose Kontinuität der Architektur zu konstruieren.

Im Fokus der produktiven Gilly-Rezeption stand folglich das Friedrichdenkmal, dessen Gesamtanlage als Vorbild für das Stadtforum von „Germania“ und für den Campus ihrer Hochschulstadt diente. Auf den Podiumstempel und das Stadtmauer-Ensemble rekurrierten die Architekten für Staats- und Parteibauten, für Versammlungs- und Festhallen von Stadt(teil)foren, Universitäten und Ordensburgen sowie für Museen und Gedenkstätten, während die Obelisken als Platzmobiliar und Portalrahmung aufgegriffen wurden. Von Gillys übrigen Bauten sind dagegen nur das Berliner Schauspielhaus und die Torbauten wiederholt produktiv rezipiert worden.

Mit diesen Rekursen haben die Nationalsozialisten – gemäß ihrer Lesart – Gillys architektonisches Werk vollendet, das sie in weit größerem Maß als Moeller van den Bruck in den Kontext von Imperialismus, Krieg und Weltherrschaft stellten: Die ungegliederte Wand symbolisierte an Gillys Bauten „die herbe soldatische Einfachheit“, an NS-Bauten zudem völkische Geschlossenheit und die Unbesiegbarkeit des germanischen Kämpfers. Gillys dorischer Portikus war Sinnbild für „die heroische Haltung“, die dorisierende Pfeilerreihe von NS-Bauten zudem Sinnbild für völkische Kraft und die Front marschierender Soldaten.<sup>257</sup> Gillys Friedrichdenkmal sollte die Rezipienten um 1800 zu patriotischen Staatsbürgern, um 1940 zu heroischen Sol-

<sup>256</sup> Wolters 1943(a), S. 9.

<sup>257</sup> Kiener 1935, S. 5; Petsch 1976, S. 209.

daten erziehen, die für Deutschland kämpften und starben. Die diesen Zielen zugrunde liegenden Gesellschaftskonzepte hat das NS-Regime mit dem Rekurs der Nürnberger Kongresshalle auf Gillys Berliner Schauspielhaus explizit miteinander verknüpft: Die um 1800 sich im Künstlerischen artikulierende Gemeinschaft der Deutschen wurde um 1940 mit der Formung der germanischen Volksgemeinschaft politisch vollendet.<sup>258</sup>

Dieses Historisierungskonzept spiegelt sich in den Belegen der literarisch-kritischen Gilly-Rezeption nur teilweise wider, für die ab 1935 eine Hochphase zu konstatieren ist, die zehn Jahre andauerte: Autoren von Kunst- und Architekturgeschichten diskutierten erneut über die Bedeutung von Gillys Werk, bis sie es nach 1940 als Voraussetzung der

NS-Architektur propagierten, während in Aufsätzen und einem Buchkapitel Gillys Verhältnis zu Preußen, zu Schinkel, zu den Griechen und den Franzosen sowie Moellers Buch „Der Preußische Stil“ thematisiert wurden. Im Fokus standen Gillys Stadtentwürfe, mit denen Gilly – nach NS-Lesart – „neuen Ordnungen“ zugestrebt hatte, was Alfred Rietdorf zum Leitthema seines Gilly-Buchs machte. Rietdorf propagierte nicht nur Gillys Architektur als Vorläuferin der NS-Architektur sowie Prophetie des NS-Staats und seiner Weltherrschaft, sondern auch Gilly selbst als Vorbild für junge Soldaten, die wie Gilly ihr Leben für „Führer und Vaterland“ opfern sollten. Das Buch dokumentiert in einzigartiger Weise die Instrumentalisierung von Gilly für die Innen- und Außenpolitik der Nationalsozialisten.

<sup>258</sup> Vgl. Schrade 1937, S. 23.

---

## 7 | Um 1960: Realist und Vorbild der Umbruchzeit „Um 1800“

Bereits zwei Jahre nach dem Ende des 2. Weltkriegs ist eine weitere Biografie über Friedrich Gilly in dem Buch „Fünf deutsche Baumeister“ des Architekten Herman Flesche erschienen. In fünf Kapiteln stellt Flesche fünf Architekten und Stile von der Romanik bis zum Klassizismus vor und erläutert im letzten Kapitel „Friedrich Gilly – Klassizismus“ Gillys Leben und Werk, wobei er allerdings durchgehend Fakten und Fiktion vermischt. Sein Buchkonzept variiert das Historisierungskonzept der Nationalsozialisten, denn auch seine Stilgeschichte endet bei Gilly, der erneut in die Zukunft weist:

„Diese fünf Essays gehören zusammen wie die Bilder von Ahnen und Nachkommen, deren gemeinsame Ähnlichkeit unverkennbar ist. [...] Und wie in einer solchen Reihe von Bildnissen immer eines hängt, das einen Menschen darstellt, ganz von den anderen verschieden, einen Jüngling unter den vom gereiften Alter gezeichneten, [...] tritt uns der Letzte gegenüber, unverkennbar zugehörig und doch auffallend und fast befremdend. Es scheint dieser Letzte auf einem Wege begriffen, einer begonnenen Wanderschaft, einem Ziel entgegen [...]. Und während Bernward von Hildesheim, Ulrich von Ensingen, Elias Holl und Balthasar Neumann ganz der deutschen Vergangenheit angehören, weist Friedrich Gilly in eine vielleicht sehr nahe Zukunft. Denn es gibt Träume, die Wirklichkeit werden.“<sup>1</sup>

Von welcher Zukunft Flesche träumt, deutet er mit den Bauten von Gilly an, die er abbildet: die Pfeilerhalle und das Landhaus Mölter (Abb. 2.1, 2.15).

Konkreter wurde die Redaktion der Zeitschrift „Bauwelt“, als sie 1947 den Artikel „Lob des Stein-

baukastens“ mit Beispielbauten abdruckte, in dem ein Beispiel als „Gilly-Bau“ bezeichnet wird. Die Beispiele sollten zeigen, dass „das Bauen mit vorfabrizierten Einzelteilen“ nicht „zum seelenlosen, unkünstlerischen Gleichmaß und zur öden Einförmigkeit führen muß“, sondern „zur Ordnung und zum Rhythmus [...] zu einfacher, klarer Konstruktion zwingt“.<sup>2</sup> Ein Jahr später illustrierte die Redaktion den Umschlag von Heft 17 mit einem Ausschnitt aus Gillys Entwurf der Pfeilerhalle, die an das „Lob des Steinbaukastens“ erinnere und wieder fühlen lasse, „wie mit gleichen Gliedern in rechtem Rhythmus bedeutende Wirkungen zu erzielen sind“. Im Heft sei Gilly dann „Anlaß zu einer Maibetrachtung“ und gebe „mit einem seiner Pariser Blätter“, der Ansicht der Rue de Chartres<sup>3</sup>, „ein schwer zu lösendes Rätsel“ auf.<sup>4</sup> Zum „Skelettbau“ im Hintergrund der Ansicht wird dem Leser deshalb „diese FRAGE“ gestellt:

„Was aber bedeutet dieser Bau? [...] Man glaubt, einem Bau unserer Zeit gegenüber zu stehen. [...] Der ganze Bau [...] könnte ein Apartmenthaus sein, doch kein Hôtel im Paris der Revolutionszeit. [...] Der junge Gilly aber – bei aller Genialität – hat über sein Skizzenblatt hinweg sicher nicht in die stahlbewehrte Zukunft geschaut.“<sup>5</sup>

Die Zukunft, in die Gilly in den Jahren 1947/48 wies oder schaute, war also eine Zukunft der Moderne mit allen Stilmodi.

In denselben Jahren wurde Gillys Architektur für die Rekonstruktion eines in die Zukunft weisenden Gebäudes produktiv rezipiert: die Paulskirche in Frankfurt a. M. Der klassizistische Zentralbau hatte 1848/49 als Sitz der Nationalversammlung fungiert

<sup>1</sup> Flesche 1947, S. 5.

<sup>2</sup> Moest, Walter: Lob des Steinbaukastens. In: (Neue) Bauwelt (2) 38, 1947, S. 423.

<sup>3</sup> WV: B 256.

<sup>4</sup> Weilbier, Rudolf: [Erläuterung zum Umschlagbild von Heft 17]. In: (Neue) Bauwelt (3) 39, 1948, S. 258.

<sup>5</sup> Zechlin 1948.





**Abb. 7.1** | Rudolf Schwarz und Kollegen: Paulskirche, Paulsplatz, Frankfurt a. M. (Rekonstruktion, 1946–1948);  
**links:** Wandelhalle; **Mitte:** Treppenarm; **rechts:** Saal.

und seitdem die deutsche Demokratie symbolisiert, bis er 1944 zerstört wurde. Anlässlich des Jubiläumsjahrs 1948 beschloss die Stadt Frankfurt seinen Wiederaufbau als Parlamentssitz, auch um für Frankfurt als zukünftige Bundeshauptstadt und für die Einheit Deutschlands zu werben. Zugleich sollte mit einer Rekonstruktion der Kirche in Formen der Moderne „Um 1930“ ein Zeichen für nationale Buße und einen demokratischen Neuanfang gesetzt werden.<sup>6</sup>

Die „Planungsgemeinschaft Paulskirche“ unter der Leitung von Rudolf Schwarz gestaltete den Bau als Synthese aus Klassizismus (Geschichte), Ruine (Gegenwart) und Moderne (Zukunft), um „an den Willen unseres Volkes“ zu erinnern, „eine bessere Ordnung aus dem Zusammenbruch aufzubauen“.<sup>7</sup> Der Innenbau wurde in ein Keller-, Erd- und Obergeschoss gegliedert (Abb. 7.1): Das ebenerdige Hauptportal führt in einen tunnelartigen Gang und dieser in eine gedrungene, dämmrige Wandelhalle mit 14 wuchtigen Säulen aus Marmor ohne Basis, Kanneluren und Kapitell. Von dort steigen zwei geschwungene Treppenarme in den hohen, hellen Saal auf, der weiße Wände, zwei Reihen

schlanker Rundbogenfenster und ein Zeltdach mit Opapion besitzt.

Mit dieser Weg- und Raumfolge rekurriert die Paulskirche formal und semantisch auf Gillys Friedrichdenkmal, dessen Besucher durch einen tonnengewölbten Gang in die dämmrige Podiumshalle und von dort über zwei 7-läufige Treppen hinauf zum weißen Tempel mit Dachöffnung geführt wird. Das Denkmal projiziert den Aufstieg Preußens vom Absolutismus zur Demokratie. Die Paulskirche symbolisiert den Aufstieg Deutschlands von der Last und Dunkelheit der NS-Diktatur (Wandelhalle) hinauf in die Helligkeit und Freiheit der Demokratie (Saal).<sup>8</sup>

Dieser Aufstieg implizierte eine Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus, die vorerst jedoch vermieden wurde, weil mit der Teilung Deutschlands, dem Wiederaufbau der zerstörten Städte und der Angst vor dem nächsten Weltkrieg andere Themen in den Vordergrund traten. Stattdessen kam es zu einer erneuten Polarisierung von Traditionalisten und Modernisten, einerseits in der Bundesrepublik, andererseits zwischen den beiden deutschen Staaten.

<sup>6</sup> Vgl. Bartetzky 2006, S. 458; Bartetzko 1992, S. 108 f., 118.

<sup>7</sup> Planungsgemeinschaft Paulskirche: Denkschrift zur Fortsetzung des Wiederaufbaues der Paulskirche Frankfurt a. M. Typoskript 1960; zitiert nach Pehnt 2006, S. 261.

<sup>8</sup> Vgl. Schwarz, Rudolf: Kirchenbau. Welt vor der Schwelle. Heidelberg 1960, S. 94.

## 7.1 | Demokratische vs. kommunistische Architektur I

Nachdem 1949 die Bundesrepublik Deutschland und die Deutsche Demokratische Republik gegründet worden waren, verlief eine Hauptfront des Kalten Krieges durch Deutschland, so dass die deutsch-deutsche Politik zwei Jahrzehnte lang von Abgrenzungen und Feindbildern geprägt war. Die gesellschaftlichen Konflikte der Zeit vor 1933 hatten nach den Erfahrungen im NS-Staat an Dynamik verloren, sich aber nicht aufgelöst. In der Bundesrepublik standen sich deshalb in den 1950er Jahren erneut – nicht nur in der Architektur – Traditionalisten und Modernisten gegenüber, die nun um die Leitbilder des Wiederaufbaus und um zukünftige Lebensformen stritten. Diese Spannungen „zwischen dumpfem Beharren und dynamischem Modernismus“, zwischen den Bedürfnissen „nach bodenschwerer ‚Verwurzelung‘ und befreiender Mobilität“<sup>9</sup> ließen erst mit der politischen und wirtschaftlichen Konsolidierung der Bundesrepublik im Lauf des Jahrzehnts nach.

Um 1960 orientierten die Westdeutschen sich zunehmend an Westeuropa und den USA, vernachlässigten nationale Traditionen und bevorzugten in der Architektur die progressive Moderne. Auf das Jahrzehnt des Wiederaufbaus folgte ein Jahrzehnt der Prosperität mit einer sich beschleunigenden Wirtschaftsexpansion, die die Gesellschaft nicht mehr – wie in der Zeit um 1910 – verunsicherte, sondern weiter stabilisierte. Der deutliche Anstieg des Lebensstandards führte zum Abbau sozialer Unterschiede und zu einer „nivellierten Mittelstandsgesellschaft“<sup>10</sup>, die in ihrer „zweiten formativen Phase“ der 1960er Jahre über Reformen einen Wandel von Staat und Gesellschaft einleitete<sup>11</sup>, den die „68er“-Generation schließlich radikal einforderte.

Die Ostdeutschen waren dagegen gezwungen, sich an Osteuropa und der UdSSR zu orientieren. 1949 proklamierte das SED-Regime den „Aufbau

des Sozialismus“ nach sowjetischem Vorbild und setzte die Transformation der Gesellschaft in eine „Volksdemokratie“ mit hierarchischer Sozialstruktur<sup>12</sup> konsequent um. Durch die Mitgliedschaft der Ostdeutschen in Massenorganisationen wie der „Freien Deutschen Jugend“ (FDJ) und dem „Freien Deutschen Gewerkschaftsbund“ (FDGB) sollte einerseits jeder Lebensbereich kontrolliert, andererseits die DDR als „partizipative Diktatur“ präsentiert werden.<sup>13</sup> Tatsächlich wurden jedoch öffentliche Diskurse und politische Partizipationen unterdrückt und Regimekritiker strafrechtlich verfolgt.

Ein zentraler Faktor beim „Aufbau des Sozialismus“ war die Architektur, die erneut als Medium der Politik fungierte. Das SED-Regime propagierte zunächst – sowjetischer Direktive gemäß – den Anschluss an „Nationale Bautraditionen“ und warb damit implizit für die Einheit Deutschlands. Nach dem Regierungswechsel in der UdSSR 1953 sowie dem Beitritt der Bundesrepublik zur NATO und der DDR zum Warschauer Pakt 1955 wurden dann Formen und Techniken der Moderne gefordert mit dem Ziel, die Bundesrepublik „einzuholen und zu überholen“ und die DDR als die leistungsfähigere „Demokratie“ zu präsentieren<sup>14</sup>. Viele Ostdeutsche versagten jedoch ihre Unterstützung und flüchteten in die Bundesrepublik, vor allem über Berlin, weshalb das SED-Regime die Abwanderung 1961 mit dem Bau der Berliner Mauer stoppte. Erst danach konnte die DDR sich als Staat konsolidieren.

### 7.1.1 | Traditionalismus vs. Moderne II

Der erneute Streit zwischen Traditionalisten und Modernisten in der Bundesrepublik war Ausdruck der konträren Wünsche nach Kontinuität und Stabilität einerseits und einer Neuorientierung und Tä-

<sup>9</sup> Durth/Gutschow 1987, S. 15.

<sup>10</sup> Viele Westdeutsche fühlten sich um 1960 der Mittelschicht zugehörig, obwohl sie tatsächlich weiterhin in einer Sozialhierarchie lebten. Laut Hans-U. Wehler gab es „eine objektivierbare Sozialstruktur“ und „eine subjektiv gefärbte Wahrnehmung“, also eine „doppelte Konstituierung von Wirklichkeit“. Der Begriff „nivellierte Mittelstandsgesellschaft“ trat zum einen „als Erbe der unlängst gefeierten klassenlosen ‚Volksgemeinschaft‘ auf, zum anderen suggerierte er [...] die endgültige Auflösung der herkömmlichen Klassenschränken“ (Wehler 2008, S. 110 f., 209).

<sup>11</sup> Ebd., S. 311.

<sup>12</sup> Die Gesellschaft der DDR gliederte sich in die SED-Elite, die administrative und die operative Dienstklasse, die industrielle und die ländliche Arbeiterklasse sowie „Reste des Bürgertums“ (vgl. Ebd., S. 216–230).

<sup>13</sup> Vgl. Ebd., S. 27–29.

<sup>14</sup> Auf dem V. SED-Parteitag 1958 wurde dieses Ziel als „nächste aktuelle Aufgabe“ für alle Gesellschaftsbereiche propagiert (Ebd., S. 32).

*bula rasa* andererseits. In der Architektur wurde um die Frage gestritten, ob ein (teil)zerstörtes Gebäude rekonstruiert oder durch einen Neubau ersetzt werden sollte. Im Städtebau waren die Architekten sich zwar einig, die kompakte Stadt des 19. Jahrhunderts mit Blockrandbebauung und Korridorstraßen in eine Stadtlandschaft mit aufgelockerter Bebauung, breiten Verkehrswegen und Grünflächen umzugestalten. Doch sie stießen auf den Widerstand von Einwohnern, die das Profil ihrer Stadt erhalten wollten.

In der Baupraxis wurden deshalb häufig Kompromisse gesucht.<sup>15</sup> Daraus resultierten Mischformen und ein Stil-Pluralismus: Kontinuität bot der Repräsentationsstil von Wirtschaftsunternehmen, vor allem Banken und Versicherungen, in dem auch einzelne Universitäts-, Kultur-, Messe- und Sanitätsbauten gestaltet wurden. Mit Komponenten wie Ehrenhof, Pfeiler- und Lochfassade, Pfeilerkolonnade und -portikus, Tür- und Fensterrahmen, Balkon und Gesims am Außen- sowie dorisierenden Rundpfeilern im Innenbau rekurrierte der Stil auf den Neoklassizismus „Um 1910“ und „Um 1930“, die konservative Moderne „Um 1930“ und den NS-Klassizismus. Inwieweit er als weiterer Modus des Neoklassizismus zu bewerten ist, wäre zu untersuchen. Kontinuität boten außerdem die Moderne im Industriebau, die an die NS-Moderne anschloss,<sup>16</sup> sowie der Heimatstil, der mit wenigen Modifikationen im Kommunal- und Wohnungsbau (Rathäuser, Schulen, Heime u. a.) und an kleineren Verwaltungs- und Industriebauten weitergeführt wurde. Das Einzelwohnhaus ergänzte diesen Rückzug in eine „heile Welt“ mit einem erneuten Neobiedermeier.<sup>17</sup>

Die Modernisten suchten dagegen den Anschluss an ihren progressiven Stilmodus „Um 1930“ für alle Bauaufgaben und begründeten damit die Tradition der Moderne. Primär rekurrierten sie auf Werke von Le Corbusier und Ludwig Mies van der

Rohe: Bauten mit schlankem Stahlgerüst, großflächiger Verglasung, geschwungener Fassade und Innentreppe, Piloten, weit auskragendem Vordach, zurückgesetztem Attikageschoss, Dachterrasse und Flugdach sowie Asymmetrien und Materialvielfalt kommunizierten den Bruch mit dem Nationalsozialismus und etablierten Transparenz als Kennzeichen einer „demokratischen“ Architektur. Der Pavillon und das Hochhaus mit allseitigem Wandraster entwickelten sich – als Solitäre und Ensembles – zu Repräsentationsformen. Der Wandraster zeigte zunächst noch alle Varianten zwischen vertikaler und horizontaler Ausrichtung, bis nach 1960 die Horizontale dominierte.<sup>18</sup>

Die Staatsarchitektur der Bundesrepublik kommunizierte zunächst noch traditionalistische und modernistische Positionen. So wurde 1949 in Frankfurt a.M. ein weiterer Plenarsaal als Ergänzung zum Plenarsaal der Paulskirche errichtet und als Zylinder mit Amphitheater und Rundumverglasung an die Pädagogische Akademie (1930) angebaut (Abb. 7.2). Mit seinen vier Eingangsquadern nimmt der Zylinder einerseits Bezug auf die Paulskirche<sup>19</sup>; andererseits steht er in der Nachfolge von Peter Behrens' Festspielhaus und Friedrich Gillys Idealtheater (Abb. 4.7, 4.8). Für den ebenfalls 1949 realisierten Plenarsaal in Bonn hat Hans Schwippert dann die dortige Pädagogische Akademie (1930–1933) umgebaut und zwei Wände des Saals mit großflächigen Glasrastern geöffnet. Damit war die Transparenz als Signatur einer „offenen Demokratie“ eingeführt.

Trotzdem wurden in den 1950er Jahren Staatsbauten auch im Repräsentationsstil der Wirtschaft gestaltet.<sup>20</sup> Aufgrund seiner Nähe zu den Architekturen der Nationalsozialisten und der Kommunisten geriet der Stil jedoch zunehmend in die Kritik, bis er schließlich nicht mehr tragbar war. 1957 wurde deshalb die „Internationale Bauausstellung INTERBAU“ in West-Berlin nicht nur als freiheit-

<sup>15</sup> Vgl. Pehnt 2006, S. 274; Durth 1990, S. 22; Beyme 1992, S. 16. – Tatsächlich bedeutete die Forderung nach einem radikalen Neuanfang „eine unerhörte Überforderung [...] angesichts der Quantität der gestellten Aufgabe“, wie von Beyme konstatiert (Ebd., S. 18).

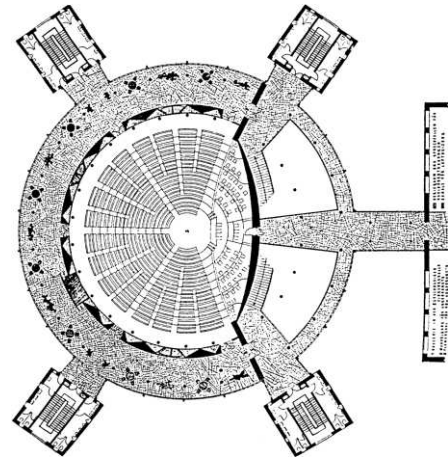
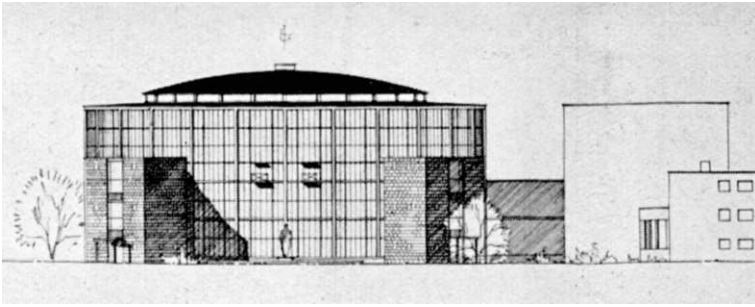
<sup>16</sup> Vgl. Hackelsberger 1985, S. 68.

<sup>17</sup> Zu den Stil-Kontinuitäten in der Bundesrepublik nach 1949 ausführlich: Schäche 1992; Schäche 1991, S. 86–95, 146–148; Petsch 1976, S. 223–246. – Vgl. auch Pehnt 2006, S. 298 f., 301 f.; Durth 1990, S. 20; Durth/Gutschow 1987, S. 34–36, 84, 92; Hackelsberger 1985, S. 17 f., 58, 91 f., sowie die Bauten in den Zeitschriften „Baumeister“, „Bauwelt“ und „Die Bauzeitung“, Bände 1949–1960.

<sup>18</sup> Vgl. die Bauten in: Engel 2007, S. 282–287, 338–340.

<sup>19</sup> Vgl. den Grundriss und die Außenansicht der Kirche z. B. in: Bartetzko 1992, S. 118 f., 122.

<sup>20</sup> Vgl. Hackelsberger 1985, S. 38. – Dazu drei Beispiele: das Auswärtige Amt in Bonn mit einer Lochfassade (1953–1955; vgl. Ebd.); das Bundesministerium für das Post- und Fernmeldewesen in Bonn mit einem fragilen Kolossalportikus (1953/54; vgl. Baumeister 55, 1958, S. 2 f.); die Oberfinanzdirektion Berlin als Paraphrase von Ernst Sagebiels Reichsluftfahrtministerium (1955–1957; vgl. Schäche 1992, S. 288; Schäche 1991, S. 145).



**Abb. 7.2** | Gerhard Weber: Plenarsaalgebäude (heute: Studio des Hessischen Rundfunks), Bertramstraße, Frankfurt a. M. (1949); **links:** Ostansicht; **rechts:** Grundriss 1. OG.

lich-demokratische Antwort auf die Ost-Berliner Stalinallee inszeniert, sondern auch als Absage an den westdeutschen Traditionalismus.<sup>21</sup> Seitdem galt der verglaste, transparente Bau als Markenzeichen der westdeutschen Staatsarchitektur.<sup>22</sup> Somit setzten die Modernisten sich um 1960 gegen die Traditionalisten durch, was als Bekenntnis der Bundesrepublik zur Demokratie und Westintegration zu verstehen war.

Nach diesem „Sieg“ der Moderne erfolgte ein Paradigmenwechsel im Städtebau. Das Leitbild „Stadtlandschaft“ wurde abgelöst vom Leitbild „Urbanität durch Dichte“ mit dem Ziel, die Landschaftszersiedelung zu stoppen, neue Stadträume zu schaffen und die Produktion im Wohnungsbau zu steigern. Das Leitbild führte in den 1960er Jahren zu einer Neudimensionierung der Architektur: Der Einzelbau vergrößerte sich, das Hochhaus gewann an Höhe, das Bau-Ensemble wuchs zur kompakten Megastruktur und die Siedlung zur Trabantenstadt. Außerdem entstanden neben den Glasrasterbauten individuelle, skulpturale Bauten aus Sichtbeton im brutalistischen Stil. Begleitet wurde diese Entwicklung von zunehmender Kritik an der nun monotonen Baukasten-Ästhetik der Moderne sowie von Forderungen nach einer Erneuerung der

historischen Stadt, die sich jedoch erst um 1980 durchsetzen sollten.<sup>23</sup>

#### 7.1.2 | Die „Nationale Bautradition“: Neoklassizismus IV

In Ostdeutschland propagierten die Kommunisten ab 1946 die sowjetische Kunstdoktrin „Sozialistischer Realismus“ und forderten eine Kunst, die „ihrem Inhalt nach sozialistisch, ihrer Form nach realistisch“ ist<sup>24</sup> und „das beste künstlerische Erbe der Vergangenheit für unsere Zeit weiterentwickelt“<sup>25</sup>. Zu diesem Erbe gehörten diejenigen Kunststile, die als Ausdruck von Klassenkämpfen, gesellschaftlichen Umbrüchen und gesetzmäßiger Progression der Gesellschaft hin zum Kommunismus gedeutet werden konnten. Nach Gründung der DDR wurde der „Sozialistische Realismus“ mit seinem Modus „Nationale Tradition“ zur Staatsdoktrin erklärt, so dass Kunstwerke nun ihrem Inhalt nach „sozialistisch“, ihrer Form nach „national“ sein mussten und an nationale Stiltraditionen anzuschließen hatten.

In der Architektur wurde die „Nationale Tradition“ regional differenziert, so dass Architekten sich in Rostock an der Gotik, in Berlin am Klassizismus

<sup>21</sup> Vgl. den Kommentar des Bundespräsidenten Theodor Heuss im Vorwort des Ausstellungskatalogs: „Die INTERBAU hat diesen schönen Entschluß der Freiheit, auch Architekten fremder Volkszugehörigkeit aufzufordern, wiederaufgenommen. [...] Eines dürfte damit gesichert sein: das Jammern nach der ‚Tradition‘ bleibt echolos.“ (in: Weitz, Ewald (Red.): Interbau Berlin 1957. Berlin 1957, S. 13)

<sup>22</sup> Vgl. vier Beispiele: der Deutsche Pavillon auf der Weltausstellung in Brüssel (1958), der Landtag in Stuttgart (1958–1961), der Kanzlerbungalow in Bonn (1963/64), das Abgeordnetenhaus in Bonn (1966–1969).

<sup>23</sup> Vgl. Durth 1990, S. 32 f.; Beyme 1992, S. 28–30; Engel 2007, S. 331, 337.

<sup>24</sup> Ackermann, Anton: Unsere kulturpolitische Sendung. Vortrag auf der 1. Zentralen Kulturtagung der KPD in Berlin, Februar 1946; zitiert nach Karrasch 2015, S. 43.

<sup>25</sup> Abusch, Alexander: Vortrag auf der gemeinsamen Arbeitstagung des Kulturbunds zur demokratischen Erneuerung Deutschlands, des Freien Deutschen Gewerkschaftsbunds und der Gewerkschaft Kunst und Schrifttum in Berlin, Oktober 1948; zitiert nach Engel 2007, S. 248.

und in Dresden am Barock orientierten.<sup>26</sup> Für Städte ohne eigene Bautradition war der Klassizismus verbindlich, der einerseits als gesetzmäßig, progressiv, realistisch, national, künstlerisch und allgemeinverständlich, andererseits als Ausdruck der bürgerlichen Revolutionen des 18. und 19. Jahrhunderts galt und damit als direkter Vorläufer eines kommunistischen Baustils. Insbesondere „das klassizistische Berliner Erbe“ war – so Simone Hain – „Symbol eines idealistischen Gestaltungswillens und grandiose Verkörperung der Baukunst im Dienst sich emanzipierender Volksschichten“, weshalb eine Monumentalarchitektur im Anschluss an dieses Erbe, primär an die Architektur Karl F. Schinkels, „die kulturelle Legitimation für politische Macht“ liefern sollte.<sup>27</sup> Der Anschluss an Friedrich Gillys Werk blieb dagegen nachrangig. Zwar wurde Gilly als Architekt des Revolutionsjahrzehnts und als einer der „großen Baumeister der Vergangenheit“ gewürdigt<sup>28</sup>. Doch die Schinkel-Rezeption hatte Priorität, so dass Gillys Bedeutung erneut auf diejenige eines Vermittlers reduziert wurde, beispielsweise von der Deutschen Bauakademie mit den Worten, Gilly sei der

„[...] geniale deutsche Interpret der von der revolutionären französischen Bourgeoisie entwickelten neuen Forderung an die Architektur.“<sup>29</sup>

Zunächst beschloss das SED-Regime „16 Grundsätze des Städtebaus“ und setzte mit ihnen dem westdeutschen Leitbild „Stadtlandschaft“ das Leitbild „Kompakte Stadt“ entgegen. Die Stadt „als Wiege der Industrie und des klassenbewußten Proletariats“<sup>30</sup> sollte ein Profil erhalten, das die Herrschaft des Proletariats widerspiegelte. Die Größen und Abfolgen von Straßen und Plätzen wurden deshalb den offiziellen Fließ- und Standdemonstrationen angepasst:

„6. [...] Das Zentrum der Stadt ist der politische Mittelpunkt für das Leben seiner Bevölkerung. Im Zentrum [...] liegen die wichtigsten politischen, administrativen und kulturellen Stätten. Auf den Plätzen [...] finden die politischen Demonstrationen, die Aufmärsche und die Volksfeiern an Festtagen statt. [...]

9. Das Antlitz der Stadt, ihre individuelle künstlerische Gestalt wird von Plätzen, Hauptstraßen und den beherrschenden Gebäuden im Zentrum [...] bestimmt (in den größten Städten von Hochhäusern). Die Plätze sind die strukturelle Grundlage der Planung der Stadt und ihrer architektonischen Gesamtkomposition.“<sup>31</sup>

Für die Architektur wurden keine Gestaltungsgrundsätze festgelegt, sondern erst im Rahmen eines Städtebau-Projekts entwickelt: der Stalinallee in Ost-Berlin. Diese Straße bildete den östlichen Auftakt der Zentralen Magistrale von Berlin, die sich vom Frankfurter Tor über den Alexanderplatz bis zum Pariser Platz (und nach der Wiedervereinigung Berlins bis Charlottenburg) erstrecken sollte. Ausgeführt wurde zuerst ihr östlicher Abschnitt vom Frankfurter Tor bis zum Strausberger Platz<sup>32</sup>, mit dem ein für die gesamte DDR gültiges Leitbild entstehen sollte. Die Wettbewerbsausschreibung forderte den Anschluss an nationale Bautraditionen:

„Die neuen realistischen Ausdrucksformen können nur auf der Grundlage des kritischen Aneignens des Kulturerbes, in erster Linie der Kulturtraditionen des eigenen Volkes, gefunden werden [...].

Auch Berlin hat seine wertvollen Bautraditionen, die mit den Namen Schlüter, Knobelsdorff, Gilly, Langhans und Schinkel verknüpft sind. Ihre Bauwerke legen noch heute Zeugnis ab von dem fort-

<sup>26</sup> Zur Deutung der Stile im Sinne des „Sozialistischen Realismus“ vgl. Karrasch 2015, S. 70 f., 85–87, 145–147.

<sup>27</sup> Hain 1998, S. 198. – Darüber hinaus implizierte der Klassizismus-Rekurs den Rekurs auf die Antike und damit auf die Anfänge von Gesellschaft und Architektur, deren Entwicklungen im Kommunismus vollendet werden sollten. Nach SED-Lesart projektierten die Gestaltungsprinzipien der Antike und des Klassizismus bereits die Verhältnisse im zukünftigen kommunistischen „Einheitsuniversum“ (vgl. Karrasch 2015, S. 173, 185 f., 203).

<sup>28</sup> Ulbricht, Walter: Das nationale Aufbauwerk und die Aufgaben der deutschen Architektur. Rede beim Festakt anlässlich der Gründung der Deutschen Bauakademie in Ost-Berlin, Dezember 1951; zitiert nach Ebd., S. 123.

<sup>29</sup> Strauss, Gerhard: Schinkels Schauspielhaus und der Platz der Akademie. Stellungnahme der Deutschen Bauakademie, Dezember 1951; zitiert nach Ebd., S. 86.

<sup>30</sup> Beyme 1992, S. 11 f.

<sup>31</sup> Grundsätze 6 und 9 der „16 Grundsätze des Städtebaus“, Juli 1950; zitiert nach Düwel 1995, S. 210 f. – In der Bundesrepublik orientierten die Stadtplaner sich dagegen an den Erfordernissen des Autoverkehrs.

<sup>32</sup> Der Abschnitt wurde später im Osten bis zur Proskauer Straße verlängert.

schriftlichen Geist und dem großen Können dieser bedeutenden Meister der deutschen Baukunst.“<sup>33</sup>

Projektiert werden sollte eine gegliederte, 8-geschossige, repräsentative Randbebauung mit Läden und Gaststätten im Erdgeschoss sowie Wohnungen in den Obergeschossen, die die Ost-West-Richtung der Stalinallee betonte. Den Bauauftrag erhielten alle Preisträger des Wettbewerbs und Hermann Henselmann, so dass schließlich sechs Architektengkollektive ab 1952 insgesamt 23 Wohnblöcke an der Allee und den beiden Plätzen sowie je zwei Wohntürme an den Plätzen errichteten.

Diese „erste sozialistische Straße Deutschlands“ mit ihren „Arbeiterpalästen“ war – so die neuere Forschung – das „mit Konsequenz verwirklichte Idealbild des Städtebaues“, das die „Überlegenheit des Sozialismus über den Kapitalismus“ demonstrieren<sup>34</sup> und die Einheit Berlins und Deutschlands symbolisieren<sup>35</sup> sollte. Die Wohnblöcke rekurrerten typologisch auf Wohnblöcke in Moskau und auf preußische Bauten der Zeit um 1800<sup>36</sup>. Stilistisch orientierten sie sich „insbesondere am Berliner Klassizismus eines Schinkel und Gilly“, wie Herbert Nicolaus und Alexander Obeth konstataren (Abb. 7.5, 7.11).<sup>37</sup>

Dieser Befund muss für Gilly jedoch relativiert werden: Auf Gilly zurückgeführt werden können die Monumentalität und die – hier suggerierte – breite Lagerung der Baukörper<sup>38</sup>, die Kombination von dunkelfarbiger, großflächig verglasteter Sockelzone und hellfarbiger, regelmäßig gerasterter Wandfläche, die Gesimbänder und das vorkragende (Konsol-)Kranzgesims, außerdem singuläre Formen wie der dorische Portikus der Wohnblöcke von Richard Paulick (Abb. 7.11), das Halbkreisfenster

über einigen Türen der Blöcke von Hanns Hopp<sup>39</sup> und das Balustradenrelief unter den Erkerfenstern der Blöcke von Egon Hartmann<sup>40</sup>. Dagegen verweisen die Gliederung der Baukörper sowie die plastische Gestaltung ihrer Fassaden mit Erkern, Fenstergruppierungen, Balkonen, Verkröpfungen und vielfältigem Ornament auf Bauten anderer Architekten.

Nicolaus und Obeth resümieren entsprechend, dass die Bebauung der Stalinallee auf „Bauten aus unterschiedlichen Zeitaltern“ rekurriere und „ein großes Stilrepertoire [sic!] der Baugeschichte“ aufweise, nämlich neben antiken und klassizistischen „auch neugotische und barocke Stilelemente“.<sup>41</sup> Folglich wurde der neoklassizistische Modus der „Nationalen Bautradition“ (und sozialistische Modus des deutschen Neoklassizismus) im eklektizistischen Verfahren entwickelt, wobei die historischen Formen „kritisch-schöpferisch“ vereinfacht und abstrahiert wurden. Ihre Herkunft lässt sich deshalb nur teilweise bestimmen, so dass die Rückbezüge vage bleiben. Wie Wolfgang Pehnt konstatiert, bildete sich mit der „Nationalen Bautradition“ somit „ein Stil der ungefähren Assoziationen heraus, der sich nicht auf exakte Vorbilder bezog, sondern freie Anmutungen ins Spiel brachte“.<sup>42</sup> Mit diesem Stil sollte – laut SED-Regime – die Architektur der DDR „die großen Ideen der Gestaltung einer neuen sozialistischen Gesellschaft zum Ausdruck“ bringen.<sup>43</sup>

Die Bebauung der Stalinallee fungierte als Leitbild für Bau-Ensembles in anderen Städten der DDR. Parallel wurden – ähnlich wie in der Bundesrepublik – der Heimatstil im Wohnungsbau außerhalb der Stadtzentren und die Moderne im Industriebau weitergeführt.<sup>44</sup> Doch bereits 1955 ver-

<sup>33</sup> Bedingungen für den Wettbewerb zur Erlangung von Bebauungsvorschlägen und Entwürfen für die städtebauliche und architektonische Gestaltung der Stalinallee in Berlin, April 1951; zitiert nach Durth 1999, Bd. 2, S. 307.

<sup>34</sup> Helas 1988, S. 50 f.

<sup>35</sup> Nicolaus/Obeth 1997, S. 221.

<sup>36</sup> Vgl. die Beispiele in: Ebd., S. 156 f.

<sup>37</sup> Ebd., S. 222 f.

<sup>38</sup> Tatsächlich wurden Zeilenbauten errichtet (vgl. den Lageplan und die Ansichten der Stalinallee z. B. in: Ebd., S. 241, 245; Durth 1999, Bd. 2, S. 344, 371).

<sup>39</sup> Abb. z. B. auf: <https://commons.m.wikimedia.org> > Karl-Marx-Allee (Berlin): Block G Süd (Stand: April 2023).

<sup>40</sup> Abb. z. B. auf: Ebd.: Block B Nord + Süd (Stand: April 2023). Vgl. dazu Gillys Stadthaus Behrenstraße 68 (Abb. 2.12).

<sup>41</sup> Nicolaus/Obeth 1997, S. 157, 223. – Dieses Stilrepertoire geht auf Wohnblöcke in Moskau zurück (vgl. Karrasch 2015, S. 99).

<sup>42</sup> Pehnt 2006, S. 296.

<sup>43</sup> Ulbricht, Walter: Vortrag auf der 1. Baukonferenz der DDR, April 1955; zitiert nach Durth 1999, Bd. 2, S. 196. – Zur Stilbildung vgl. auch: Deutsche Bauakademie (Hg.): Handbuch für Architekten. Berlin 1954, S. 13.

<sup>44</sup> Vgl. Topfstedt 1985, S. 236, 239; Helas 1988, S. 53 f.

änderte die Situation sich grundlegend, weil die Doktrin „Nationale Bautradition“ inzwischen politisch und ökonomisch nicht mehr zu vertreten war und deshalb – sowjetischer Direktive gemäß – auf der 1. Baukonferenz der DDR offiziell aufgegeben wurde. In seinem Vortrag lobte Walter Ulbricht nochmals die Qualität und Schönheit der einzelnen Bau-Ensembles:

„In Berlin wurden die Wohnbauten an der Stalinallee in einem straffen Kompositionsprinzip entworfen, das manchen der besten Berliner Bauten von Schlüter, Knobelsdorff, Schinkel oder Gilly eigen ist. In den Formen einzelner Architekturelemente, in der Ausbildung von Türen, Fenstern, Erkern und Friesen wurde angeknüpft an bekannte Berliner Traditionen.“<sup>45</sup>

Doch Fehler bei der „Weiterentwicklung der Traditionen“ und „Verstöße gegen die Wirtschaftlichkeit“ machten einen Kurswechsel notwendig. Die neue, „grundlegende Aufgabe“ hieß deshalb „Industrialisierung des Bauwesens“ mit dem Ziel: „Besser, schneller und billiger bauen!“<sup>46</sup>

Somit setzte die Moderne sich um 1960 auch in der DDR durch. Nachdem sie jahrelang als Ausdruck von bürgerlicher Dekadenz und volksfeindlichem Formalismus bekämpft worden war<sup>47</sup>, galt sie ab April 1955 als Ausdruck eines internationalen, egalitären Sozialismus. Die weitere Bebauung der Stalinallee zwischen Strausberger Platz und Alexanderplatz erfolgte ab 1959 in Großplattenbauweise, und auch dieses Ensemble aus 2-geschossigen Pavillons für Läden und Gaststätten sowie 10-geschossigen Scheibenhochhäusern für Wohnungen fungierte als Leitbild für „sozialistische Wohnkomplexe“ in anderen Städten. Zur Individualisierung von Stadtprofilen, zur Hervorhebung von Gesellschaftsbauten und zur Nutzung der Architektur als Medium der Politik wurde außerdem eine „Architektur der Bildzeichen“ entwickelt, die jedoch nur kurzzeitig finanziert werden konnte.<sup>48</sup> Folglich dominierte in den 1960er Jahren auch in der DDR die monotone Baukasten-Ästhetik der Moderne. Trotzdem war der „Plattenbau“ beliebt und symbolisiert bis heute den Sozialismus in der deutschen Architektur.<sup>49</sup>

## 7.2 | Architektur: Progressiver Realist und historisches Vorbild

In den 1950er Jahren galt Friedrich Gilly in beiden deutschen Staaten als Vorbild für Architekten, wurde in der Bundesrepublik aber häufiger und eindeutiger rezipiert als in der DDR. So ist 1950 in der Zeitschrift „Bauwelt“ ein Aufsatz über organische Baukunst erschienen, der Hugo Häring's Position kritisch reflektiert. Auf der letzten Seite wird Gillys Jagdhaus (Abb. 2.14) neben einem Wohnhaus von Hans und Wassili Luckhardt abgebildet, um „Beispiele klarer Kuben“ zu zeigen, „die sich als Gebilde von Menschengestalt gegen die Natur behaupten“.<sup>50</sup>

Zwei Jahre später hat die Redaktion der „Bauwelt“ die vorletzte Version von Gillys Grundriss des Berliner Schauspielhauses<sup>51</sup> auf den Umschlag von Heft 10 gesetzt, in dem neue Theaterformen vorgestellt wurden. Ein Autor verweist auf den Grundriss, der dem von ihm favorisierten Raumtheater „nicht unähnlich“ sei (s. a. Kap. 7.2.8).<sup>52</sup>

In der „Wissenschaftlichen Zeitschrift der Hochschule für Architektur und Bauwesen Weimar“ wurden um 1957 Gillys Schauspielhaus und Meierei diskutiert. So waren für „Betrachtungen“ über den

<sup>45</sup> Ulbricht, Walter: Vortrag auf der 1. Baukonferenz der DDR, April 1955; zitiert nach Durth 1999, Bd. 2, S. 196.

<sup>46</sup> Ebd., S. 194, 196 f. – Tatsächlich überforderte die Architektur der „Nationalen Bautradition“ die Ressourcen der DDR. Politisch war sie angesichts der gravierenden Wohnungsnot kaum zu vertreten und konnte zudem nicht mehr als Ideologieträgerin fungieren, nachdem der Volksaufstand am 17. Juni 1953 von den Bauarbeitern der Stalinallee ausgegangen war. Letztlich entscheidend aber war die Neuausrichtung der sowjetischen Baupolitik nach dem Regierungswechsel 1953.

<sup>47</sup> Vgl. Karrasch 2015, S. 43 f.

<sup>48</sup> Vgl. Palutzki 2000, S. 142, 222–226.

<sup>49</sup> Die Plattenbauweise galt als ehrliches und gerechtes System, während die Bau-Ensembles der 1960er Jahre die reine Lehre verkörperten (vgl. Hain 2004, S. 34). Offiziell war ihre Ästhetik Ausdruck der sozialistischen Produktions- und Lebensweise sowie des Prinzips „Harmonische Einheit und Vielfalt“ der klassenlosen Gesellschaft (vgl. Lange 2003, S. 42 f.).

<sup>50</sup> Zechlin, Hans Josef: Über das Organische und das Malerische in der Baukunst. In: (Neue) Bauwelt (5) 41, 1950, S. 101–108, hier S. 108.

<sup>51</sup> WV: B 29.

<sup>52</sup> Harting 1952, S. 152.

bebauten Monumentalplatz Gillys Entwürfe für den Gendarmenmarkt „von besonderem Interesse“, weil sie sich mit dem Schauspielhaus „zu größter Klarheit und Monumentalität“ auskristallisiert hätten, auch wenn Gilly mit der Situierung des Baus zwischen den beiden Kirchen „eine wenig glückliche Raumgliederung“ angeschlagen habe. Dafür zeige Gillys nächtliche Ansicht des Gendarmenmarkts<sup>53</sup> „die großartige Zusammenbindung von Theater und Kirchen“, die freilich „eine Utopie“ bleibe, weil „die wirklichen Größenverhältnisse auf dem Platz [...] diese kühne Gruppierung gar nicht“ gestatten.<sup>54</sup> Ein Jahr später wurde in einem Aufsatz über „Bohlendächer im ländlichen Bauwesen“ vorgeschlagen, „alte Gebäude mit solchen Dächern einem neuen praktischen Zweck zuzuführen“. Der Autor verweist auf Gillys Zeichnungen von Bohlendächern in Weißenfels und Paris und zeigt die Meierei von Schloss Bellevue, obwohl es „jedoch auch möglich“ sei, dass deren Bohlendach nicht von Gilly stamme.<sup>55</sup>

Zum Jahresende 1957 stellte die Redaktion der „Bauwelt“ zehn nicht realisierte Berliner Projekte von neun Architekten aus dem Zeitraum 1700–1930 zusammen und wählte nur von Gilly zwei Projekte: den letzten Vorentwurf für das Friedrichdenkmal<sup>56</sup> und die Außenansicht des Schauspielhauses (Abb. 2.5) mit Vorentwürfen<sup>57</sup>. Die Redaktion nahm damit Bezug auf die Ausstellung „Für Berlin geplant – nie gebaut“, die im Rahmen der INTERBAU 1957 in West-Berlin stattgefunden hatte, sowie auf die Baupolitik der Bundesrepublik: Die Ausstellung habe „Trauer über Versäumnisse und Verluste, [...] Zorn über so viel unbegreifliches Verkennen“ ausgelöst, zumal „die gesamte Planung in der Bundesrepublik und Westberlins“ sich „in einer beschämenden, provinziellen Sackgasse“ befinde. Es fehle der „Mut, einer utopisch anmutenden Sache Stimme zu verleihen“.<sup>58</sup>

Die Redaktion wählte 1957 also Gillys Hauptwerke als Vorbilder für die westdeutsche Bau- und Stadtplanung. 1961 druckte sie dann einen Artikel über Schinkels Bauakademie ab, in dem Gillys Kompetenz erneut infrage gestellt wurde:

„Die Romantiker träumten am liebsten von Monumenten in einsamer Landschaft. Beim Blick auf Bild 1 [= Abb. 6.17] fragt man sich besorgt, wie diese Leute mit dem Städtebau fertig werden wollten.“<sup>59</sup>

Der städtebauliche Ansatz „dieser Leute“ und „Träumer“ wurde von „Monumenten in einsamer Landschaft“ abgeleitet, um anschließend Schinkel als den Architekten zu präsentieren, der Berlin städtebaulich geprägt hat.

Mit dieser Aktualisierung der Rezeptionsperspektive des 19. Jahrhunderts endete die Gilly-Rezeption in den größeren deutschen Architekturzeitschriften um 1960 und sollte erst 20 Jahre später wieder einsetzen. Diese Entwicklung korrelierte mit der Verdrängung des Traditionalismus in beiden deutschen Staaten. Für die Architekturpraxis ist dagegen kein Ende, sondern nur ein Rückgang der Rezeption in den 1960er Jahren festzustellen – vorausgesetzt, dass Bauten unberücksichtigt bleiben, die mit ihrem Bauegefüge aus Primärformen grundsätzlich in Gillys Nachfolge stehen, aber mit keinem seiner Bauten korrespondieren.

Denn nach dem „Sieg“ der Moderne sind in beiden deutschen Staaten zahlreiche Bauten aus Primärformen in allen Größen und Höhen vom Pavillon bis zum Hochhaus entstanden. Die Abgrenzung zwischen west- und ostdeutscher Architektur war ab 1955/57 folglich nur noch über Details, Materialien und über Semantiken möglich: So sollten in der Bundesrepublik Werte des christlich-freiheitlichen Abendlands im Anschluss an die Moderne „Um 1910“ und „Um 1930“ vermittelt werden, während

<sup>53</sup> WV: B 190.

<sup>54</sup> Zimmermann, Günther: Der bebaute Monumentalplatz (Wirkungs- und Wandlungsmöglichkeiten einer Platzgattung) und der Platz der Akademie zu Berlin (ehemals Gendarmenmarkt) als Beispiel. In: Wissenschaftliche Zeitschrift der Hochschule für Architektur und Bauwesen Weimar 4, 1956/57, S. 171–196, hier S. 184.

<sup>55</sup> Hutschenreuther, Günter: Bohlendächer im ländlichen Bauwesen. In: Wissenschaftliche Zeitschrift der Hochschule für Architektur und Bauwesen Weimar 5, 1957/58, S. 121–132, hier S. 121–123.

<sup>56</sup> WV: B 163.

<sup>57</sup> WV: B 172.

<sup>58</sup> Conrads, Ulrich: Geplant – und nie gebaut? Ein Glossarium zum Jahresschluß. In: Bauwelt 48, 1957, S. 1361–1363, hier S. 1361, 1363.

<sup>59</sup> Peschken, Goerd: Zum für März geplanten Abbruch der Bauakademie in Berlin. In: Bauwelt 52, 1961, S. 240 f., hier S. 240.



in der DDR das Ziel verfolgt wurde, sowohl das Heimatgefühl zu stärken als auch die gebildete, aktive, sozialistische Persönlichkeit zu formen und eine neue, sozialistische Identität zu stiften.<sup>60</sup>

Eine künstlerische Ausgestaltung der Primärformen erfolgte vor allem im westdeutschen Kirchenbau, der um 1960 einen Boom erlebte. Projektiert wurden vielfältige Gebäudeformen, auch betont karge, puristische Baukörper, mit denen die evangelische und die katholische Kirche ihr Ziel einer Selbsterneuerung kommunizierten.<sup>61</sup> Hier sind Komprimierungen und Reduktionen zu beobachten, die Gillys Architektur vergegenwärtigen: wuchtige Kuben und kubische Quader<sup>62</sup>, Voll- und Halbzylinder, die den Altarraum und das Auditorium umschließen<sup>63</sup>, oder Baukörper aus gestaffelten, auf den Boden aufsetzenden Halbtonnen<sup>64</sup>.

Spezifischere Korrespondenzen sind an drei Bauten der 1960er Jahre festzustellen: In München wurde die katholische Kirche Sankt Matthias (1964/65)<sup>65</sup> als massiver, gedrungener, kubisch ummantelter Zylinder mit einer Rotunde kurzer Rundpfeiler im quadratischen Innenraum gestaltet, der Gillys Friedrichdenkmal in einer Landschaft assoziiert (Abb. 4.41, 6.17). In Hamburg hat die evangelische Kirche Sankt Simeon (1965/66; heute: Kirche des heiligen Nikolaus)<sup>66</sup> einen querrrechteckigen, wuchtigen Turm erhalten, analog zu dem oberen der drei Turmbauten von Gilly (Abb. 5.10). In Fellbach bei Stuttgart hat Klaus Franz die katholische Kirche Maria Regina als schiefen Kegel mit Opaion ausgeführt (Abb. 7.3)<sup>67</sup>, dem ein Idealgrundriss von Rudolf Schwarz zugrunde liegt<sup>68</sup>. Mit den drei im Abstand von jeweils 90 Grad platzierten Eingängen, dem Auditorium mit Sitzreihen im Dreiviertelkreis,

dem um drei Stufen erhöhten vollrunden Altarraum und dem exzentrischen Opaion über dem Altar dürfte die Kirche außerdem auf Peter Behrens' Festspielhaus und damit sekundär auf Gillys Idealtheater zurückgehen (Abb. 4.7, 4.8).

Allerdings ist zu bezweifeln, dass die evangelische und die katholische Kirche mit ihren Bauten auf die Zeit um 1800 Bezug nehmen wollten, in der Sakralbauten säkularisiert wurden und die Institution Kirche an Bedeutung verloren hat. Deshalb ist zu vermuten, dass die Architekten von sich aus Gillys Werk produktiv rezipiert haben, zumal die „Revolutionsarchitektur“ in den 1960er Jahren wiederentdeckt wurde.

### 7.2.1 | Hermann Henselmann und Kollegen

Von den Architekten der DDR scheint Hermann Henselmann sich am ausführlichsten mit Friedrich Gilly befasst zu haben. Henselmann hatte 1931 ein Architekturbüro in Berlin gegründet. 1945 übernahm er in Weimar die Leitung der Hochschule für Baukunst, 1949 in Ost-Berlin die Leitung der Abteilung „Arbeitsstätten“ im Institut für Bauwesen der Deutschen Akademie der Wissenschaften und 1951 dann die Leitung der Meisterwerkstatt I und des Instituts für Theorie und Geschichte der Architektur der Deutschen Bauakademie. 1953 avancierte er zum „Chefarchitekten von Groß-Berlin“, kehrte 1959 aber an die Bauakademie zurück.

Als Leiter einer Meisterwerkstatt der Bauakademie war Henselmann zuständig für die Umsetzung der Doktrin „Nationale Bautradition“. Er plädierte für den Rekurs auf Bauten von „Architekten

<sup>60</sup> Vgl. Palutzki 2000, S. 220, 222 f.

<sup>61</sup> Laut Wolfgang Pehnt „entfalteten beide Konfessionen einen nicht mehr katalogisierbaren Pluralismus: lichte Schreine, kristalline Faltwerke, schutzgewährende Gottesburgen, freigeformte Sakralhöhlen, demütige Gebetssecheneun“ (Pehnt 2006, S. 305). – Vgl. auch die Übersicht „Kirchenbau ohne Begrenzung“ in: Baumeister 64, 1967, S. 1510 f.

<sup>62</sup> Vgl. zwei Beispiele: Sankt Laurentius in Köln (1961), ein Kubus aus Trümmersteinen; die Klosterkapelle der Cellitinnen zur Heiligen Maria in Köln (1959), ein kubischer Quader mit Belichtungstambour.

<sup>63</sup> Vgl. drei Beispiele: die Heilig-Kreuz-Kirche in Mainz (1953/54) mit vollrundem Altarraum und halbrundem Auditorium; Sankt Theresia in Köln (1955/56), ein flacher Vollzylinder neben einem kubischen Campanile; die Pfarrkirche „Heilige Familie“ in Düsseldorf (1960–1962), ein verglaster Halbzylinder.

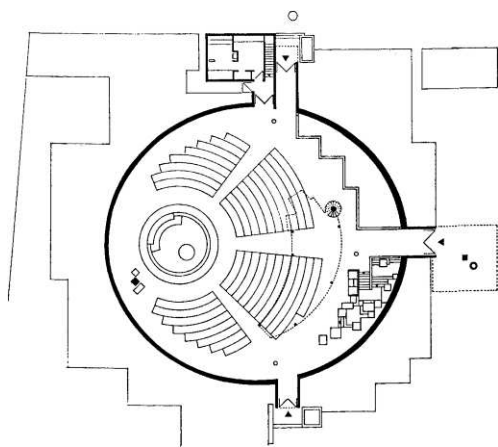
<sup>64</sup> Vgl. ein Beispiel: Sankt Canisius in Berlin (1954–1957, zerstört 1995).

<sup>65</sup> Abb. z. B. in: Baumeister 64, 1967, S. 1534 f.; Lange 2003, S. 147.

<sup>66</sup> Abb. z. B. in: Ebd., S. 150.

<sup>67</sup> Die ursprünglich helle Farbe des Kegels ist inzwischen von einer Art Patina überzogen; vgl. eine Fotografie der 1960/70er Jahre auf: [www.bildindex.de](http://www.bildindex.de) > Bild-Nr. ikb08\_241 (Stand: April 2023). – Weitere Abb. in: Schneider, Sabine: Gebaute Geometrie. „Maria Regina“ in Fellbach. In: Deutsche Bauzeitung 125, 1991, H. 10, S. 98–104.

<sup>68</sup> Vgl. Rosenberger, Eckart: Das Bau-Kunstwerk. In: Katholische Kirchengemeinde Sankt Johannes (Hg.): Maria Regina. Kirche mitten im Leben. Fellbach o. J., S. 12 f., hier S. 12.



**Abb. 7.3** | Klaus Franz: Pfarrkirche Maria Regina, Rembrandtweg, Fellbach (1965–1967);  
**oben:** Nordostansicht mit Haupteingang;  
**Mitte:** Südwestansicht mit Nebeneingang;  
**unten:** Grundriss EG.

wie Gilly und Schinkel“, um eine nationale Tradition „in jeweils lokaler Prägung“ aktiv zu erarbeiten, für Berlin also eine spezifisch „berlinische Architektur“. <sup>69</sup> Angesetzt werden sollte in der Zeit der Industriellen und der Französischen Revolution, konkret folglich bei Gilly, den Henselmann für den größeren „progressiven Realisten“ hielt:

„Es ist interessant zu sehen, wie der Genius Gillys die gesellschaftliche Bedeutung des Bauens deutlich erkennt. [...] Gilly bleibt, wie seine Biographen berichten, nicht bei Einfall und Gefühl stehen. Er entwickelt sein wissenschaftliches Bewußtsein [...]. Gillys Arbeiten sind [...] von einer unerhörten Realistik. Er bekennt sich ganz bewußt zu jener Bewegung, die für Geisteswelt, für das Objektive und Typische eintrat. [...] Ihn interessieren [in Paris; I. K.] die Stätten, an denen die großen Versammlungen stattfinden! [...] Er interessiert sich für Theater, kurz, vor allem für Gebäude, die das gesellschaftliche Leben großen Stils beherbergen. Diese Entwicklung macht die eigentliche wegweisende und künstlerische Bedeutung Gillys aus. Innerhalb der widerstreitenden Bewegungen jener Zeit entschied er sich für jene realen Kräfte, denen die fortschreitende Entwicklung gehört. Dadurch gewannen seine Pläne die ihnen eigentümliche Weltweite, die rationale Tektonik und elegante Sicherheit.“ <sup>70</sup>

Schinkel dagegen träume „einmal nach vorn und ein andermal nach rückwärts“, stehe „zwischen den fortgeschrittenen und den reaktionären Kräften“, zwischen Aufklärung und Neugotik. <sup>71</sup>

Trotzdem hatte Schinkel für die Umsetzung der „Nationalen Bautradition“ Priorität, so dass Henselmann sein Urteil über Gilly ab 1951 modifizierte:

„Es ist an der Zeit, Gillys großes Verdienst an der Entwicklung der Baukunst nach 1800 in Deutschland näher zu untersuchen. Er hat der bewegenden Kraft der Ideen der modernen Gesellschaft als erster in Deutschland architektonischen Ausdruck verliehen. In diesem Sinne ist er auch der Schöpfer dessen, was Schinkel ist.“ <sup>72</sup>

<sup>69</sup> Henselmann, Hermann: Diskussionsbeiträge auf der Tagung des Ministeriums für Aufbau in Berlin, Juni 1950; zitiert nach Durth 1999, Bd. 1, S. 165, 167.

<sup>70</sup> Henselmann, Hermann: Formalismus und Realismus. In: Planen und Bauen 4, 1950, S. 244–248, 282–287; Reprint in: Seipelt/Eckhardt 1982, S. 103–124, hier S. 106 f.

<sup>71</sup> Ebd., S. 108.

<sup>72</sup> Henselmann, Hermann: Karl Friedrich Schinkel. Eine Studie. In: Deutsche Bauakademie (Hg.): Über Karl Friedrich Schinkel. Berlin 1951; Reprint in: Seipelt/Eckhardt 1982, S. 125–142, hier S. 129.

Henselmann vergleicht die Berliner Schauspielhäuser von Gilly und Schinkel und bewertet Gillys Bau – ebenso wie „seine städtebaulichen Entwürfe“ – als unrealistisch, während dem Zuschauer-raum von Schinkels Bau „die naive Ungebrochenheit der Gillyschen Konzeption“ fehle:

„Gillys Schauspielhaus-Entwürfe [...] sind ‚radikaler‘ als die meisten Theaterentwürfe der Franzosen. [...] Dafür wurzeln sie nicht in der politischen Wirklichkeit. Sie erhalten dadurch visionär-utopische Züge. [...]

Sie sind, im Äußern von kubischer Unbedingtheit, im Innern ebenfalls kompromißlos, von der Idee des Volkstheaters bestimmt [...]. Der Bühne gegenüber der ‚Volkskönig‘, in seiner Loge als Teil des Ganzen dem Zuschauerraum einverleibt. Radikal, unbedingt – aber unwirklich. Friedrich Wilhelm III. war alles andere als ein Volkskönig.“<sup>73</sup>

In den Kommentaren zu seinen Bauprojekten nahm Henselmann dann kaum noch Bezug auf Gilly, obwohl seine Gilly-Rezeption für einzelne Projekte nachweisbar ist. Als ein Beleg ist das Hochhaus an der Weberwiese in Ost-Berlin zu nennen, mit dem Henselmann den Initialbau für den Neoklassizismus der „Nationalen Bautradition“ geschaffen hat (Abb. 7.4): Ein kubischer, 9-geschossiger Quader mit allseitigem Fassadenraster erhält 8-geschossige Eckrisalite und einen 2-geschossigen Glaspavillon auf dem Flachdach. Im Erdgeschoss wird er mit einer Band-Rustika und in den Obergeschossen zwischen und über den Risaliten mit Keramikplatten verkleidet, während die Risalite verputzt werden. Die Vertikalisierung des Außenbaus wird verstärkt durch eine schwarze Sockelplatte, die den Quader visuell anhebt, und durch die 2-stufige Verjüngung des Baukörpers über dem 8. Geschoss.

Laut Henselmann rekurriert das Hochhaus auf Schinkels Wohnhaus Feilner (1828).<sup>74</sup> Mit seiner wuchtigen Kubatur und einigen Details geht es aber auch auf Gillys Architektur zurück: An der Ost- und Westseite des Hauses steigt jeweils eine Freitreppe zu vier Pfeilern auf, die die Eingangstüren flankieren, während die Treppe an der Nordseite, die der Weberwiese zugewandt ist, nach innen ver-

legt wird. Hier wird die Wand tief eingeschnitten, so dass ein ebenerdiger Vorraum entsteht, in den seitlich vor die Band-Rustika je zwei unkannelierte, dorisierende Säulen aus schwarzem Granit gestellt werden. Die Treppe steigt erst hinter den Säulen auf, so dass der Eingang wie eine gedrungene Höhle wirkt und mit seiner Durchdringung von Innen- und Außenraum einen Bezug zum Naturraum der Wiese herstellt.

Zugleich rekurriert der Nordeingang auf drei Torbauten von Gilly, nämlich die beiden Tore mit vier eingestellten, unkannelierten, dorischen Säulen (Abb. 4.15)<sup>75</sup> und das Stadttor mit Wach- und Zollhaus, deren Eingänge sich jeweils in der Rückwand ihrer offenen Vorräume befinden (Abb. 6.3). Außerdem assoziiert die Nordseite des Hochhauses mit der dunkelfarbigem Sockelplatte, dem höhlenartigen Eingang, der Treppe hinter den dunkelfarbigem Säulenpaaren, den hellfarbigem, gestaffelten Obergeschossen und dem Belvedere die Ostseite von Gillys Friedrichdenkmal (Abb. 6.8). Das Hochhaus und sein Nordeingang konnten folglich als Tor zu einer neuen Architektur im Anschluss an das klassizistische Architekturerbe Berlins, einschließlich des Podiumstempels als Nationaldenkmal, gedeutet werden.

Mit diesem stilbildenden Bau qualifizierte Henselmann sich zur Mitarbeit am Projekt „Stalinallee“ und erhielt den Auftrag für die Bebauung des Strausberger Platzes (Abb. 7.5). In einem Werkstattbericht erläuterte er, dass es bei seinem Entwurf darauf ankomme, „durch architektonische Bilder, die unserem Volke vertraute Symbole ihres gesellschaftlichen Lebens sind, die Ideen des Sozialismus auszudrücken“. Das Resultat sei eine „Verschmelzung zwischen Turm und Tor“:

„Der Turm ist unserem Volke – wie kaum einem anderen – Ausdruck von Standhaftigkeit, Dauer und aufstrebender Kraft. [...]

Weiterhin soll dem Betrachter der Bauwerke mit dem Durchschreiten einer Torsituation der Eindruck vermittelt werden, daß er das Zentrum einer Stadt betritt, die einer in Frieden und Freiheit lebenden sozialistischen Gesellschaft angehört. Das Tor als architektonisches Bild ist immer Symbol für den

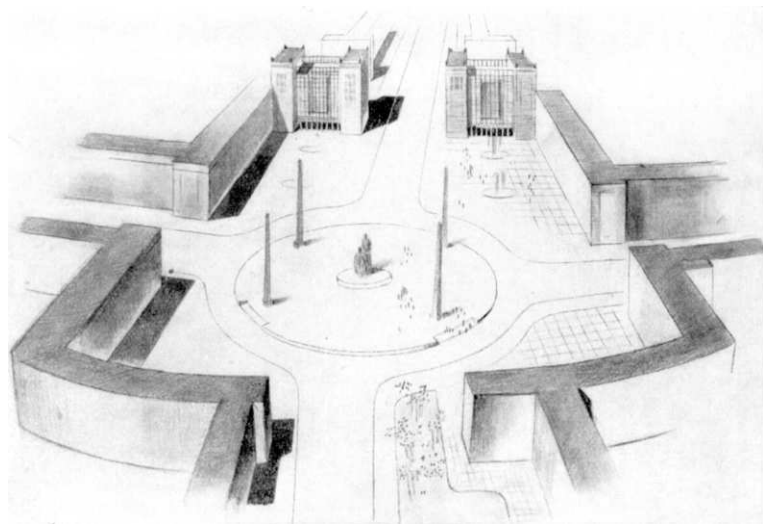
<sup>73</sup> Ebd., S. 130, 134 f.

<sup>74</sup> Vgl. Durth 1999, Bd. 2, S. 118, 310; Palutzki 2000, S. 62; Engel 2007, S. 271.

<sup>75</sup> WV: B 372.



**Abb. 7.4** | Hermann Henselmann: Hochhaus an der Weberwiese, Marchlewskistraße, Berlin (1952);  
**links:** Nordostansicht 1952; **rechts:** Nordeingang 2022.



**Abb. 7.5** | Hermann Henselmann:  
Bebauung Strausberger Platz, Berlin  
(Entwurf, 1951); **oben:** Aufsicht von Osten;  
**unten:** Ansicht.



**Abb. 7.6** | Hermann Henselmann:  
Haus des Lehrers, Alexanderplatz, Berlin  
(1961–1964): Westansicht.

Beginn von etwas Neuem. Die Darstellung des Torgedankens ist ein wichtiger Bestandteil der Berliner Traditionen.“<sup>76</sup>

Henselmann verweist auf verschiedene Berliner Tore, auch auf „die Entwürfe für den Leipziger Platz von Gilly“, deren Rezeption in seinem Entwurf zu erkennen ist: Wie am Leipziger Platz wird die westliche Straßeneinmündung in den Strausberger Platz von identischen Bauten flankiert, hier von zwei Hochhäusern als Synthese aus Turm und Tor, zwischen deren quadratischen Eckkrisaliten im Erdgeschoss Kolonnaden eingespannt sind. Der Platz erhält ebenfalls eine – hier kreisrunde – Insel, die mit vier Obelisken und einer Figurengruppe möbliert wird. Eine Ansicht des Platzes ist zudem – wie Gillys Projektgemälde – perspektivisch auf den Betrachter ausgerichtet und variiert den bewölkten Himmel des Gemäldes.

Im Ausführungsentwurf hat Henselmann seinen Gilly-Rekurs dann modifiziert: An den Hochhäusern fehlen die Eckkrisalite und Kolonnaden, und der Platz erhält – wie der Leipziger Platz – eine ovale Insel mit einem Bassin bzw. Brunnen in seinem Zentrum. Nun kam es Henselmann darauf an, „Gegensätzlichkeiten und Widersprüche“ wie „Fläche und Öffnung“ oder „Stütze und Last“ durch „schöpferische Leistung zu einer Einheit zu verbinden“ und damit „unseren besten baukünstlerischen Traditionen“ zu entspre-

chen.<sup>77</sup> Dazu zitierte er Schinkel, obwohl bereits Gilly die Einheit von Gegensätzen zum Grundsatz seiner Gestaltung gemacht hatte.

Das Leitmotiv „Einheit von Gegensätzlichkeiten und Widersprüchen“ kennzeichnet ebenfalls Henselmanns Haus des Lehrers, das an der Einmündung der Stalinallee in den Alexanderplatz situiert ist und drei Primärformen kombiniert (Abb. 7.6): einen aufgeständerten, 13-geschossigen Hochhausquader mit Vorhangfassade, einen 2-geschossigen, quadratischen Pavillon mit Kuppel und einen 1-geschossigen, gestreckten Quader als Verbindungs-trakt. Das Ensemble fungierte als Kulturhaus und sollte „der Erziehung und Bildung, der Entwicklung des sozialistischen Menschen dienen“.<sup>78</sup> Das Leitmotiv hat Henselmann später umformuliert in „der produktive Widerspruch“ im Sinne der Dialektik“:

„So [...] entstand [sic!] ein Hoch- und ein Flachkörper, deutlich in der Vertikalen und Horizontalen voneinander abgesetzt und doch in eine solche Korrespondenz zueinander gebracht, daß sie einander ‚benötigen‘. Der quadratische Flachbau enthält den kreisrunden Saal. Das Widerspiel von Kubus und Zylinder [...] wird erweitert durch den Gegensatz von geschlossenen und geöffneten Räumen.“<sup>79</sup>

Mit dem „produktiven Widerspruch“ oder der Einheit von Vertikale und Horizontale sowie dem

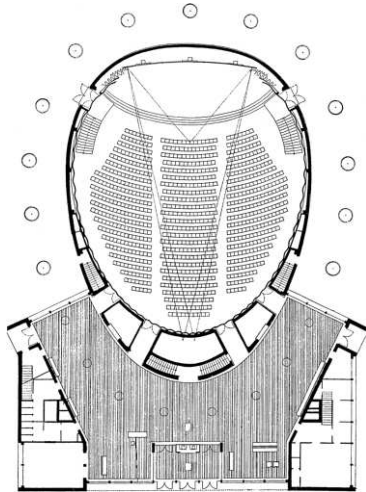
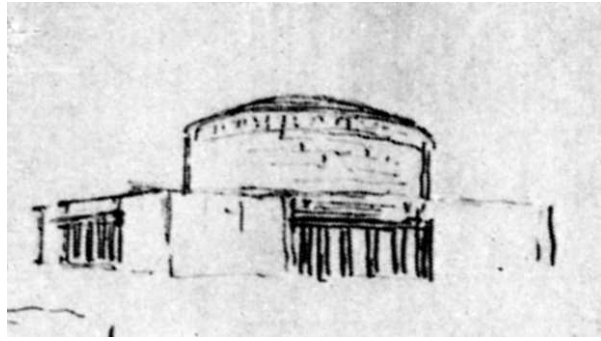
<sup>76</sup> Henselmann 1952, S. 156.

<sup>77</sup> Ebd., S. 160.

<sup>78</sup> Henselmann 1964, S. 714.

<sup>79</sup> Ebd.

**Abb. 7.7** | Friedrich Gilly: Börse am Hafen, Stadt am Meer (undatiert; verschollen)  
(Ausschnitt aus WV: B 57, R: Abb. 132).



**Abb. 7.8** | Josef Kaiser: Kino „Kosmos“, Stalinallee (ab 1961 Karl-Marx-Allee), Berlin (1960–1962);  
links: Grundriss EG; rechts: Hauptfassade.

kubisch ummantelten Zylinder als Bauform knüpfte Henselmann erneut an Gilly an, um sich dann von ihm zu entfernen: Die Einheit von Vertikale und Horizontale hat Gilly an den Außenbauten seiner beiden Hauptwerke durch Höhen- und Tiefenstaffelungen erreicht, während bei Henselmann die Vertikale des Hochhauses und die Horizontale des Pavillons einerseits „deutlich“ kontrastieren, andererseits durch die Ponderation der Bauten „in Korrespondenz“ gebracht sind. Gilly hat wiederum die Primärformen seiner kubisch ummantelten Zylinder „voneinander abgesetzt“, während Henselmann diesen Kontrast an seinem Pavillon reduziert, indem er den Kubus an den Straßenseiten verglast und über ihm nur die flache Kuppel des Zylinders aufsteigen lässt, so dass die Zylinderwand nur durch die Glaswände des Kubus zu erkennen ist.

Zeitlich parallel zum Haus des Lehrers hat Josef Kaiser an der Nordseite der Stalinallee westlich des Frankfurter Tors das Kino „Kosmos“ errichtet. Dieser Kulturbau rekurriert an seiner Fassade auf einen kubisch ummantelten Zylinder von Gilly, die Börse der Stadt am Meer (Abb. 7.7, 7.8): An beiden Bauten wird die Kubuswand in zwei äußere, geschlossene Abschnitte und eine mittlere Stützenreihe gegliedert, über der die geschlossene Zylinderwand aufsteigt. Die sechs dorischen Säulen mit hohem Gebälk von Gillys Börse hat Kaiser in eine Reihe von zehn schlanken Pfeilern mit verglasten Interkolumnien, Architrav und Gesims übersetzt. Nicht aufgegriffen hat er den Fries und die Kuppel von Gillys Zylinder, denn tatsächlich steigt über seinen Pfeilern kein Zylinder, sondern die Spitze einer Eiform auf, die den Kinosaal aufnimmt und den Quader des Foyers durchdringt.<sup>80</sup>

<sup>80</sup> Vgl. auch den traditionelleren Entwurf für das Kino von Anita Bach, die einen kubisch ummantelten Zylinder in den Quader des Foyers inkorporiert hat. Die Fassade des Kinos assoziiert mit ihrem additiv angefügten, 6-säuligen Portikus und den Höhen- und Tiefenstaffelungen wiederum Gillys Berliner Schauspielhaus (in: Wissenschaftliche Zeitschrift der Hochschule für Architektur und Bauwesen Weimar 1, 1953/54, S. 14–17).

Der kubisch ummantelte Zylinder wurde außerdem im Kontext einer „Perspektivplanung der Universität Rostock“ als Bauform für das Auditorium Maximum gewählt.<sup>81</sup> Rolf Göpfert und Kollegen haben ihn als Synthese aus Henselmans Pavillon und Kaisers Kinofassade gestaltet: Der 2-geschossige Kubus wird hier an drei Seiten verglast. Der Zylinder nimmt – wie der Zylinder von Henselmans Pavillon – den Hauptsaal auf und steigt – analog zur Fassade von Kaisers Kino – als geschlossene, flach gedeckte Form etwa zwei Geschosse über den Kubus hinaus auf. Zudem wird er in einen annähernd quadratischen Innenhof gestellt, analog zum Zylinder von Gillys Börse der Stadt am Meer, der ebenfalls teilweise freigestellt ist<sup>82</sup>.

### 7.2.2 | Richard Paulick und Willy Stamm

Richard Paulick war als Assistent von Walter Gropius am Bauhaus in Dessau und anschließend als Architekt in Berlin tätig, bevor er 1933 nach China emigrierte. 1950 kehrte er nach Ost-Berlin zurück, übernahm 1951 die Leitung einer Meisterwerkstatt der Deutschen Bauakademie und war in dieser Position – wie Henselmann – für die Umsetzung der Doktrin „Nationale Bautradition“ zuständig. Zu seinen ersten Aufträgen gehörten die Rekonstruktion des Forum Fridericianum und der Neubau eines Verwaltungs- und Magazingebäudes für das Opernhaus „Unter den Linden“.

Das Verwaltungs- und Magazingebäude hat Paulick in Formen eines Neo-Barock-Klassizismus gestaltet und für die beiden Portale, platziert an der Ost- und Westseite des Baus, ein Portalmotiv der Avantgarde „Um 1800“ aufgegriffen (Abb. 7.10)<sup>83</sup>: Die Außenwände des Baus werden in einen Sockelstreifen, ein gemauertes Erdgeschoss, zwei verputzte Obergeschosse, ein Konsol-Kranzgesims und eine Attika gegliedert. Die Portale erhalten jeweils

einen antikisierenden Rahmen aus drei bzw. vier Pfeilern mit Basis und Kapitell, einem Triglyphen-Architrav und einem vorkragenden Gesims, das zugleich als Sohlbank fungiert. Über dem Gesims folgen vier hochrechteckige, geschosshohe Fenster im 1. und ein Halbbovalfenster im 2. Obergeschoss, die mit einem profilierten Steinrahmen zusammengefasst und mit einem Schlussstein bekrönt werden.

Ein ähnliches Portal hat Gilly für eine nicht identifizierte Fassade entworfen, die analog in einen Sockelstreifen, ein rustiziertes Erdgeschoss, zwei verputzte Obergeschosse und ein vorkragendes Kranzgesims gegliedert ist (Abb. 7.9). Über dem Rundbogenportal folgen hier ein 3-teiliges, geschosshohes Fenster, ein Fries und ein Halbkreisfenster, die alle mit einem breiten Rahmen zusammengefasst werden, der im Erdgeschoss vermutlich in Lisenen- oder Wandpfeilerstärke hervortreten sollte.<sup>84</sup> Alste Oncken hat bereits festgestellt, dass dieses Portalmotiv „auf das Engste verwandt ist“ mit demjenigen an Gillys Stadthaus Behrenstraße 68 (Abb. 2.12), das wiederum über dem Portal entfernt anklinge „an das von Adam und anderen englischen Architekten verwendete Motiv, das an einem Haus in Berlin hier zum erstenmal [sic!] begegnet“.<sup>85</sup>

Mit seinem Fassadenentwurf und seinem Stadthaus hat Gilly also ein neues Portalmotiv in die Berliner Architektur eingeführt, das Paulick somit als „innovativ-fortschrittlich“ im Sinne der offiziellen Kunstdoktrin bewertet haben könnte, um es dann in „kritisch-schöpferischer“ Weise zu transformieren – zumal diese produktive Rezeption einen engen Lokalbezug ermöglichte: Die Ornamentierung von Gillys Stadthaus galt als typisch für Berlin<sup>86</sup>, und die Behrenstraße beginnt unweit des Verwaltungs- und Magazingebäudes zwischen dem Opernhaus und der Sankt-Hedwigs-Kathedrale, von wo aus sie parallel zur Straße „Unter den Linden“ nach Westen verläuft.

<sup>81</sup> Abb. in: Deutsche Architektur 15, 1966, S. 274–278.

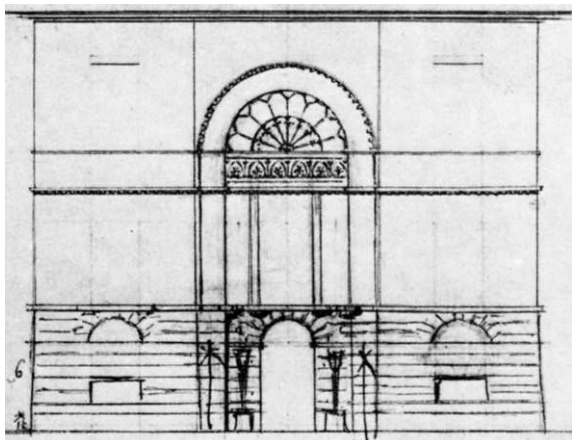
<sup>82</sup> Vgl. den Grundriss der Börse (WV: B 228; größer in: Rietdorf 1940, Abb. 134).

<sup>83</sup> Die beiden Portale unterscheiden sich durch die Anzahl der Pfeiler sowie die Breite und Verteilung der vier Portalflügel. Das Westportal besitzt vier Pfeiler; das Ostportal befindet sich gegenüber dem Westportal in der Oberwallstraße und besitzt drei Pfeiler (Abb. in: Pehnt 2006, S. 257).

<sup>84</sup> Gillys Fassade ähnelt der Fassade der Berliner Münze von Heinrich Gentz, auch wenn die Breiten der Wandabschnitte und die Formen der Tür und der Fenster differieren. Das 3-geschossige Portalmotiv ist fast identisch; nur der Fries variiert und befindet sich an Gillys Bau zwischen dem 1. und 2. OG, an der Münze zwischen dem EG und 1. OG. Möglicherweise hat Gilly hier eine Alternativfassade für die Münze entworfen.

<sup>85</sup> Oncken 1981, S. 80.

<sup>86</sup> Laut Hermann Henselmann war „die Reihung der Ornamente“ und „ihre geschlossene Gruppierung“ an Gillys Haus Behrenstraße 68 typisch für Berlin (Ders.: Der reaktionäre Charakter des Konstruktivismus. In: Neues Deutschland, 04.12.1951; Reprint in: Seipelt/Eckhardt 1982, S. 143–150, hier S. 150).



**Abb. 7.9** | Friedrich Gilly: Fassade eines Stadthauses(?) (undatiert; verschollen) (Ausschnitt aus WV: B 79).



**Abb. 7.10** | Richard Paulick: Verwaltungs- und Magazingebäude der Oper „Unter den Linden“, Berlin (1952–1954): Westportal in der Straße „Hinter der katholischen Kirche“.

Im Jahr 1951 übernahm Paulick außerdem die Gesamtplanung des 1. Bauabschnitts der Stalinallee sowie die Leitung eines der sechs Architektenkollektive. Mit seinem Kollektiv hat er an der Nord- und Südseite der Stalinallee je einen etwa 200 Meter langen Wohnblock im „dreigeteilten Einblocksystem“ realisiert, das charakteristisch für größere Berliner Wohnhäuser der Zeit um 1800 war<sup>87</sup> (Abb. 7.11): Der Baukörper wird in drei Trakte gegliedert, der erhöhte Mitteltrakt von der Bauflucht zurückgesetzt und mit den Seitentrakten verzahnt, und jeder Trakt – hier jeder Trakt des Nord-Blocks und der Mitteltrakt des Süd-Blocks – wird wiederum dreigeteilt. Den Gewerbe- und den Wohnbereich hat Paulick separiert, indem er die Wohn-geschosse von der 1- bis 2-geschossigen Sockelzone für Läden und Gastronomie zurückgesetzt hat, so dass auf den Sockeln Terrassen entstanden sind. Jeder Eingang an der Stalinallee besitzt einen dorischen Portikus, den Paulick am Haupteingang des Nord-Blocks vor die Sockelwand gestellt und an den übrigen Eingängen in die Wand integriert hat. Die Eingänge an den Rückseiten der Blöcke werden von je zwei dorischen Säulen flankiert.

Das „dreigeteilte Einblocksystem“ ist an Gillys Bauten nicht nachweisbar, weil Gilly für seine Baukörper die Addition oder Inkorporation von Pri-

märformen bevorzugte. Eine Art Sockel mit Dachterrasse hat er für das Berliner Schauspielhaus projektiert, dessen Zylinderringe Dachterrassen besitzen – vermutlich erstmals an einem deutschen Theater, weshalb Paulick sie als „innovativ-fortschrittlich“ bewertet und produktiv rezipiert haben könnte. An seinen Wohnblöcken wären die Sockel mit Dachterrassen dann Ausdruck des propagierten Ziels, dass die sozialistische Gesellschaft sich das bürgerliche Kulturerbe aneignet. Der dorische Portikus war Gillys Markenzeichen und bei additiver Anfügung als autonomes Element im Baugefüge zu verstehen. Der ebenfalls additiv angefügte Portikus an Paulicks Nord-Block verliert dagegen an Autonomie, weil Paulick die Säulenreihe zwischen Eckpfeiler gestellt und den Giebel durch eine Attika ersetzt hat, so dass der Portikus in der Vorderansicht kaum von der Sockelwand zu unterscheiden ist. Er könnte folglich als Ausdruck des Ziels gedeutet werden, das autonome Individuum in die sozialistische Gemeinschaft zu integrieren.

Die dorischen Säulen von Paulicks Portiken variieren zwischen Lang- und Kolossalform; Willy Stamm hat für seine Säulen dagegen die für Gilly typische Kurzform gewählt. Stamm war ab 1936 als Architekt in Dessau tätig, übernahm 1949 die Leitung der Entwurfsabteilung VEB Projektierung

<sup>87</sup> Vgl. Nicolaus/Obeth 1997, S. 156 f., 225.





**Abb. 7.11** | Richard Paulick und Kollegen:  
Wohnblock Nord, Stalinallee (heute: Karl-Marx-Allee),  
Berlin (1952/53); **oben**: Straßenseite 1950er Jahre;  
**unten**: Haupteingang 2022.



**Abb. 7.12** | Willy Stamm: Geschäfts- und  
Wohnbebauung, Antoinettenstraße, Dessau  
(1954–1956): Portikus.

Dessau und 1955 die Leitung des Entwurfsbüros für Hochbau Stalinstadt. Bis 1956 gestaltete er Bauten in den Stilmodi der „Nationalen Bautradition“, in Dessau und Zerbst beispielsweise „in behäbigem Anhaltiner Klassizismus“<sup>88</sup>. In Dessau nahm er mit einer Straßenrandbebauung zudem Bezug auf die Berliner Stalinallee, indem er die Bebauung mit einem Sockel für Läden, einer Sockelterrasse und Obergeschossen für Wohnungen ausstattete (Abb. 7.12). Die Bebauung paraphrasiert Paulicks Wohnblöcke in der Stalinallee, während ein in die Sockelwand integrierter Portikus eindeutiger auf Gillys Architektur rekurriert als Paulicks Portiken: In eine querrrechteckige, 1-geschossige Wandöffnung hat Stamm zwei kurze, dorische Säulen eingestellt, die in der Vorderansicht die Eingangstür in der Rückwand des offenen Vorraums flankieren – analog zu Gillys Stadttor mit Wach- und Zollhaus (Abb. 6.3).

Für Wohnungsbauten in Dessau und Stalinstadt adaptierte Stamm außerdem den Podiumstempel als Fassadenmotiv. Die Podiumsöffnungen gestaltete er als identische Fenster (Dessau) oder als Tür zwischen flankierenden Fenstern (Stalinstadt).<sup>89</sup> Die Proportionierung des Motivs und seine Ausformung als flacher Risalit dürften wiederum auf die Musterfassaden des Forschungsinstituts für Wohnungsbau der Ost-Berliner Bauakademie zurückgehen.<sup>90</sup>

### 7.2.3 | Gerhard Kosel

Mit der Bebauung der Stalinallee zwischen Proskauer Straße und Strausberger Platz sowie der Rekonstruktion des Forum Fridericianum wurden die ersten Abschnitte der Zentralen Magistrale in Ost-Berlin fertiggestellt. Auch der Zentrale Platz wurde nach den Vorgaben der „16 Grundsätze des Städtebaus“ als „Marx-Engels-Platz“ auf dem Grundstück des Berliner Schlosses angelegt, nachdem dieses 1950/51 abgerissen worden war. Die Errichtung der „wichtigsten politischen, administrativen und kulturellen Stätten“ im Stadtzentrum verzögerte

sich dagegen. Ab 1950 legten Architekten über zehn Jahre lang Entwürfe für diese Stätten vor, ohne dass eine von ihnen realisiert wurde, und projektierten die wichtigste politische Stätte, das Zentrale Gebäude, als Hochhaus mit wechselnden Funktionen<sup>91</sup> nach Vorbildern aus Moskau und Warschau. Ein Entwurf von Gerhard Kosel und eine Entwurfsvariante belegen zudem eine Gilly-Rezeption.

Nach seinem Studium war Kosel 1932 in die UdSSR emigriert. 1954 kehrte er nach Ost-Berlin zurück und war ab 1955 als Staatssekretär im Aufbauministerium für die Planung des Ost-Berliner Zentrums zuständig. 1955 legte er den Entwurf für ein „Marx-Engels-Forum“ vor, den er bis 1959 mehrmals überarbeiten ließ (Abb. 7.13): Im Erstentwurf umfasst das Forum den Marx-Engels-Platz, eine Ehrentribüne an seiner Ostseite mit einem Marx-Engels-Denkmal sowie das Zentrale Gebäude, ein Hochhaus als Sitz von Regierung und Volkskammer auf einer künstlichen Halbinsel in der Spree, die an dieser Stelle verbreitert werden sollte. Nationale Bezüge im Sinne der „Nationalen Bautradition“ werden hergestellt, indem die Tribüne auf den Pergamonaltar im benachbarten Pergamonmuseum und das Zentrale Gebäude auf das Völkerschlachtdenkmal in Leipzig verweist, während die Spreeverbreiterung mit Halbinsel die märkische Seenlandschaft assoziieren soll.<sup>92</sup>

Darüber hinaus greift das Zentrale Gebäude Komponenten von Gillys Friedrichdenkmälern in Berlin und in einer Landschaft auf (Abb. 2.2, 6.17): Das Gebäude steht auf einer Sockelplatte mit Eckkuben, die als Treppenwangen und als Skulpturenpostamente fungieren, und wird an seiner Westseite in den unteren Geschossen mit einem monumentalen Rundbogen geöffnet. Wenn diesem an der Ostseite ein Rundbogen korrespondiert, wäre von Osten vermutlich der Blick durch das Gebäude auf das Marx-Engels-Denkmal möglich, das laut Kosel „der Kern des Forums ist“<sup>93</sup>.

Erstmals überarbeiten ließ Kosel den Entwurf anlässlich des „Ideenwettbewerbs zur sozialisti-

<sup>88</sup> Durth 1999, Bd. 1, S. 518.

<sup>89</sup> Abb. in: Deutsche Architektur 5, 1956, S. 425 (Dessau); Durth 1999, Bd. 2, S. 523 (Stalinstadt).

<sup>90</sup> Vgl. die Musterfassaden in: Ebd., S. 170 f.

<sup>91</sup> Zu den Funktionen vgl. Tscheschner, Dorothea: Sechzehn Grundsätze des Städtebaus und die Charta von Athen? In: Scheer 2000, S. 258–269, hier S. 266 f.

<sup>92</sup> Vgl. die fünf „Urthesen“ zum Forum, die Kosel in einem Brief an Hanns Hopp vom 30.10.1957 formuliert hat (zitiert in: Müller 2005, S. 107), sowie die Analyse von Peter Müller (Ebd., S. 113 f.).

<sup>93</sup> Ebd., S. 107.

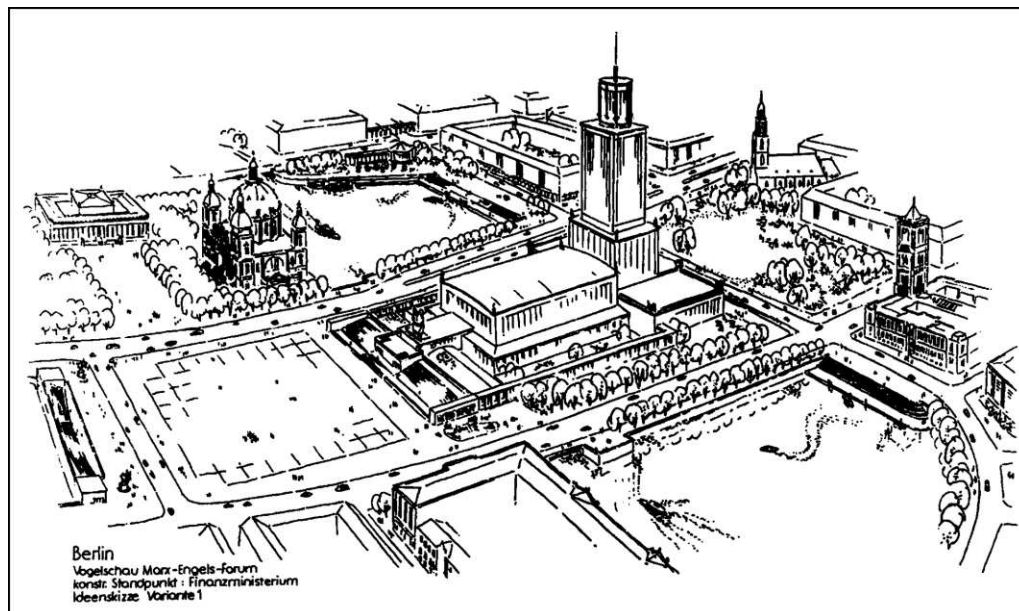
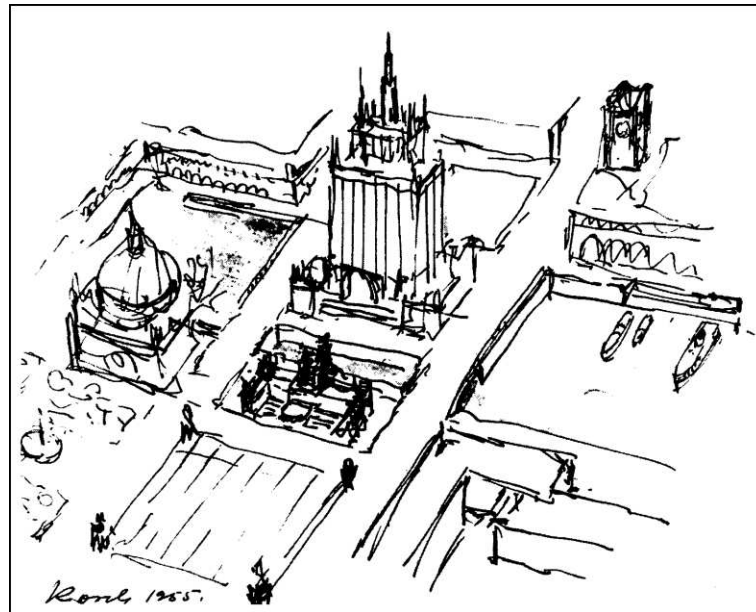


Abb. 7.13 | Gerhard Kosel: Zentrales Gebäude, Marx-Engels-Forum, Berlin; **oben:** Erstentwurf (1955); **unten:** Variante des Staatlichen Entwurfsbüros für Stadt- und Dorfplanung Halle (1957).

schen Umgestaltung des Zentrums der Hauptstadt der Deutschen Demokratischen Republik, Berlin“, den das SED-Regime 1958 ausschrieb. Damit „antwortete“ das Regime auf die INTERBAU in West-Berlin (1957) sowie auf den „Internationalen städtebaulichen Wettbewerb Hauptstadt Berlin“, den die Bundesregierung und der West-Berliner Senat 1957 ausgeschrieben hatten (s. a. Kap. 7.2.5). Kosel gab bereits 1957 Neufassungen seines Forums beim „Staatlichen Entwurfsbüro für Stadt- und Dorfplanung Halle“ (drei Entwürfe) und bei Hanns Hopp (drei Entwürfe) in Auftrag. In allen Neufassungen wurde die Volkskammer nun räumlich von der Regierung getrennt und ihr Sitz als flacher, quader- oder trapezförmiger Saalbau vor der Ost- oder Westseite des Zentralen Gebäudes situiert.<sup>94</sup>

Diesen Saalbau hat das Hallenser Büro in einem Entwurf als Podiumstempel in „Anlehnung“ an Gillys Friedrichdenkmal gestaltet, wie Peter Müller „überrascht“ feststellt: Der Saalbau erhebe sich „am östlichen Ufer der Spree als tempelartiger Kompaktbau über der massiven Gebäudesubstruktion“.<sup>95</sup> Tatsächlich erhebt er sich auf der Halbinsel auf einem Grundstück, das an der Nord- und Südseite von Kolonnaden und Baumreihen eingefasst wird. An der Ostseite tangiert der Bau mit seiner Schmalseite das Zentrale Gebäude und an der Westseite eine überdachte Brücke, auf der das Marx-Engels-Denkmal platziert ist. Die Brücke führt auf eine quaderförmige Ehrenhalle in der Mitte der Tribüne am Marx-Engels-Platz, die über je zwei Bogenöffnungen an den Enden ihrer westlichen Langseite zugänglich ist und in die Reliquien der Arbeiterbewegung, Literatur von Karl Marx und Friedrich Engels sowie der Sarg von Marx überführt werden sollten.<sup>96</sup>

Der Entwurf recurriert auf Gillys Friedrichdenkmal somit nicht nur mit dem Saalbau, sondern auch mit der – hier allerdings additiven – Kombination von Platz und Insel, mit der Situierung des Saalbaus auf der Insel, mit den Kolonnaden und Bäumen als Einfassung des Standorts (deren Ausgestaltung wiederum auf die Alte Nationalgalerie verweist) sowie

mit der Platzierung des Personendenkmals über der Grabstätte der geehrten Person, die sich in einer quaderförmigen Halle mit vier bogenförmigen Zugängen befindet. Der Saalbau recurriert auf Gillys Podiumstempel mit seinem Bautypus und seiner Monumentalität, jedoch nicht mit seiner Form, denn sein „Tempel“ ist etwa doppelt so hoch wie sein „Podium“ und besitzt annähernd dieselbe Grundfläche. Die verbleibenden Freiflächen auf dem Podium werden mit Pultdächern geschlossen; die Podiumsöffnungen und die Treppenanlage von Gillys Denkmal fehlen.

Dieser Gilly-Rekurs hat Peter Müller überrascht, weil der Entwurf „zu weit“ hinter dem Hauptentwurf des Hallenser Büros zurückstehe und deshalb „fraglich“ sei, dass er „von Gerhard Kosel als ernsthafte Alternative für sein ‚Marx-Engels-Forum‘ begriffen worden ist“.<sup>97</sup> Er unterscheidet sich tatsächlich deutlich von den anderen Entwürfen des Büros, nähert sich mit seinem Gilly-Rekurs aber Kosels Erstentwurf an, der ebenfalls auf Gillys Architektur recurriert. Außerdem war der Podiumstempel als Bautypus für „wichtigste Stätten“ eingeführt und beispielsweise 1951 für das Hauptgebäude am Wiener Platz in Dresden (Entwurf)<sup>98</sup> und 1953 für das Kulturhaus am Zentralen Platz in Nordhausen (Entwurf)<sup>99</sup> gewählt worden (s. a. S. 235). Mit dem Bautypus wurde das propagierte Ziel kommuniziert, dass die sozialistische Gesellschaft sich das politische Erbe des Bürgertums aneignet. Mit der produktiven Rezeption von Gillys Friedrichdenkmal für das Marx-Engels-Forum konnte zudem an die demokratische Semantik des Denkmals angeknüpft und diese im Sinne der kommunistischen Ideologie verschoben werden, denn die Volkskammer war zwar die höchste Volksvertretung der DDR, erfüllte aber keine demokratische Funktion. Damit „avancierte“ Gillys Friedrichdenkmal zum Vorläufer kommunistischer Staatsarchitektur.

Der „Ideenwettbewerb“ zur Umgestaltung des Ost-Berliner Zentrums endete damit, dass Kosel zum inoffiziellen Sieger erklärt und der Hauptentwurf des Hallenser Büros zum Leitbild bestimmt

<sup>94</sup> Abb. in: Ebd., S. 126 f., 130, 133, 136 f., 139 f.

<sup>95</sup> Ebd., S. 131 f.

<sup>96</sup> Vgl. Ebd., S. 107, 117.

<sup>97</sup> Ebd., S. 132.

<sup>98</sup> Abb. in: Durth 1999, Bd. 1, S. 327.

<sup>99</sup> Abb. in: Deutsche Architektur 2, 1953, S. 105; Wissenschaftliche Zeitschrift der Hochschule für Architektur und Bauwesen Weimar 1, 1953/54, S. 31–34, 36.

wurde.<sup>100</sup> Trotzdem wurde auch dieser Entwurf nicht realisiert, denn die DDR war erst nach dem Bau der Berliner Mauer 1961 in der Lage, ihren „wichtigsten politischen Stätten“ eine architektonische Form zu geben. Ausgeführt wurden schließlich: 1962–1964 das Staatsratsgebäude, 1964–1967 das Außenministerium, 1965–1969 der Fernsehturm und 1973–1976 der Palast der Republik mit dem Saal der Volkskammer der DDR.

#### 7.2.4 | Herbert Noth

Zeitgleich mit den ersten Wohnblöcken der Stalinallee ist in West-Berlin ein Gebäude im Tiergarten entstanden, das auf Friedrich Gillys Meierei rekurriert und als ihr Nachfolgebau gelten kann: das ehemalige Parkhaus Bellevue und heutige Teehaus im Englischen Garten (Abb. 7.15). Sein Architekt Herbert Noth, ein gebürtiger Berliner, hatte sich in den 1930er Jahren mit Landhäusern etabliert und war auch als Hochschuldozent und Landwirt tätig.

Die Meierei von Schloss Bellevue hatte Gilly ursprünglich südwestlich des Schlosses im Tiergarten an einem Kanal situiert<sup>101</sup> und im „ländlichen Stil“ gestaltet (Abb. 7.14). Sein Entwurf zeigt einen 1-geschossigen Quader aus Ziegelsteinen mit einem 1-geschossigen Krüppelwalmdach aus Stroh, der an seiner Gartenseite in zwei äußere Wandabschnitte mit je drei Balkonfenstern und einen mittleren Terrassengang hinter fünf Pfeilern gegliedert wird. Den vier Interkolumnien des Gangs korrespondieren vier annähernd quadratische, 2-flügelige Fenster eines parallel verlaufenden Korridors im Innenbau, der die drei Bereiche der Meierei verbindet: die Wohnung des Meiers im Osten, die Kuhställe in der Mitte und den Salon mit Küche für Prinzessin Luise und ihre Gäste im Westen.<sup>102</sup> Ausgeführt wurde die Meierei erst nach Gillys Tod, dann im „vaterländischen Stil“ mit verputzten Wänden, gotisierenden Einzelformen (spitzbogige Fensternischen,

Spitzbogenfries, Staffelgiebel) und einem Bohlen-dach aus Stroh, das später durch Ziegel ersetzt wurde.<sup>103</sup> Zudem verlegte der Bauherr den Standort in die Gärtnerei des Schlosses. In den folgenden Jahrzehnten wurde die Meierei noch mehrmals umgebaut, 1943 schließlich durch Bomben zerstört und trotz ihrer Bedeutung als letzter Gilly-Bau in Berlin nicht rekonstruiert.

Als der Tiergarten ab 1950 wiederaufgeforstet wurde, ließ die britische Kommandantur im südwestlichen Teil des Parks von Schloss Bellevue einen Englischen Garten anlegen. Im Zentrum dieses Gartens hat Herbert Noth etwa 150 Meter westlich des Standorts der realisierten Meierei das Parkhaus Bellevue als Variation des von Gilly projektierten Baus errichtet<sup>104</sup>: Ein 1-geschossiger, hellfarbig verputzter Quader mit einem 2-geschossigen Satteldach aus Schilfrohr (Reet) wird an der Gartenseite in drei Abschnitte gegliedert, deren Breitenverhältnis demjenigen der Gartenseite von Gillys Meierei entspricht. Vor den beiden äußeren, hier geschlossenen Wandabschnitten verläuft jeweils ein Gang hinter fünf dunkelfarbigem Pfeilern, während die Wand im mittleren Abschnitt zurückgesetzt wird, so dass zwischen ihr und sieben hellfarbigem Pfeilern eine Terrasse entsteht. Die acht wandhohen, 2-flügeligen Glastüren und -fenster der Terrasse korrespondieren mit acht Interkolumnien der Pfeilerreihe – analog zu den vier Korridorfenstern von Gillys Meierei.

Außerdem sind funktionale Korrespondenzen der beiden Bauten zu konstatieren, denn das Parkhaus fungierte fast 60 Jahre lang – betreut vom Kulturamt Tiergarten – als Zentrum für Gartenkultur mit Café, Leseraum und Lesegarten sowie als Ort für Kulturveranstaltungen. Seit 2011 bietet nun das „Teehaus im Englischen Garten“ ein Restaurant, einen Biergarten und Konzertveranstaltungen.<sup>105</sup>

<sup>100</sup> Vgl. Müller 2005, S. 151, 155, 184 f.; Palutzki 2000, S. 168, 173. – Kosel hat den Hauptentwurf publiziert in: Deutsche Architektur 7, 1958, S. 177–183.

<sup>101</sup> Vgl. die Lagepläne in: Reelfs 1989, S. 41.

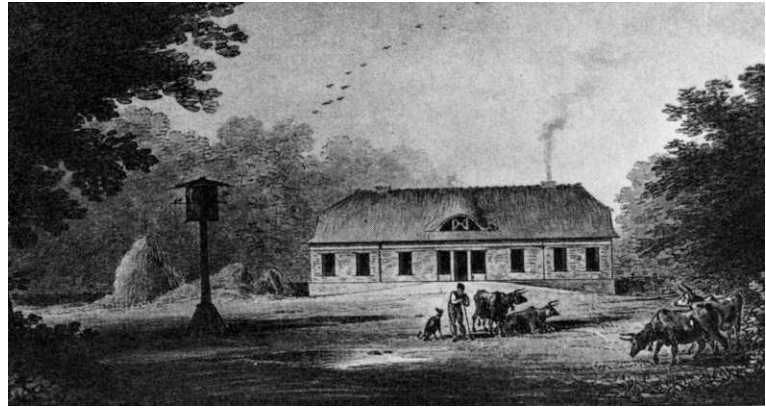
<sup>102</sup> Vgl. den Grundriss (WV: B 524) sowie die Bauanalysen in: Oncken 1981, S. 84 f.; Rave/Wirth 1955, S. 136 f.; Reelfs 1989, S. 41–51; Reelfs 2006, S. 102–105.

<sup>103</sup> Abb. des realisierten Baus in: Reelfs 2006, S. 105; Reelfs 1989, S. 48; Schmitz 1914, S. 38.

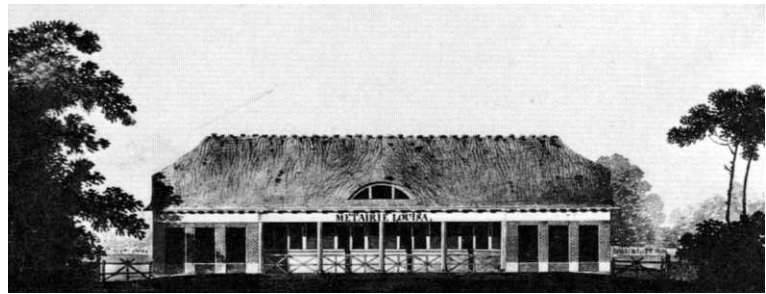
<sup>104</sup> Vgl. Rave/Wirth 1955, S. 136.

<sup>105</sup> Vgl. die Websites: [www.berlin-info.de/de/cafes/teehaus-im-englischen-garten](http://www.berlin-info.de/de/cafes/teehaus-im-englischen-garten) (Stand: Juni 2019; die rezipierten Daten wurden inzwischen von der Website entfernt); <https://das-teehaus.jimdo.com> (Stand: April 2023).

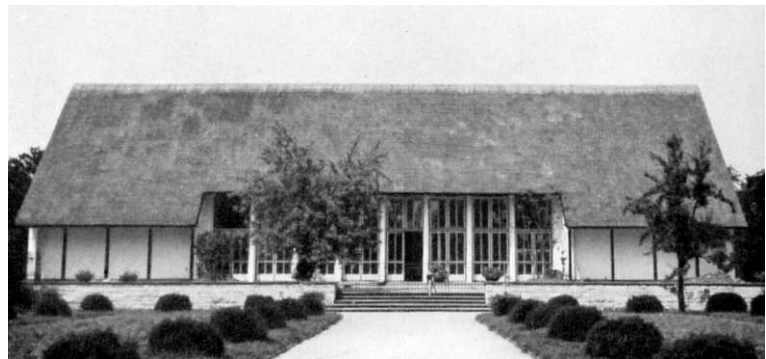




**Abb. 7.14** | Friedrich Gilly: Meierei von Schloss Bellevue, Tiergarten, Berlin (1799; verschollen) (WV: B 521, B 523);  
**oben:** Hofseite; **unten:** Gartenseite.



**Abb. 7.15** | Herbert Noth: Parkhaus Bellevue (heute: Teehaus im Englischen Garten), Altonaer Straße, Berlin (1952/53); **oben:** Südwestansicht 1953;  
**unten:** Gartenseite 1953/54.



## 7.2.5 | Paul G. R. Baumgarten und Ludwig Mies van der Rohe

Wie Herbert Noth war auch Paul G. R. Baumgarten als Architekt und Hochschuldozent in West-Berlin tätig. Um 1930 hatte er sich mit Wohnungsbauten etabliert; in den 1950er Jahren spezialisierte er sich zudem auf die Modernisierung von Altbauten. 1953 nahm er am Wettbewerb für das Gebäude der Industrie- und Handelskammer mit Börsensaal in Berlin-Charlottenburg teil und rekurrierte für seinen Entwurf auf Friedrich Gillys Börse im Berliner Lustgarten (Abb. 7.16, 7.17).

Für den Neubau der Börse in der Nordostecke des Lustgartens lagen 1799 Entwürfe von mindestens drei Architekten vor. Den spektakulärsten Bau hatte Gilly projektiert, der einen Zylinder mit Kuppel und Säulenportiken an der Nord- und Südseite in die Ecke des Lustgartens setzte und beiderseits des Süd-Portikus je einen schmalen Brückentrakt und einen wuchtigen Quader hintereinander so anfügte, dass diese Flügel einen Winkel von 90 Grad bilden. Der Zylinder sollte den Börsensaal aufnehmen, der West-Quader Konferenzräume und Kabinette der Börse sowie ein Café und der Ost-Quader das bereits existierende Königliche Waschhaus, das folglich hätte umgebaut werden müssen.<sup>106</sup> Baumgarten hat den Zylinder und den West-Quader aufgegriffen und in ein progressiv-modernes Ensemble übersetzt: Der Zylinder mit Kuppel für den Börsensaal wandelt sich zu einem verglasten Pavillon mit einem Flachdach, das zum trapezförmigen Vordach an der Südostseite hin leicht abfällt. Der Pavillon wird unmittelbar, also ohne Zwischentrakt, an die südwestliche Langseite des Quaders additiv angefügt, der als 6-geschossiger, teilweise aufgeständerter, rundum verglaster Skelettbau konzipiert ist und Verwaltungsräume aufnimmt. Ausgeführt wurde das Ensemble nicht.

Als weiterer Beleg für Baumgartens produktive Gilly-Rezeption ist sein Umbau des Reichstagsgebäudes zu nennen, das seit 1949 unmittelbar an der deutsch-deutschen Grenze situiert war (Abb. 7.18). Dieser Umbau war als „Antwort“ der Bundesregierung auf den Ausbau Ost-Berlins zur

Hauptstadt der DDR zu verstehen: Im Juli 1954 forderte der West-Berliner Senat, den Anspruch der Bundesrepublik auf Berlin als deutscher Hauptstadt mit Wettbewerben für ein Regierungsviertel und für den Wiederaufbau des Reichstags zu verdeutlichen.<sup>107</sup> Beide Wettbewerbe wurden 1957 in den „Internationalen städtebaulichen Wettbewerb Hauptstadt Berlin“ integriert, der sich demonstrativ auf die gesamte Innenstadt, also auch auf Ost-Berlin, als Planungsgebiet bezog. Für den Reichstag schlug Hans J. Zechlin in der Zeitschrift „Bauwelt“ vor, die Eingangshalle „zu einer demokratischen Gedenkstätte auszubauen“.<sup>108</sup> Stattdessen wurde jedoch nur die Rekonstruktion der Westfassade beauftragt. Als diese sich schließlich auf die Entfernung von Bauteilen beschränkte, wurde der Wettbewerb für den Wiederaufbau des Reichstags 1960 doch noch ausgeschrieben, den Baumgarten gewann.

Der Vorschlag einer demokratischen Gedenkstätte korrespondiert mit Baumgartens Rekurs auf Gillys Friedrichdenkmal: Baumgarten rekonstruierte den Reichstag als Synthese aus Alt- und Neubau, indem er den Außenbau purifizierte und den Innenbau modernisierte. Im Erdgeschoss ließ er das Westportal und den Plenarsaal großflächig verglasten, so dass eine Sichtachse quer durch den Bau bis zum Ostportal entstand und der Reichstag mit Offenheit und Transparenz als Signatur westdeutscher Staatsarchitektur ausgestattet wurde. Wie Friedrich Mielke anmerkt, hat Baumgarten hier „einen ganz ähnlichen Gedanken“ wie Gilly mit dem Friedrichdenkmal verwirklicht, nämlich einen Bau, der „abwehrend und einladend zugleich“ wirkt, „als massives Bollwerk und als offenes Gehäuse“.<sup>109</sup> Vergleichbar sind außerdem die Sichtachsen der beiden Bauten sowie die runde bzw. oktagonale Vertiefung in ihrer Mitte, die einen Herrscher bzw. ein Staatsorgan aufnimmt, dessen Funktion sich jeweils wandelt: von einer vergangenen zu einer zukünftigen Funktion, die Utopie bleiben bzw. erst 30 Jahre später Realität werden sollte.

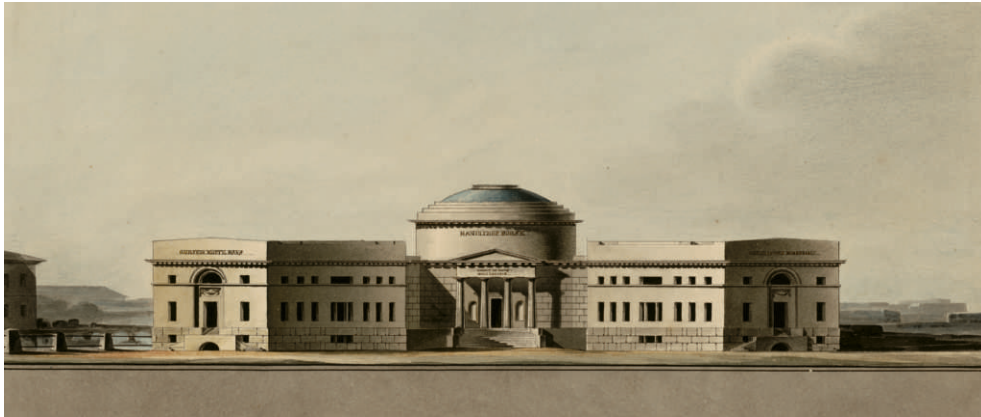
Aus dem „Wettbewerb Hauptstadt Berlin“ ist auch das Kulturforum hervorgegangen, das etwa 500 Meter westlich des Potsdamer Platzes situiert

<sup>106</sup> Vgl. die Bauanalysen in: Oncken 1981, S. 92f.; AK: Nr. 100–103.

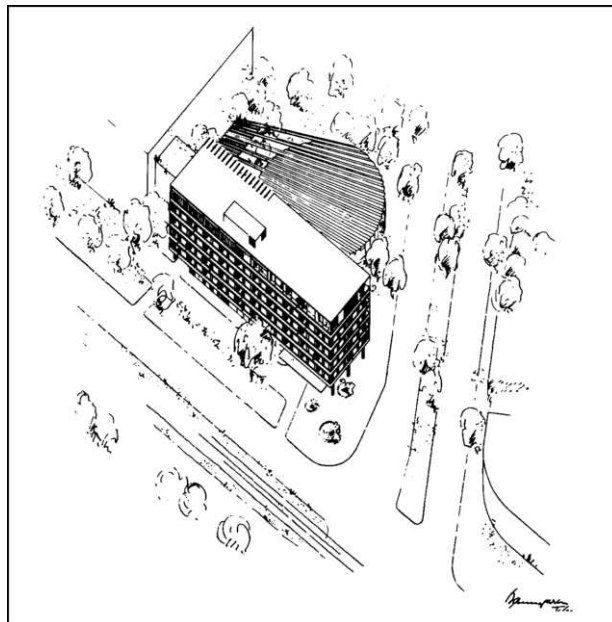
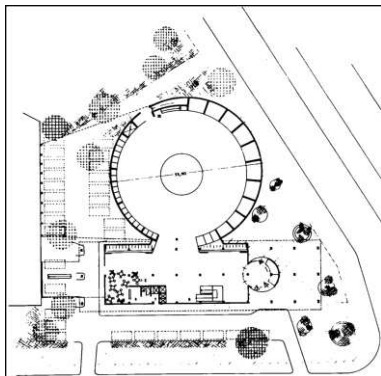
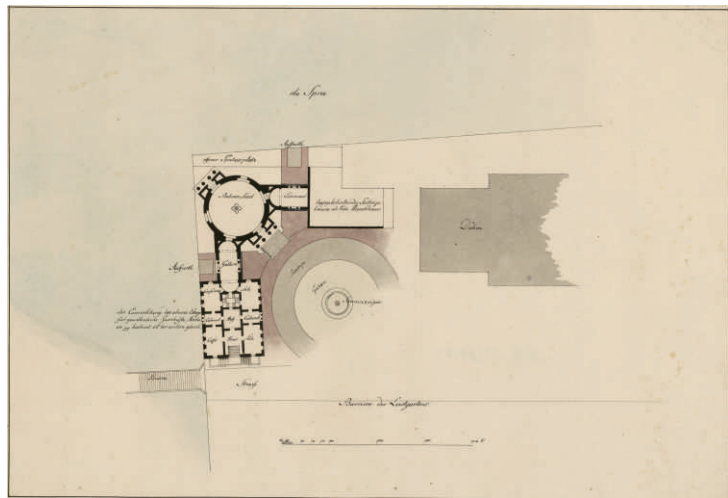
<sup>107</sup> Vgl. Engels 2007, S. 312. – Der Wiederaufbau des Reichstags wurde seit 1945 kontrovers diskutiert (vgl. Bartetzko 1999, S. 65–67).

<sup>108</sup> Zechlin, Hans Josef: Von der Würde der Baukunst. In: *Bauwelt* 48, 1957, S. 649.

<sup>109</sup> Mielke 1976, S. 35 u. Anm. 10.



**Abb. 7.16** | Friedrich Gilly: Börse, Lustgarten, Berlin (1799; je 31,0 × 43,4 cm; Feder/Tinte, Aquarellfarben; Kunstbibliothek, Berlin); **oben:** Südansicht (Ausschnitt); **unten:** Lageplan mit Grundriss.



**Abb. 7.17** | Paul G. R. Baumgarten: Industrie- und Handelskammer mit Börsensaal, Hardenberg-/Fasanenstraße, Berlin (Entwurf, 1953); **links:** Lageplan mit Grundriss; **rechts:** Aufsicht von Süden.





**Abb. 7.18** | Paul G. R. Baumgarten: Reichstag, Platz der Republik, Berlin (Rekonstruktion, 1961–1969): Plenarsaal mit Blick zum Westportal.

wurde, über den die deutsch-deutsche Grenze verlief. Hans Scharoun und Wils Ebert hatten mit ihrem Wettbewerbsentwurf ein „Kulturband“ von der Museumsinsel bis Schloss Charlottenburg vorgeschlagen, das dann zum Kulturforum als West-Berliner Pendant der Museumsinsel komprimiert wurde. Mit seiner Situierung in Grenznähe wurde der Anspruch kommuniziert, ein Forum für die gesamte Stadt zu sein, was wiederum als Bekenntnis zur Einheit Berlins und Deutschlands zu verstehen war. Dieses Bekenntnis hatte Vorrang vor der praktischen Erreichbarkeit und der Anbindung des Forums an das West-Berliner Zentrum am Kurfürstendamm.<sup>110</sup>

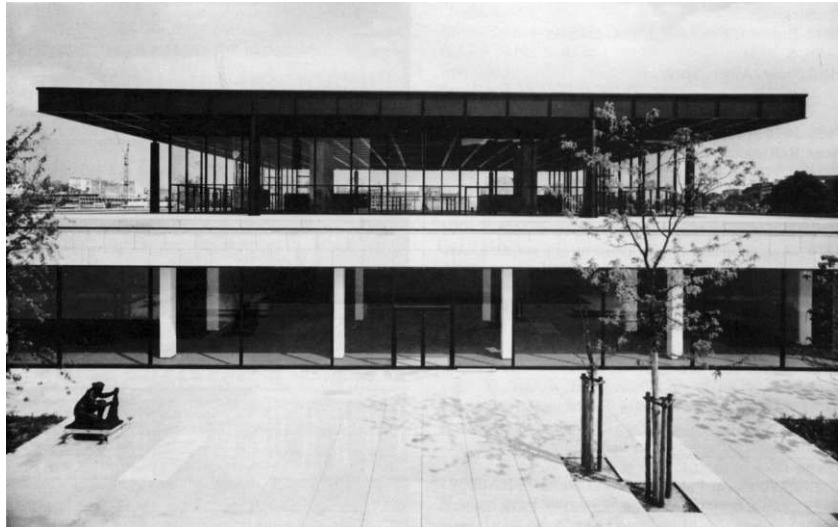
Nach Scharouns Philharmonie (1960–1963) wurde als zweiter Bau des Kulturforums die Neue Nationalgalerie von Ludwig Mies van der Rohe errichtet (Abb. 7.19). Mit diesem Bau hat Mies eine Art Bilanz seiner architektonischen Arbeit gezogen, denn er integrierte Komponenten früherer Werke wie der Häuser Riehl und Urbig, des Ausstellungspavillons in Barcelona und der Hofhäuser. An Haus Riehl, seinem ersten realisierten Bau, hatte er die Gartenseite als Synthese aus Podiumstempel und Pfeilerhalle gestaltet (Abb. 4.20); für die Nationalgalerie, seinem letzten Bau in Deutschland, übertrug er diese Synthese nun auf den Baukörper: Wie Haus Riehl wird die Nationalgalerie in einen – hier

flachen – Hang gesetzt, so dass das Gillys-Thema des im Boden versinkenden Baus aktualisiert wird. An der Straßenseite erscheint die Galerie als Pavillon auf einer Sockelplatte, als rundum verglaste Pfeilerhalle mit einem gerasterten Flachdach aus Stahl, das von acht kreuzförmigen, sich verjüngenden Stützen getragen wird. Hangabwärts zur Gartenseite hin entwickelt die Sockelplatte sich – wie an Haus Urbig – zum Podium, das nur von einem ummauerten Skulpturengarten aus einsehbar und innen ebenfalls als Pfeilerhalle gestaltet ist. Im Pavillon werden Wechsellausstellungen, im Podium Sammlungsbestände gezeigt.

Mit dieser Konzeption der Nationalgalerie nimmt Mies einerseits Bezug auf zwei Bauten der Museumsinsel: mit dem Bautypus auf die Alte Nationalgalerie und mit dem Raumprogramm auf das Alte Museum. Zudem verweist die Galerie auf den gläsernen Podiumstempel im ummauerten Garten von Schinkels Schloss Orianda. Andererseits rekurriert Mies auf Gillys Architektur: Wohl als erster hat Günter Kühne Gillys Friedrichdenkmal als Vorbild benannt<sup>111</sup>, auf das nicht nur der Bautypus, sondern auch die Ost-West-Ausrichtung der Galerie und die Platzierung ihres Haupteingangs an der Ostseite zurückgeführt werden können. Mies' Transformationsmodus hat Claire Zimmerman analysiert:

<sup>110</sup> Vgl. Pehnt 2006, S. 325f.; Hoffmann-Axthelm, Dieter: Ortsverschiebung – die 60er Jahre: Zentrumsplanung in Ost und West. In: Scheer 2000, S. 294–305, hier S. 299f.

<sup>111</sup> Kühne 1972.



**Abb. 7.19** | Ludwig Mies van der Rohe: Neue Nationalgalerie, Potsdamer Straße, Berlin (1962–1968): Westseite mit Skulpturengarten.

„Man könnte das Projekt mit Friedrich Gillys Planung für ein Denkmal Friedrichs des Großen vergleichen, gefiltert durch die industrielle Formensprache eines Architekten und Ingenieurs wie Albert Kahn, dessen Arbeiten für die Industrie Mies [...] anregten.“<sup>112</sup>

Zimmerman weist auch auf den Klassizismus-Rekurs am Dach der Galerie hin. Hier hat Mies die schlichten, quadratischen Kassetten einiger Decken und Kuppeln von Gillys Bauten in den Raster der industriell hergestellten Stahlplatte übersetzt (vgl. Abb. 2.1, 4.41, 5.19)<sup>113</sup>.

Fritz Neumeyer erkennt wiederum eine „Art Säulenordnung des technischen Zeitalters“ an der Nationalgalerie<sup>114</sup> und vergleicht die Galerie mit Gillys Pfeilerhalle:

„Mies van der Rohe und Friedrich Gilly haben jeweils auf ihre Art und mit den Mitteln ihrer Zeit ihre Version der Laugier’sche [sic!] ‚Urhütte‘ gegeben. Mies tat dies mit [...] der Berliner Nationalgalerie, dem Parthenon des 20. Jahrhunderts, Friedrich Gilly mit seinem Entwurf einer Pfeilerhalle für ein Mausoleum. [...] Diese Architektur der rationalen Struktur griff nach einer offenen Leere, die autonom war und nur noch sich selbst und des Raumes bedurfte, um zu existieren.“<sup>115</sup>

Wolf Tegethoff bestätigt Neumeyers Befund für die Nationalgalerie:

„Die *Neue Nationalgalerie* ist sowohl symmetrisch proportioniert als auch axial angelegt [...]. Das Plattenraster des Podiums betont das strikt eingehaltene Regelmaß der Gesamtkonzeption, die unvermittelt den perikleischen Tempel in Erinnerung ruft. In Stahl und Glas übersetzt [...], findet sich hier sein moderner Widerpart. Und doch bestehen entscheidende Unterschiede: Es fehlt die hierarchische Steigerung zur Mitte, die letztlich unbetont bleibt. [...] Der bewußte Verzicht auf räumliche Steigerung und Zentrierung aber offenbart einen dezidiert anti-klassischen Zug seines [Mies’; I. K.] architektonischen Denkens, in dem sich zugleich die Essenz seiner ‚Modernität‘ verkörpert.“<sup>116</sup>

Die „unbetonte Mitte“ ist also ein anti-klassisches Element der Nationalgalerie, das folglich kaum auf eine offene Leere in Gillys Pfeilerhalle zurückgehen kann. Meines Erachtens kommt Neumeyer hier zu einem Fehlurteil, weil er die Pfeilerhalle als Skelettbau rezipiert und nicht berücksichtigt, dass sie in einem Felsen situiert und auf ein Zentrum ausgerichtet ist: die Rotunde mit Opaion (s. a. Kap. 9.3.2). Die Nationalgalerie verweist auf die Pfeilerhalle somit nicht primär mit ihrem Pavillon, sondern mit

<sup>112</sup> Zimmerman, Claire: Neue Nationalgalerie, Berlin, 1962–68. In: Riley/Bergdoll 2001, S. 358.

<sup>113</sup> WV: B 195.

<sup>114</sup> Neumeyer 1979(a), S. 409.

<sup>115</sup> Neumeyer 1984, S. 59 f.

<sup>116</sup> Tegethoff 1996, S. 442 f.

dem Podium, das teilweise im Hang, also im Erdinneren, liegt und Wände aus Stahlbeton besitzt, die an der Nord- und Südseite mit Platten aus Naturstein verkleidet sind.

### 7.2.6 | Oswald M. Ungers und Eckart Reissinger

Eine individuelle Position in der Architektur der 1950er und 1960er Jahre vertrat Oswald M. Ungers, der Architekturbüros in Köln (1950) und West-Berlin (1964) gründete. Ungers lehnte den Funktionalismus, den Technizismus und „die typologische Reduktion der Architektur auf die einfache Kiste, auf den Container“ der progressiven Moderne ab. Stattdessen forderte er eine Architektur, die Ideen kommuniziert und „von zwei wesentlichen Bezügen geprägt“ wird, einerseits dem „Bezug zum Ort“, definiert als Standort sowie „geistiger, geschichtlicher und gesellschaftlicher Raum“, und andererseits dem Bezug zum „künstlerischen Typus“ des Baus:

„Im kulturellen Bereich kann Neues nur entstehen, wenn Altbekanntes verwandelt und in veränderter Form weitergeführt wird. Eine solche Auffassung aber setzt ein Denken in typologischen Zusammenhängen voraus. [...]

Das Denken im typologischen Zusammenhang ist ein Denken in Verwandlungen und Veränderungen, ein ständiges Erschaffen von immer wieder andersartigen neuen, unbekanntenen Stufen einer Kultur.“<sup>117</sup>

Folglich sei „an historische Vorbilder anzuknüpfen, um damit wieder die Kontinuität der architektonischen Kultur der Vergangenheit fortzusetzen“, denn die Architektur habe seit der Antike „bis hin zu Ledoux, Gilly und Schinkel eine vielfältige architektonische Typologie entwickelt“.<sup>118</sup>

Als Belege für Ungers' Anknüpfung an Friedrich Gilly sind zunächst zwei Bauten der 1950er Jahre zu nennen: die Wohnhäuser Hültzstraße und Brambachstraße in Köln (Abb. 7.20, 7.22). Haus Hültzstraße rekurriert auf Gillys Stadthaus Breite Straße 30 (Abb. 2.11), speziell mit den Proportionen der Fassadenwand, mit dem Sockelstreifen, dem hellfarbigen Verputz und den regelmäßigen Fensterachsen sowie mit der Form der Tür, die die Fenster-

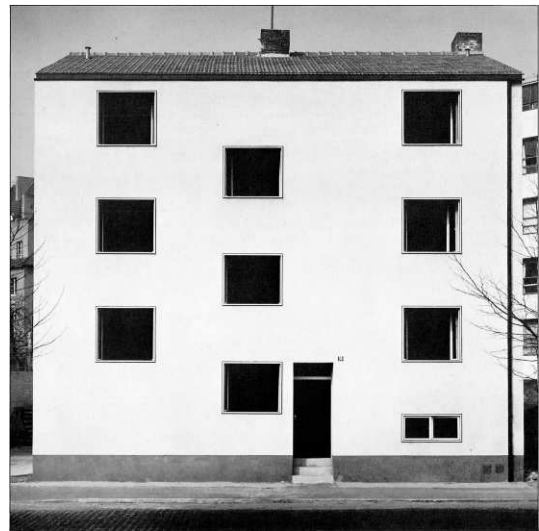


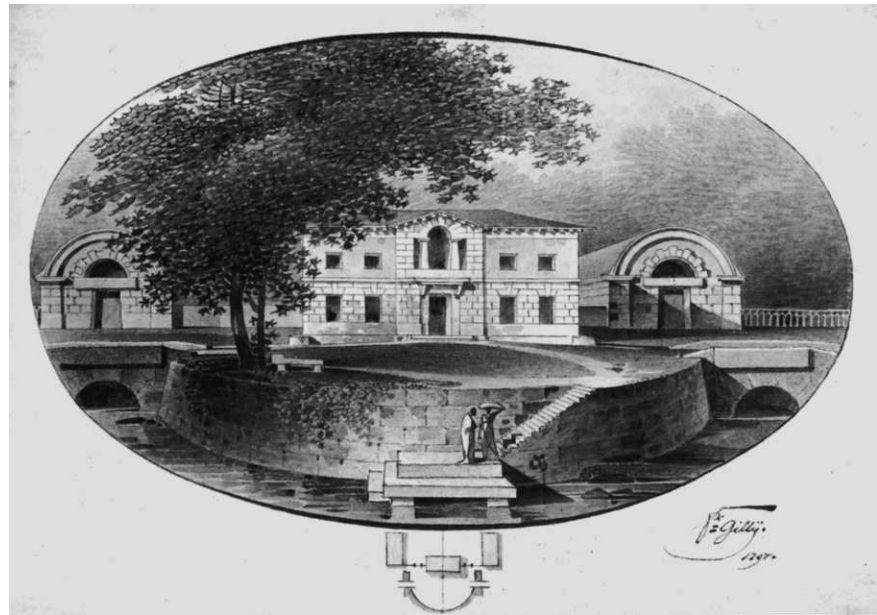
Abb. 7.20 | Oswald M. Ungers:  
Wohnhaus Hültzstraße, Köln (1951).

form im 1. Obergeschoss von Gillys Haus variiert. Für eine Fotografie seines Hauses hat Ungers außerdem die schwarzen Tür- und Fensterflächen von Gillys Haus – ein Spezifikum der Abbildungspraxis um 1800 – kopiert, indem er die Tür und neun der zehn Fenster weit öffnete, so dass sie als schwarze Flächen erscheinen. Damit thematisierte er einerseits seinen Gilly-Rekurs, andererseits das Quadrat als Basismodul seines Entwurfs, denn bei geschlossenen Fenstern hätten die Fensterflügel die schwarzen Quadrate in zwei Rechtecke geteilt. Nur das Kellerfenster blieb geschlossen, weil seine Flügel die rechteckige Fensterfläche in zwei Quadrate teilen.

Das Wohnhaus Brambachstraße transformiert Gillys Landhaus am Wasser (Abb. 7.21): Beide Häuser sind als 2-geschossige Quader aus Steinblöcken bzw. Ziegelsteinen mit einem Walmdach und dem Eingang in der Mitte der Langseite konzipiert. Gilly betont den Eingang durch einen Mittelrisalit und eine dorische Serliana im Obergeschoss, während Ungers den Risalit in eine wandhohe Nische invertiert und die Serliana durch ein flaches Treppenhäusenfenster ersetzt. Die flankierenden Wandflächen werden von Gilly horizontal in ein gemauertes Erd- und ein verputztes Obergeschoss, von Ungers dagegen vertikal in einen äußeren, fensterlosen und einen inneren, befensterten Abschnitt geteilt, wodurch die Massivität des Baukörpers betont wird. Das rahmenlose Einschneiden von Gillys Fenstern

<sup>117</sup> Ungers 1985, S. 33f., 36.

<sup>118</sup> Ebd., S. 35.



**Abb. 7.21** | Friedrich Gilly:  
Landhaus am Wasser  
(1797; 9,3 × 12,3 cm;  
Feder/Tinte, Wasserfarben;  
Privatbesitz, Berlin(?)).



**Abb. 7.22** | Oswald M. Ungers:  
Wohnhaus Brambachstraße, Köln  
(1955).

in die Wand variiert Ungers wiederum, indem er seine Fenster nach innen versetzt, so dass die Öffnungen „zu scharfkantigen Einschnitten“ werden, „die die Substantialität des Gebäudeblocks hervorheben“, wie Heinrich Klotz konstatiert<sup>119</sup>.

Auch Gillys Landhaus verfügt über Masse und Substanz. Doch Gilly fokussiert auf die Primärform des Baukörpers und lässt deshalb den Eingangsrisalit nur wenig aus der Wand hervortreten. Ungers hat den Risalit nicht nur invertiert, sondern auch als voluminöses, wandhohes Element mit variierender Breite an jede Seite des Wohnblocks gesetzt.<sup>120</sup> Damit hat er seine individuelle Position formuliert: Während Haus Hültzstraße noch die weißen Kuben der progressiven Moderne assoziiert, wird der Quader von Haus Brambachstraße nun zu

einem komplexen Gefüge und – so Heinrich Klotz – „zu einem reichhaltigen und identitätsstarken Gebilde“ weitergeführt<sup>121</sup>. Ab 1955 sind so differenzierte, individuelle Baukörper entstanden, an denen Ungers' Gilly-Rezeption dann nicht mehr nachweisbar ist.

Seine individuelle Position hat Ungers um 1960 mit Forderungen an die Architektur konkretisiert, die auch für Gillys Architekturverständnis zentral waren wie beispielsweise der Entwurf als Ideenträger, die Suche nach Urformen und ihre Transformation, die Verbindung von Gegensätzen, die Mannigfaltigkeit in der Einheit, die Individualität und der Kontextbezug eines Baus. Beide Architekten sind „zwischen Geschichte und Moderne“ zu verorten, wie Heinrich Klotz für Ungers' Position

<sup>119</sup> Klotz 1985, S. 13.

<sup>120</sup> Vgl. den Grundriss, zwei Ansichten und die Aufsicht in: Ebd., S. 41; Bauwelt 51, 1960, S. 210.

<sup>121</sup> Klotz 1985, S. 13.

festgestellt hat<sup>122</sup>. Sie bewegten sich jedoch in konträre Richtungen: Gilly suchte eine neue Einfachheit in der Architektur, weshalb er historische Formen purifizierte und Bauefüge auf Primärformen reduzierte. Ungers suchte eine neue Komplexität, indem er die Primärformen der progressiven Moderne aufbrach, variierte, vervielfältigte und neu kombinierte.<sup>123</sup> Er fokussierte deshalb nicht wie Gilly auf die Urform eines Typus, sondern auf „die Typenfolge, die Abwandlungen und verschiedenen Erscheinungsformen ein und desselben Urbildes“<sup>124</sup>.

Diese Divergenzen spiegeln sich in den Konzepten und Semantiken wider: Gilly hat seine Architektur für eine zukünftige Bürgergesellschaft entworfen, die durch edukative Wirkungen der Architektur zugleich geschaffen werden sollte. Mit dem Einzelbau hat er einerseits die Verbindung autonomer Individuen zu einer harmonischen Gemeinschaft projiziert, andererseits mit dem Rekurs auf die als „natürlich“ und „demokratisch“ rezipierten Anfänge von Architektur und Gesellschaft für beide den Neubeginn gefordert und zugleich historisch legitimiert. Ungers forderte ebenfalls einen Neubeginn für die Architektur, aber nicht für die Gesellschaft. Stattdessen reagierte er mit seinen Bauten auf aktuelle gesellschaftliche Entwicklungen wie die „Veränderungen der Lebensformen“<sup>125</sup> und die „Vielgestaltigkeit des Lebens“<sup>126</sup> im westdeutschen Pluralismus. Dementsprechend ist beispielsweise die Verbindung von Gegensätzen bei Gilly als harmonisierende Synthese, bei Ungers als Collage von Fragmenten angelegt. Dementsprechend hatte für Gilly der Bau Vorrang vor der Umgebung, die er dem Bau anpasste, während Ungers den *Genius loci* priorisierte, in den der Bau einzufügen war.

Die beiden Architekten wurden 1966 von Eckart Reissinger zusammengeführt, der bei Ungers studierte und in seiner Diplomarbeit die Entwurfsmethode seines Lehrers auf den Leipziger Platz in

Berlin anwandte (Abb. 7.23). Ungers lehrte ab 1963 an der Technischen Universität Berlin, bis er 1968 an eine US-amerikanische Universität wechselte. Seine Studenten hatten Typologien zu analysieren, Typen zu transformieren und komplexe Baukörper zu entwerfen, die auf die Spezifika ihres Standorts Bezug nehmen.<sup>127</sup> Reissinger setzte diese Anforderungen um, indem er auf Gillys Friedrichdenkmal rekurrierte und vier Komponenten in seine Diplomarbeit übernahm: die den Platz einfassenden Mauern und Baumreihen einschließlich des Abstands zwischen der inneren und mittleren Reihe<sup>128</sup>, die ovale Platzinsel, die Sockelplatte des Denkmals sowie die Kuben des Wach- und des Zollhauses als Bauform.

Die Sockelplatte des Denkmals hat Reissinger exakt mit ihren bastionsförmigen Ecken und zehn ihrer zwölf Treppen kopiert. Die beiden Südtreppen der Schmalseiten fehlen, weil die Sockelplatte ein Hochhaus in Scheibenform trägt, das diese Treppen überschneidet. An der Nord- und Südseite des Platzes sind je drei Kuben situiert, die die Abwandlung des Typus demonstrieren: Ausgangspunkt ist der Kubus an der Nordwestecke des Platzes, der sich der Urform annähert, die dann (im Uhrzeigersinn) um den Platz herum transformiert wird und dabei an Komplexität gewinnt.<sup>129</sup> Den einzelnen Transformationsstufen hat Reissinger Funktionen zugeordnet, (im Uhrzeigersinn) ein Warenhaus, eine Bank, eine Bank, ein Warenhaus, ein Auktionshaus und eine Versicherung<sup>130</sup>, um zu zeigen, dass bei lokaler und typologischer Bindung individuelle Baukörper für dieselben und unterschiedliche Funktionen gestaltet werden können.

Auf die Spezifika des Standorts nimmt Reissinger Bezug, indem er modernste Architektur mit Elementen von Gillys Friedrichdenkmal kombiniert, so dass die Geschichte des Standorts von der ersten Großplanung 1797 bis in die Gegenwart the-

<sup>122</sup> Ebd., S. 16.

<sup>123</sup> Ungers hat sein Verfahren später erläutert: Die Primärformen werden „durch verschiedene Manipulationen – wie Brechung, Beugung, Teilung, Umkehrung, Verdoppelung, Spiegelung, Reihung, Wiederholung, Überlagerung etc. – verändert, um möglichst viele Abweichungen [...] zu erfassen“ (Ungers 1983, S. 23).

<sup>124</sup> Ungers 1985, S. 35.

<sup>125</sup> Ungers 1983, S. 23.

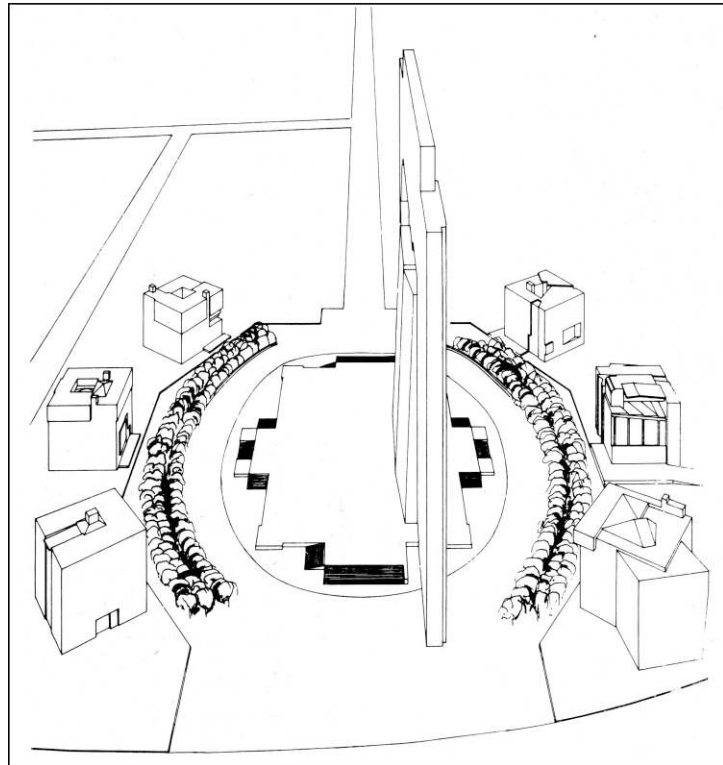
<sup>126</sup> Klotz 1985, S. 20.

<sup>127</sup> Vgl. Pehnt 2006, S. 364; Klotz 1987, S. 239; Klotz 1985, S. 22.

<sup>128</sup> Gilly plante hier eine Promenade für Fußgänger (vgl. S. 27). Ob Reissinger diese ebenfalls übernommen hat, ist nicht ersichtlich.

<sup>129</sup> Vgl. Klotz 1987, S. 236; Klotz, Heinrich: Die „Berliner Schule“ 1963–1967. Oswald Mathias Ungers als Lehrer. In: Jahrbuch für Architektur 1981/82, S. 123–130, hier S. 125.

<sup>130</sup> Vgl. die Legende zum Entwurf in: Arch+ 39, 2006, H. 181/182, S. 95.



**Abb. 7.23** | Eckart Reissinger: Bebauung Leipziger Platz, Berlin (Entwurf, 1966): Westansicht.

matisiert wird, die den Ort unverwechselbar macht. Zugleich definiert Reissinger das Friedrichdenkmal als Beginn der Moderne, der er wiederum ein Denkmal setzt – allerdings nur auf dem Papier, denn 1966 lag der Leipziger Platz in Ost-Berlin. In den 1980er Jahren sollte dann ein ehemaliger Mitarbeiter von Ungers auf Reissingers Entwurf für ein Projekt rekurrieren, das in West-Berlin realisiert wurde (s. Kap. 8.2.5).

### 7.2.7 | Bauaufgabe Denkmal

In den 1950er und 1960er Jahren hatten in beiden deutschen Staaten zwei Denkmaltypen Priorität: das Staats- und das Opferdenkmal. Das Staatsdenkmal fungierte als Stabilisator für das jeweilige politische System und als Medium im Kalten Krieg. In der Bundesrepublik wurden dafür primär bereits existierende Bauten genutzt, die die Bundesregierung als „Symbole der deutschen Demokratie“ (Paulskirche in Frankfurt a. M., Rathäuser ehemaliger Reichs- und Hansestädte u. a.) oder als „Symbole der deutschen Einheit“ (Kaiser-Wilhelm-

Denkmal am Deutschen Eck, Brandenburger Tor und Reichstag in Berlin u. a.) vereinnahmte.<sup>131</sup> Neu errichtet wurden nur wenige Denkmäler wie das Denkmal für die Opfer der Luftbrücke in West-Berlin (1951), das als Bekenntnis zur Westintegration der Bundesrepublik zu verstehen war.

Das Staatsdenkmal der DDR thematisierte die revolutionäre Arbeiterbewegung mit ihren „Helden“ Marx, Engels, Lenin, Stalin und Thälmann, die mit kolossalen Porträts geehrt wurden. Außerdem fungierten Denkmäler für „Opfer von Faschismus und Militarismus“ zugleich als Staatsdenkmäler, wenn sie kommunistischen Widerstandskämpfern oder sowjetischen Soldaten gewidmet waren, weil der Kampf von Kommunisten gegen das NS-Regime und die Befreiung durch die Rote Armee der Sowjetunion als Gründungspfeiler der DDR galten.<sup>132</sup> Eine produktive Gilly-Rezeption ist nur für das westdeutsche Staatsdenkmal nachweisbar und wurde für die Paulskirche und den Reichstag bereits dokumentiert (s. S. 202, 224).

Die meisten Denkmäler erinnerten in beiden deutschen Staaten an die Opfer des NS-Regimes und des 2. Weltkriegs. Häufig erhielten sie einfache,

<sup>131</sup> Vgl. Scharf 1984, S. 305, 312 f., 316 f.

<sup>132</sup> Vgl. Bartetzky 2006, S. 439, 443.

schlichte Formen oder aktualisierten Grab- und Denkmalformen des Klassizismus.<sup>133</sup> So wurden für das skulpturale Denkmal der Obelisk, der kubische Block mit Inschriften oder Reliefs, die Kugel und die Schale aufgegriffen, die alle – außer der Kugel – auch von Friedrich Gilly gestaltet worden sind<sup>134</sup>. Das architektonische Denkmal wurde auf Primärformen reduziert wie beispielsweise das Denkmal für die Weltkriegsopfer auf dem Friedhof Hamburg-Ohlsdorf (1947–1952)<sup>135</sup>: ein puristischer Quader mit nur einer Tür, der mit seiner wuchtigen Gedrungenheit Gillys Stil zu imitieren scheint. Die jeweiligen Korrespondenzen sind jedoch zu unspezifisch, als dass eine Gilly-Rezeption belegt werden kann – mit einer Ausnahme: der Gedächtnishalle auf dem Leitenberg, die an die Opfer des Konzentrationslagers Dachau erinnerte.

Für diese Gedächtnishalle wurde 1950 ein Wettbewerb ausgeschrieben und gefordert, einen 2-geschossigen Bau an der Ostkante des Leitenbergs zu situieren, der im Hauptgeschoss einen Gedächtnisraum mit 300 Stehplätzen und im Untergeschoss eine Gruft mit Gräbern und zwei separate Räume aufnimmt.<sup>136</sup> Von den insgesamt 175 eingereichten Entwürfen überzeugte jedoch kein Entwurf völlig, so dass die Jury zwei 2. Preise und einen 3. Preis vergab. Zwei der prämierten Entwürfe korrespondieren mit Bauten von Gilly.<sup>137</sup>

Der Entwurf von Wunibald Puchner und Hans Vogl erhielt einen 2. Preis und zeigt einen gedrun- genen Zylinder auf einer Sockelplatte, der einen Zylinder von etwa 3-facher Höhe ummantelt (Abb. 7.25). Beide Zylinder besitzen gemauerte, leicht dossierte Wände sowie Flachdächer. An der Westseite führen drei schmale, hohe Öffnungen in den Gedächtnisraum, in dem acht unkannelierte Säulen die hohe Tambourkuppel mit Opaion des inneren Zylinders tragen und zugleich eine Balustrade rhythmisieren, die eine Sichtöffnung in die

Gruft mit Blick auf einen Sarkophag in ihrem Zentrum umschließt. Gegenüber dem Eingang führen zwei geschwungene Treppenarme ins Untergeschoss und enden zwischen dem Zugang zur Gruft im Westen und den zwei separaten, hier quadratischen Räumen im Osten. Mit ihrer Platzierung und ihrer Form nimmt die Treppe Bezug auf die Treppe der Paulskirche in Frankfurt a. M.

Außerdem verweist die Gedächtnishalle auf drei Grab- und Denkmalbauten von Gilly: Ihr gemauerter, dossierter Baukörper mit Flachdächern und schmalen Eingängen assoziiert den Zylinder des Friedrichdenkmals „SPQB“, in dem ein Sarkophag im Zentrum eines von zwölf unkannelierten Säulen gebildeten Quadrats platziert ist<sup>138</sup>. Die Durchdringung zweier massiver Primärformen assoziiert das Friedrichdenkmal in einer Landschaft, in dem ebenfalls eine Rotunde unkannelierter Säulen die Schnittlinie der beiden Primärformen markiert und die Kuppel mit Opaion des Zylinders trägt (Abb. 4.41, 6.17).

Der 2-geschossige Innenbau der Gedächtnishalle verweist wiederum auf den Innenbau von Gillys Knickpyramide (Abb. 7.24): An den Portikus der Pyramide schließt eine quadratische Säulenhalle und an diese eine runde Galerie an, deren Balustrade eine Sichtöffnung ins Untergeschoss mit Blick auf einen Sarkophag in ihrem Zentrum umschließt. Von der Säulenhalle führen zwei geschwungene Treppenarme hinunter in zwei rechteckige Vorräume, die eine Rotunde von 16 unkannelierten Säulen flankieren, die die Galerie und das Gewölbe tragen.<sup>139</sup> Über dem Sarkophag hängt hier eine Lampe, über dem Sarkophag der Gedächtnishalle stattdessen die Skulptur eines Phönix als „Glieder der Achse Sarkophag-Sonne“ und „immerwährender Hinweis auf die Wiedererstehung der *geistigen Freiheit*“<sup>140</sup>.

Ähnlich konzipiert wie der Bau von Puchner und Vogl ist die Gedächtnishalle von Harald Roth

<sup>133</sup> Die neoklassizistischen Denkmäler verteilen sich auf die Bundesrepublik und die DDR im Verhältnis 1:3. Vgl. die Dokumentationen: Puvogel/Stankowski 1995, hier S. 380, 385, 754, 758 f.; Endlich 1999, hier S. 61, 90, 256, 387, 404, 428, 432, 558, 696, 708, 745, 826.

<sup>134</sup> WV: B 478, D 4; AK: Nr. 127.

<sup>135</sup> Abb. z. B. in: Zeller 2004, S. 65.

<sup>136</sup> Vgl. Fischer 1951, S. 17.

<sup>137</sup> Möglicherweise korrespondieren noch weitere Entwürfe mit Gillys Bauten, denn laut Heinz Fischer zeigen die 175 Entwürfe „im Kreise aufgestellte hohe rechteckige Pfeiler, bescheidene runde und eckige Kapellen, Kirchen, riesige Ehrenhallen, Glockentürme, der römischen Trajanssäule verwandte Bauwerke, klassizistische Hallen mit Treppenanlagen, pyramidenartig abgedeckte Bauten, Türme, Kuppeln, moderne hochhausartige Gebäude u. a. m. [...] unter Anwendung verschiedenster Stile“ (Ebd., S. 17 f.).

<sup>138</sup> WV: B 77.

<sup>139</sup> Vgl. die Bauanalyse in: Oncken 1981, S. 37 f.

<sup>140</sup> Fischer 1951, S. 19.

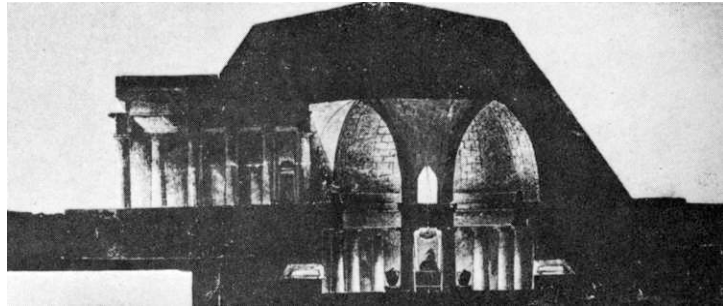
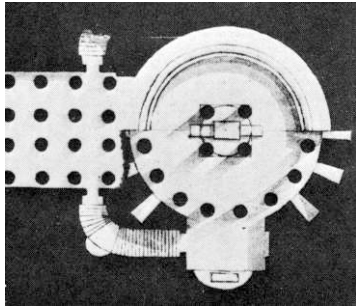
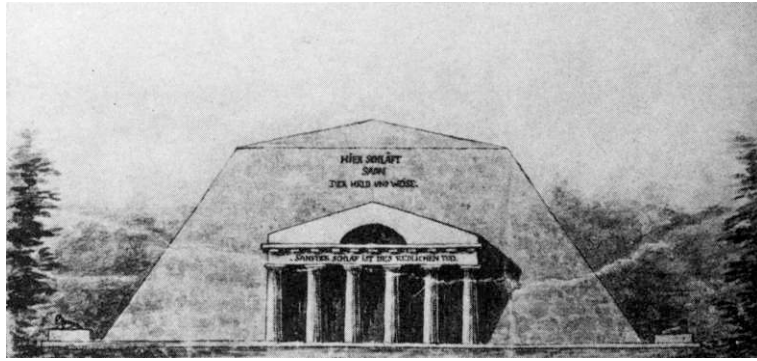


Abb. 7.24 | Friedrich Gilly: Knickpyramide (undatiert; verschollen) (WV: B 305, B 307, B 308);  
oben: Fassade; unten links: Grundriss EG/UG; unten rechts: Längsschnitt.

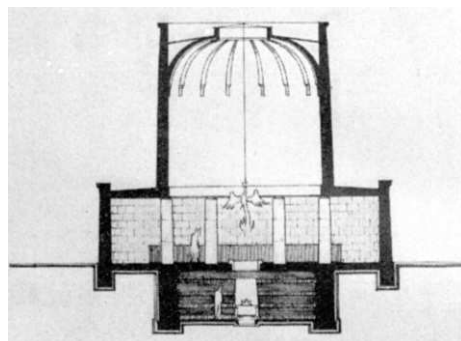
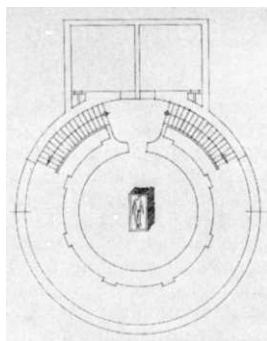
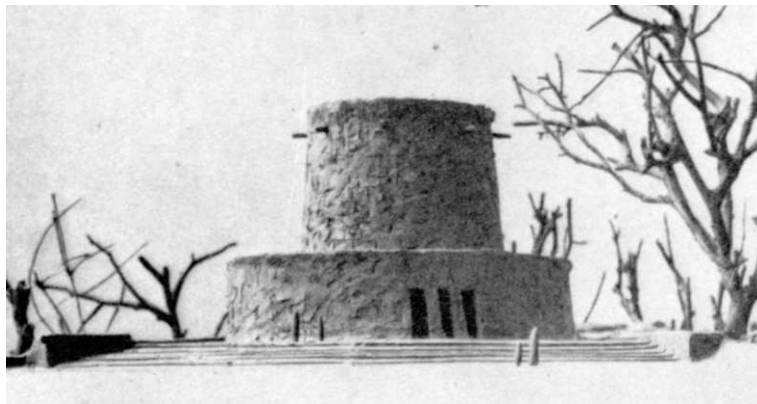
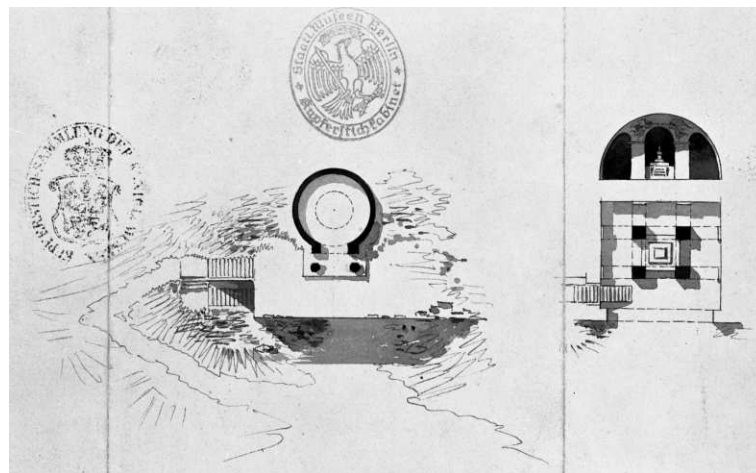
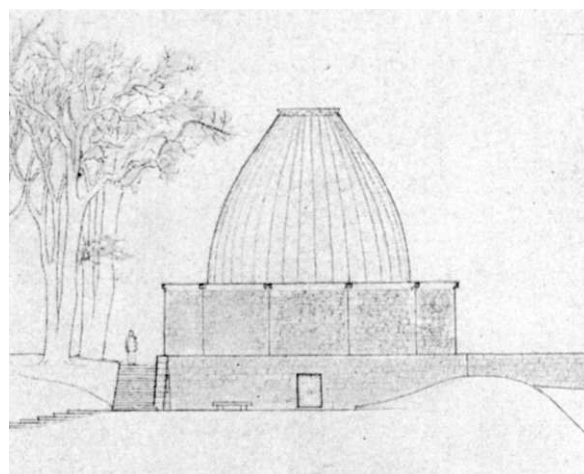
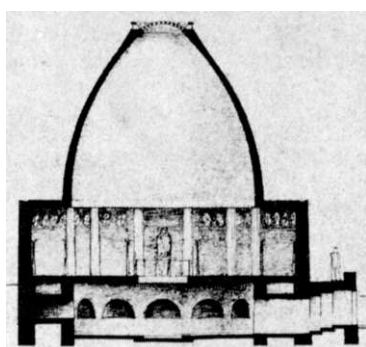


Abb. 7.25 | Wunibald Puchner / Hans Vogl: Gedächtnishalle auf dem Leitenberg, bei Dachau (Entwurf, 1950);  
oben: Westansicht; unten links: Grundriss EG/UG; unten rechts: Querschnitt.





**Abb. 7.26** | Friedrich Gilly: Tempel „Der Einsamkeit“ (ca. 1799; je 11,8 × 23,5 cm; Feder/Tinte, Wasserfarben; Kupferstichkabinett, Berlin); **oben:** Hauptansicht; **unten:** Lageplan mit Grundriss des Tempels (links), Querschnitt und Grundriss des Podiums (rechts).



**Abb. 7.27** | Harald Roth / Anton Hiller: Gedächtnishalle auf dem Leitenberg, bei Dachau (Entwurf, 1950); **links:** Längsschnitt; **rechts:** Südansicht.

und Anton Hiller, die den 3. Preis erhielt (Abb. 7.27): Ein rechteckiges Podium mit angeschnittener Südostecke wird im Hang des Leitenbergs situiert<sup>141</sup> und trägt ein Polygon, das einen sich verjüngenden Zylinder von etwa 3,5-facher Höhe ummantelt. An seiner Westseite führt eine Öffnung in den Gedächtnisraum, in dem zwölf unkannelierte Säulen die hohe Kuppel mit Opaion des Zylinders tragen und zugleich den Raum in zwei Umgänge teilen, denn die runde Sichtöffnung in die Gruft ist hier wesentlich kleiner als die Säulenrotunde. Die Treppe ins Untergeschoss wird nach außen verlegt und verbindet die Plätze vor dem oberen West- und dem unteren Südeingang. Von diesem führen wenige Stufen hinunter in den runden Grabraum, der von einer niedrigen Mauer eingefasst wird, die eine Reihe von Halbkreisbogen trägt. Die zwei separaten Räume schließen an der Nordseite an.

Diese Gedächtnishalle assoziiert Gillys Tempel „Der Einsamkeit“, den Gilly als einen Ort für Kontemplation konzipiert hat (Abb. 7.26): Ein rechteckiges Podium ist in einem Hang situiert und trägt einen Zylinder mit Kuppel und Opaion. Die obere und untere Ebene des Baus werden über eine 2-läufige Außentreppe verbunden, deren oberer Lauf am Rand des Podiums ansetzt, während der untere Gegenlauf durch einen Halbkreisbogen in den quadratischen Innenraum des Podiums führt. Dort ist ein Grab- oder Denkmal im Zentrum des Raums platziert, der mit einer auf dem Boden aufsetzenden Halbtonne überwölbt ist, die die Vorderwand des Podiums durchdringt und öffnet.<sup>142</sup>

### 7.2.8 | Bauaufgabe Theater

Die Situation im Theaterbau war um 1960 der Situation im Kirchenbau vergleichbar, denn auch das Theater erlebte in der Bundesrepublik einen Boom, während es in der DDR marginalisiert wurde. Die „Deutsche Bauzeitung“ kommentierte 1960:

„Von den in Deutschland vor dem Kriege bestehenden 114 Theatern waren bei Kriegsende 56 total und 16 teilweise zerstört sowie 14 stark beschädigt. In den 15 Jahren zwischen 1945 und 1960 sind in der Bundesrepublik 43 Theater neu gebaut, 37 wieder aufgebaut und 10 durch Umbau und starke Erweiterung erneuert worden. Mit dem Bau von 20 weiteren Theatern ist begonnen bzw. ihre Errichtung wurde definitiv beschlossen.“<sup>143</sup>

In der DDR wurden dagegen nur vereinzelt zerstörte Theaterbauten rekonstruiert wie das Berliner Opernhaus „Unter den Linden“. Priorität hatte der Neubau von Kulturhäusern, die Veranstaltungssäle, Klubräume, Bibliotheken und Gaststätten unter einem Dach vereinten und die sozialistische Gesellschaft als Erbin der bürgerlichen Kultur repräsentierten, bis 1955 in neoklassizistischen Formen mit Rekursen auf den Tempel der Antike, die Schlossanlage des Barock, das Theater des Klassizismus und das neoklassizistische Festspielhaus in Dresden-Hellerau (1910–1912).<sup>144</sup> So wurde beispielsweise das Kulturhaus in Nordhausen als Podiumstempel gestaltet (s. S. 221), und das Kulturhaus der Maxhütte in Unterwellenborn (1952–1955)<sup>145</sup> rekurrierte mit seinen Seitenflügeln – je einem gestreckten Quader mit einem Kolossalportikus auf flachem Podium an der Schmalseite – auf das Opernhaus „Unter den Linden“. Ab 1956 wurde die Bauaufgabe dann im progressiv-modernen Stil ausgeführt.<sup>146</sup> Neben der Wahl des Podiumstempels als Bautypus für Kulturhäuser ist eine produktive Gilly-Rezeption nur für das Haus des Lehrers in Ost-Berlin zu belegen, die bereits dokumentiert wurde (s. S. 214f.).

In der Bundesrepublik wurde der Boom im Theaterbau begleitet von Forderungen nach einem neuen Raumkonzept. Vielfach diskutiert wurde das „Raumtheater“, das eine neuartige Einheit von Bühnen- und Zuschauerraum sowie ein Auditorium mit gleichwertigen Plätzen bieten sollte, ohne bestimmte Gesellschaftsgruppen zu privilegieren.<sup>147</sup>

<sup>141</sup> Vgl. die Lagepläne in: Ebd., S. 23f.

<sup>142</sup> Vgl. die Bauanalysen in: Oncken 1981, S. 39; AK: Nr. 49; Nerding 1990, S. 78.

<sup>143</sup> Schwab 1960, S. 661.

<sup>144</sup> Vgl. Minta 2006, S. 361f.; Zeller 2004, S. 88f.; Lange 2003, S. 45; Topfstedt 1985, S. 236–238.

<sup>145</sup> Abb. z. B. in: Minta 2006, S. 362; Zeller 2004, S. 89.

<sup>146</sup> Vgl. Minta 2006, S. 361f.; Lange 2003, S. 45.

<sup>147</sup> Vgl. Harting 1952; Lange 2003, S. 22.

Als historisches Vorbild für dieses Raumtheater präsentierte die Zeitschrift „Bauwelt“ 1952 die vorletzte Version von Gillys Grundriss für das Berliner Schauspielhaus<sup>148</sup>, mit dem Gilly außerdem die Sicht auf die Bühne durch die Vergrößerung der Bühnenöffnung optimiert hatte.<sup>149</sup> Produktiv rezipiert wurde erneut Gillys Rangterrasse, beispielsweise für das Auditorium des Neuen Residenztheaters in München (1948–1951), in dem der 1. Rang über dem Parkett vorschwingt, während hinter seinen Sitzreihen die geschlossene Wand des 2. Rangs aufsteigt.<sup>150</sup> Diese Gilly-Rezeption endete allerdings bald, denn im Lauf der 1950er Jahre wurden die Rangtypen „Balkon“ und „Terrasse“ von dem neuen Typus „Rangloge“ abgelöst, die in jedem Rang mehrfach – „wie herausgezogene Schubkästen“<sup>151</sup> – an die Wand des Auditoriums gehängt wird und den Zuschauerraum optisch vergrößert.

Dieser Gestaltung des Auditoriums korrespondierten in den 1950er Jahren ein additives, großflächig verglastes Bauegefüge sowie ein großräumiges Foyer und Treppenhaus, denn der Theaterbau der 1950er Jahre sollte mit Transparenz und Weite den Theaterbesuch als demokratisches, öffentliches Gesellschaftserlebnis etablieren und jeden Eindruck elitärer Exklusivität vermeiden.<sup>152</sup> In den 1960er Jahren wurde der Baukörper dann eher zu einer Großform komprimiert wie dem gelängten Quader (in der Nachfolge von Mies van der Rohes Theater für Mannheim) oder dem Zentralbau mit runder, elliptischer oder polygonaler Grundfläche. Alternativ sind mehrteilige Bauskulpturen entstanden wie das Stadttheater in Ingolstadt (1962–1966) als „raumverdrängendes Betongebirge“<sup>153</sup> oder das Schauspielhaus in Düsseldorf (1965–1969) als organisch gerundeter Terrassenbau mit Rekursen auf die Architektur und das Kunstgewerbe der 1920er Jahre<sup>154</sup>.

Der einzelne Halbzylinder wurde als Bauform kaum gewählt, vermutlich weil er im NS-Staat für

Theater sowie Kongress- und Volkshallen – auch mit explizitem Bezug auf Gillys Schauspielhaus – projiziert worden war. Dagegen sind Derivate des für Gillys Bau spezifischen doppelten Halbzylinders an drei Theatern festzustellen: Im Düsseldorfer Schauspielhaus wurden die Auditorien des Großen und Kleinen Hauses am Nordost- und Südwestende des Baus in Halbzylinder gesetzt, die in die organischen Wölbungen des Außenbaus integriert und dabei verformt und verschliffen wurden.<sup>155</sup> Am Stadttheater in Münster (1954/55) ummantelt ein 2-geschossiges Vieleck die Eiform des Zuschauerraums und die Parabelform des Bühnenturms, die beide angeschnitten und an den Schnittflächen so zusammengefügt wurden, dass die Parabel die Spitze des Eies bildet.<sup>156</sup> Ihre Gesamtform dürfte allerdings primär auf Walter Gropius’ Totaltheater (1927) und folglich nur sekundär auf Gillys Schauspielhaus zurückgehen (s. S. 142).

Der eindeutigste Gilly-Rekurs ist für das Stadttheater in Kassel zu konstatieren (Abb. 7.28): Ein kubischer Quader nimmt die Bühnenräume des Großen und Kleinen Hauses sowie Verwaltungsräume auf. Die Zuschauerräume werden an seine Langseiten additiv angefügt, der Zuschauerraum des Großen Hauses in der Mitte der Westseite als gestelzter Halbzylinder, ummantelt von einem trapezförmigen Foyer, und der Zuschauerraum des Kleinen Hauses am Nordende der Ostseite als Zylindersegment, ummantelt von einem segmentförmigen Foyer. Beide Ummantelungen sind um etwa ein Drittel niedriger als die Zylinder, so dass am Außenbau des Großen Hauses – analog zu Gillys Schauspielhaus – die Abfolge von Eingang, Foyer, Zuschauerraum und Bühnenturm in kompakten, höhengestaffelten Formen abgebildet wird. Am Kleinen Haus wird diese Abfolge dagegen verunklärt, weil der Eingang am Nordende des Foyers platziert ist, und weil die Zylinderwand nicht vertikal, sondern diagonal aufsteigt.<sup>157</sup> Verunklärt wird

<sup>148</sup> WV: B 29.

<sup>149</sup> Vgl. Harting 1952, S. 152.

<sup>150</sup> Abb. z. B. in: Die Bauzeitung 56, 1951, S. 143; Durth/Gutschow 1987, S. 106.

<sup>151</sup> Lange 2003, S. 22.

<sup>152</sup> Vgl. Hackelsberger 1985, S. 77; Flagge, Ingeborg: Keine geschlossene Veranstaltung. In: Steckeweh/Gülicher 1990, T. 31.

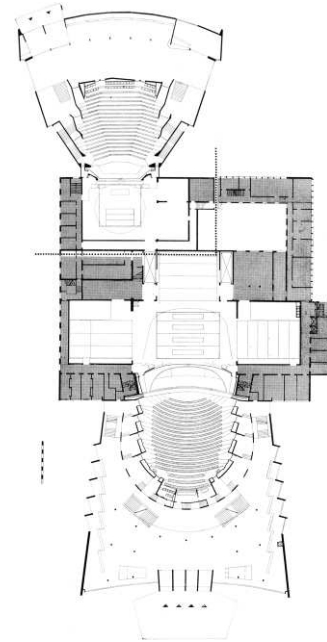
<sup>153</sup> Pehnt 2006, S. 359.

<sup>154</sup> Vgl. Schwab 1960; Lange 2003, S. 22 f.

<sup>155</sup> Abb. z. B. in: Schwab 1960, S. 661.

<sup>156</sup> Abb. z. B. in: Bauwelt 47, 1956, S. 771–773; Hackelsberger 1985, S. 73.

<sup>157</sup> Vgl. die Ostansicht und den Schnitt des Stadttheaters z. B. in: Baukunst und Werkform 13, 1960, S. 134 f.



**Abb. 7.28** | Paul Bode / Ernst Brundig: Stadttheater mit Großem und Kleinem Haus, Friedrichplatz, Kassel (1955–1959); **links:** Westansicht; **rechts:** Grundriss EG.

außerdem die Primärform der Bühnenräume, weil in den kubischen Quader ein gestreckter Quader von etwa 2,5-facher Höhe inkorporiert ist.

Um 1960 haben Theaterarchitekten mit ihren Neubauten also erneut Bezug auf Gillys Schauspielhaus genommen und dabei den NS-Rezeptionsmodus vermieden, indem sie auf die Gesamtform von Gillys Bau rekurrierten. Ihre produktiven Rezeptionen beschränkten sich allerdings auf Variationen, Allusionen und Reminiszenzen. Dagegen ist an einigen Rekonstruktionen (teil)zerstörter Theater ein diametraler Ansatz zu beobachten: Die Baukörper wurden so umfassend purifiziert, dass ein bereits vorhandener Gilly-Bezug am Rekonstruktionsbau deutlicher als am Originalbau ablesbar ist oder ein Bezug sogar erst entstanden ist.

So hatte das Berliner Schillertheater von Jacob Heilmann und Max Littmann auf Gillys Theater in Königsberg und Berlin rekurriert (s. S. 103). Bei seiner Rekonstruktion (1951) wurde die Struktur des Baukörpers klarer herausgearbeitet und der Kontrast der Bauteile verstärkt, indem jeder Bauteil auf seine Grundform reduziert, der Quader des Foyers verbreitert und seine Fassade durch eine geschlossene Wand ersetzt wurde, aus der ein verglastes Zylindersegment mit dem Eingang herausschwingt. Außerdem erhielten alle Bauteile Flachdächer.<sup>158</sup> Die meisten Korrespondenzen mit Gillys Schau-

spielhäusern sind dadurch zwar weggefallen, aber die additive Folge kompakter, puristischer Primärformen verweist deutlicher auf Gillys Architektur als das originale Baugesüge.

Nicht verdeutlicht, sondern erst hergestellt wurde der Gilly-Bezug bei der Rekonstruktion des Volkstheaters in Worms, das Otto March 1888/89 in historistischen Formen errichtet hatte. Das als Spiel- und Festhaus rekonstruierte Theater variiert den Außenbau von Gillys Berliner Schauspielhaus (Abb. 2.5, 7.29): Der ebenfalls 2-geschossige Quader des Foyers mit dem Haupteingang an der Langseite besitzt analog eine flache Freitreppe, ein Vordach auf Rundpfeilern sowie großflächige Fenster und eine Balustrade im Obergeschoss. Der Antritt der Treppe liegt hier allerdings nicht vor, sondern hinter den Stützen. Der Dreiviertelzylinder des Zuschauerraums gliedert sich ebenfalls in einen – hier 2-geschossigen – Ring mit Türen beiderseits des Foyers und einen geschlossenen Kern. Im Erdgeschoss wird der Zylinderring durch offene Pfeilergänge verstärkt, deren Dachflächen als Balkone fungieren, auf die – analog zu den Dachterrassen von Gillys Bau – jeweils fünf Türen führen, die hier in schmale, wandhohe Fenster integriert sind. Über ihnen steigt ebenfalls der Zylinderkern und hinter diesem der quadratische Bühnenturm auf, der hier von niedrigeren Quadern mit Walmdächern flan-

<sup>158</sup> Abb. des Rekonstruktionsbaus z. B. in: (Neue) Bauwelt (6) 42, 1951, S. 161–163. – Vgl. auch den Rekonstruktionsumbau des Stadttheaters Barmen (1905) zum Opernhaus Wuppertal (1956); Abb. in: Springer 1926, S. 15 (Barmen); Bauwelt 58, 1967, S. 348 (Wuppertal).



**Abb. 7.29** | Gernot Heyl: Städtisches Spiel- und Festhaus (heute: Theater-, Kultur- und Tagungszentrum), Rathenaustraße, Worms (1963–1966): Südansicht 1968.

kiert wird. Diese additive, höhengestaffelte Abfolge der Primärformen Quader, Zylinder und Kubus, die hier alle Flachdächer erhalten, war an Marchs

Volkstheater nicht vorhanden und stellt am Spiel- und Festhaus ebenso wie die Ausgestaltung der Bauteile nun einen expliziten Gilly-Bezug her.

### 7.3 | Literatur: Architekt am Ende vs. Anfang einer Epoche

Während in der Architektur um 1960 eine zwar rückläufige, aber weiterhin konstante Gilly-Rezeption festzustellen ist, ist die literarisch-kritische Rezeption nur in Publikationen zur Kunst- und Architekturgeschichte konstant geblieben. Die Gilly-Forschung hat dagegen nur noch vereinzelt in der 1. Hälfte der 1950er Jahre publiziert. Diese Belege der kritischen Rezeption werden ergänzt durch den seltenen Beleg einer deskriptiv-stilisierenden Rezeption: ein Gedicht über Gilly.

Der Autor des Gedichts, Johannes Bobrowski (1917–1965), war nach seiner Rückkehr aus sowjetischer Gefangenschaft als Verlagslektor in Ost-Berlin tätig und etablierte sich außerdem als Schriftsteller mit Werken über die Kulturen Osteuropas und mit Gedichten über Künstler und Kunstwerke. Im Gedicht „Friedrich Gilly“ (1950–1952) lässt er Gilly das Friedrichdenkmal errichten:

#### FRIEDRICH GILLY

Es mag mit Reden, der nicht zu wirken weiß,  
die Zeit vertun. Ich füg den behauenen Stein  
zu Stufen auf und Bogentoren  
von jener harten, der Dorer, Ordnung,

und Säulen. Drüber lasten die Giebel, breit,  
das Künft'ge zu empfangen. Sie sollen schwer  
wie der Jahrtausende Gefüg sich  
schließen; so steh über den Pylonen

das Firmament. Doch daß sie bereitet recht  
aufstünden, weit genug, füll mit bronzenen  
Bildtafeln ich das Giebelfeld und  
erzelen Gliedern der Säulen Drängung.

Einst werden diese Stufen von klingenden  
Festzügen ausgetreten und überstreut  
vom ungezählten Laub der Siege  
sein und die Friese verhängt von Kränzen –

Einst werden Jünglinge zu den Giebeln auf,  
den leuchtenden, erheben die Herzen, sich  
der Helden Vorbild zu verschwören  
und einem Lorbeer aus Mädchenhänden –

Dann ist mit jedem Atemzug meine Zeit  
vernehmlich. Vor der Lieder Gedröhn fliegt auf  
dann meine Asche, stäubt die Straßen  
hin, wölkt um Fahnen – – Tag einst! verzeuch nicht!

Mir noch, der ich hier baue, erscheinst du  
beglänzt mit Morgenröten und Sonnenlast  
des vollen Sommers, dich zu wissen  
bin ich im nächtlichen Grabe mächtig.<sup>159</sup>

Bobrowski stellt Gilly als einen Architekten vor, der mit seinen Bauten wirken will und das Friedrichdenkmal als ein Jahrtausendbauwerk errichtet, an dem Siegesfeiern stattfinden und junge Männer einen Schwur auf König Friedrich II. leisten werden. In dieser Zukunft wird von Gilly allerdings nur noch seine Asche übrig sein. Trotzdem sollte er nicht zögern („verzeuch nicht!“), denn die Zukunft erscheint ihm bereits, und dieses Wissen verleiht ihm Macht über den Tod hinaus.

Das Gedicht beginnt mit einer Allusion auf Johann W. Goethes Motto „Bilde, Künstler! Rede nicht!“ und verbindet die Zeit um 1800 mit der Zeit um 1940, die mit Siegesfeiern, Schwüren auf Friedrich II. als Heldenvorbild, aufliegender Asche sowie den Syntagmen „der Jahrtausende Gefüg“ und „der Lieder Gedröhn“ thematisiert wird. In diesem zeitlichen Rahmen wird Gillys „NS-Vergangenheit“ reflektiert: Einerseits reproduziert Bobrowski die NS-Rezeptionsperspektive, wenn er Gilly als Propheten der NS-Zeit präsentiert. Andererseits assoziiert er mit Gillys Asche – die Straßen bestäubt und Fahnen umwölkt – die Asche der in den Konzentrationslagern getöteten Menschen und deutet damit an, dass Gilly ebenfalls ein Opfer der Nationalsozialisten war.

### 7.3.1 | Publikationen zur Kunst- und Architekturgeschichte

In seinem Überblick über Gillys Rezeptionsgeschichte schreibt Fritz Neumeyer zur literarisch-kritischen Rezeption um 1960:

„Die Beschlagnahmung und Vergewaltigung der klassischen Tradition durch das Dritte Reich führte im Nachkriegsdeutschland zu einer allgemeinen Abwehrhaltung gegenüber jedweder Kunst, die mit dem Signum ‚Klassizismus‘ belegt war. [...]“

Erst in den sechziger Jahren zeichnet sich eine allgemeine Überwindung dieser Berührungsangst ab. Die Wiederentdeckung der französischen Revolutionsarchitektur leitete eine neue Phase der Auseinandersetzung mit der Baukunst des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts ein. Auch der Name Gilly erweckte in diesem Zusammenhang wieder neues Interesse.<sup>160</sup>

Als Beispiele für dieses neue Interesse nennt Neumeyer die Dissertation von Marlies Lammert über David Gilly (1964) und den Reprint der Tafelsammlung mit Ansichten der Marienburg von Friedrich Gilly und Friedrich Frick (1965; s. Kap. 7.3.3).

Meine Analyse einiger Publikationen zur Kunst- und Architekturgeschichte hat jedoch zu einem anderen Ergebnis geführt, denn in ihnen ist keine Abwehrhaltung zu spüren, zumindest nicht Gilly gegenüber, der ausführlich rezipiert und überwiegend positiv bewertet wird. So hat Eberhard Hempel im Kapitel „Klassizismus“ seiner „Geschichte der deutschen Baukunst“ (1949; 2. Auflage 1956) – in dem er auf 25 Seiten den Früh- und Hochklassizismus behandelt<sup>161</sup> – über sechs Seiten Gilly gewidmet und damit wesentlich mehr Seiten als jedem anderen Architekten des Kapitels. Folglich war Gilly für Hempel nicht nur „der bedeutendste Vertreter“ der jüngeren Generation um 1800, sondern auch der bedeutendste Architekt des Früh- und Hochklassizismus: Gilly habe „dem klassischen Ideal der Zeit die architektonische Form“ gegeben, indem er die Front des Landhauses Mölter „im antiken Sinn“ gestaltete (Abb. 2.15), mit der Front des Mausoleums von Schloss Dyhernfurth „der griechischen Kunst im Sinne der deutschen Klassik“ nahe kam<sup>162</sup> und mit dem Innenbau des Berliner Schauspielhauses „zu einer vollkommenen Raumeinheit“ gelangte, die vom „Geist der nach antiken Vorbild gestalteten deutschen Tragödie“ zeuge (Abb. 2.7). Das

<sup>159</sup> Aus: Haufe, Eberhard (Hg.): Johannes Bobrowski. Gesammelte Werke in 6 Bänden; Band 2: Gedichte aus dem Nachlass. Stuttgart 1998, S. 215f.

<sup>160</sup> Neumeyer 1997, S. 33.

<sup>161</sup> Der Spätklassizismus wird im Kapitel „Seit 1810“ behandelt, das den Zeitraum 1810–1949 abdeckt.

<sup>162</sup> AK: Nr. 83–96.

Friedrichdenkmal überzeugte Hempel dagegen weniger, weil „das Volk dieses Mausoleum ganz allgemeiner Form mit der einzigartigen Persönlichkeit“ Friedrichs II. nicht habe verbinden können: „Nicht Friedrich II. lebt in diesen Entwürfen, sondern der Geist der deutschen Klassik.“<sup>163</sup>

Eine konservativere Position vertrat Julius H. Schröder, dessen „Deutsche Baugeschichte“ (1950) sieben Kapitel über die Stilepochen von der Antike bis zum Klassizismus, aber nur eine abschließende Seite über das 19. und 20. Jahrhundert enthält. Der Klassizismus wurde für Schröder durch einige Theater, Museen, Bibliotheken und „vor allem die breite Masse der Bürgerhäuser“ geprägt. Bei Gilly sieht er – im Vergleich mit Schinkel und Klenze – eine „herbe, fast abweisende Strenge, in welcher der kubische Baukörper die Grundlage bildet“, und zeigt von ihm (nur) das Landhaus Mölter als Beispiel für eine „in der Fassadengestaltung äußerste Bescheidung auf sachliche, nahezu schmucklose Flächenaufteilung“.<sup>164</sup>

Nach seiner „Geschichte der deutschen Kunst“ (1942) publizierte Hans Weigert 1951 den 1. Band einer „Geschichte der europäischen Kunst“, in dem er die Architektur „Um 1800“ als Architektur der Revolution sowie „Anfang mit voraussetzungslosen Urformen“ und „glatten und leeren Flächen“ vorstellt: „So vollzog sich eine Rückkehr zum Einfachen, eine Verjüngung der Baukunst.“ Als Architekten der Revolution nennt er Claude-N. Ledoux, Étienne L. Boullée und Friedrich Gilly, die „von den Grundformen der Stereometrie“ ausgingen und mit ihnen „Monumente als Symbole des Ewigen entwarfen“.<sup>165</sup> Weigert zeigt Gillys Berliner Schauspielhaus neben Ledoux' Würfelhaus und Boullées Newton-Kenotaph und behält seine Rezeptionsperspektive von 1942 grundsätzlich bei (vgl. S. 191).

Dagegen hat Hermann Beenken seine Perspektive gewechselt. In seiner „Geschichte der deutschen

Kunst im 19. Jahrhundert“ (1944) war Gillys Werk Voraussetzung für die NS-Architektur (s. S. 191); in seinem Buch „Bauideen der deutschen Romantik“ (1952)<sup>166</sup> markierte es nun den Beginn der Moderne: In Entwürfen „deutscher Baumeister wie Gilly, Haller und Schinkel“ habe sich bereits keimhaft „ein neues, ein radikal verändertes Verhältnis alles architektonischen Gestaltens zum Raume“ manifestiert; „in ihrer Auffassung und Gestaltung des Räumlichen“ seien die Entwürfe „viel moderner und vorausweisender als die der französischen Revolutionsarchitekten gewesen“.<sup>167</sup> Zwar war Gillys „hochbedeutende[s]“ Friedrichdenkmal für Beenken weiterhin ein „Weiheheil für den Helden und zugleich Andachtsstätte“, aber nun auch „ein Architektur gewordener Triumphzug“, der vom Rezipienten Bewegung verlange:

„Diese ganz auf räumliche Bewegung hin entwickelte Architektur will nun auch in wirklicher Bewegung gesehen sein, nämlich in jener, die sich durch den dauernden Wechsel unseres Stand- und Blickpunktes, sobald wir die Anlage umschreiten, ergibt. Wie verschieben sich hier die großen Massen des Baues, die Winkel, die Durchblicke und Überschneidungen! Erst durch dieses Sichverschieben und Sichbewegen der Bilder werden die räumlichen Werte [...] wirklich zum Sprechen gebracht [...]“<sup>168</sup>

Ebenso leitete Gillys Schauspielhaus nun „auf bedeutende Weise die neue, nachbarocke Periode des Bauens ein“.<sup>169</sup> War es 1944 „nunmehr ein Heiligtum, den Musen geweiht“, so setzte 1952 mit ihm „die Entwicklung des modernen deutschen Theaterbaues“ ein.<sup>170</sup>

Für Fritz Baumgart markierte Gillys Werk ebenfalls den Beginn der Moderne. In seiner „Geschichte der abendländischen Baukunst“ (1960) bewertet Baumgart den „Hochklassizismus‘ um 1800“ als

<sup>163</sup> Hempel 1949, S. 514, 516–520.

<sup>164</sup> Schröder 1950, S. 162, 164. – Schröder erläutert die Stilepochen anhand einzelner ausgeführter Bauten und definiert anschließend Fachbegriffe in einem Glossar. Dieses Konzept liegt auch dem Buch „Deutsche Baukunst von der Römerzeit bis zur Gegenwart“ von Hans Koepf (Stuttgart 1954) zugrunde, der Gilly nicht erwähnt.

<sup>165</sup> Weigert 1951, S. 483f.

<sup>166</sup> Das Buch nennt Fritz Neumeier als Beleg für die erwähnte Abwehrhaltung, weil Beenken „die Baukunst des Klassizismus in Deutschland zwischen 1770 und 1840“ behandle, „aber im Titel Zuflucht zu dem politisch unverfänglichen Begriff ‚Romantik‘“ nehme (Neumeier 1997, S. 33). Die bebilderten Beispiele des Buchs datieren von 1789 bis 1878. Tatsächlich behandelt Beenken also nicht nur Bauten des Klassizismus.

<sup>167</sup> Beenken 1952, S. 102.

<sup>168</sup> Ebd., S. 22f., 25f.

<sup>169</sup> Ebd., S. 42.

<sup>170</sup> Beenken 1944, S. 27; Beenken 1952, S. 41.

„Anbruch des neuen Zeitalters“, das mit Gillys Friedrichdenkmal eingeleitet worden sei: Das Denkmal habe „keine Vorbilder in der Vergangenheit“, stelle „etwas gänzlich Neues und Ungewohntes“ dar und sei eine „programmatische Erklärung“, die „aus einer umstürzenden Verwandlung menschlichen Denkens und Fühlens“ komme. Inhaltlich werde das Religiöse „zu einer alle Religionen umfassenden Weltreligiosität“ und einer „geistig-ethische[n] Bestimmtheit“ der Menschheit erweitert. Bautechnisch antizipiere das Denkmal „den zukünftigen Guß mit Zement oder anderen künstlich hergestellten Materialien, die jede ‚willkürlich‘ gewollte Form annehmen“ können. Baumgart resümiert: „Alle Elemente, die die gegenwärtige Architektur beherrschen, sind in dem Entwurf Gillys enthalten.“<sup>171</sup>

Dagegen stand Gilly für Paul O. Rave am Ende einer Entwicklung. In seinem Buch „Berlin in der Geschichte seiner Bauten“ (1960; 2. Auflage 1966) konstatiert Rave, dass in Gilly „die radikalen französischen Ideen“, die Kunstforderungen von Winkelmann und „Kants Kritik der reinen Vernunft“ zusammenträfen, so dass das Friedrichdenkmal „eine geistig-seelische Hochspannung“ verkörpere, „die das Jahrhundert der rationalistischen Aufklärung wie ein Wunder beschließt“.<sup>172</sup> Folglich hat auch Rave seine Rezeptionsperspektive gewechselt, denn in seinen Aufsätzen von 1936 und 1938 hatte er die modernen Aspekte von Gillys Werk hervorgehoben<sup>173</sup>.

Der Bedarf an kunst- und architekturgeschichtlichen Publikationen war um 1960 groß, so dass 1956 die 2. Auflage von Hempels „Geschichte der deutschen Baukunst“, 1963 die 2. Auflage von Hans Weigerts „Geschichte der deutschen Kunst“ und 1966 die 2. Auflage von Raves Buch erscheinen konnten. In allen Neuauflagen wurden die Textpassagen über Gilly nicht verändert. 1967 veröffentlichte zudem Georg J. Reimann in Leipzig eine Broschüre über die „Baukunst des deutschen Klassizismus“, die die Rezeption der Bücher von Hempel, Weigert, Beenken und Baumgart vermuten lässt; Li-

teraturangaben fehlen jedoch. Zu Gilly reproduziert Reimann Bekanntes und vermerkt zum Klassizismus „Um 1800“, dass die Vorbilder in der Antike, „aber auch in der eigenen Volksbauweise“ zu finden seien. Die realisierten Bauten zeigten – im Vergleich mit den „streng kubische[n] Baulösungen“ der Entwürfe – „meist eine gewisse Zurückhaltung oder Anlehnung an konventionellere Formen“, was auf die Abhängigkeit der Baukunst „vom feudalen Auftraggeber“ zurückzuführen sei. Als Vergleichsbeispiele nennt Reimann das Berliner Schauspielhaus von Gilly vs. Langhans und die Potsdamer Nikolai-kirche von Gilly vs. Schinkel vs. Persius/Stüler.<sup>174</sup> Ein Werk von Gilly zeigt er nicht.

Neben diesen Publikationen sind um 1960 Bücher und Aufsätze zur Architektur des Klassizismus mit thematischen Schwerpunkten erschienen: in den 1950er Jahren zur Antikenrezeption der Architekten, in den 1960er Jahren zu den Bauaufgaben Grab- und Denkmal. So untersuchte Fritz Baumgart die Rezeption ägyptischer Bauten durch europäische Klassizisten und Gerhart Rodenwaldt die Rezeption griechischer und römischer Bauten in Berlin.<sup>175</sup> Wilhelm Messerer äußerte sich „Zu extremen Gedanken über Bestattung und Grabmal um 1800“, während Paul A. Memmesheimer eine Typologie des klassizistischen Grabmals und Thomas Nipperdey eine Typologie des deutschen Nationaldenkmals entwickelte, die auch Denkmäler des Klassizismus erfasst.<sup>176</sup> Alle Autoren haben für ihre Analysen Werke von Gilly herangezogen, vor allem die Pyramide mit vier Portiken<sup>177</sup> und das Friedrichdenkmal auf dem Leipziger Platz.

### 7.3.2 | Aufsätze und ein Buchkapitel

Die Forschungsliteratur über Friedrich Gilly der 1950er und 1960er Jahre umfasst zwei Aufsätze, die 1952/53 erschienen sind. Nach seinem biografischen Aufsatz von 1938, in dem er auf Gillys Stilbildung fokussiert hatte, veröffentlichte Paul O. Rave 1952 einen weiteren biografischen Aufsatz, in

<sup>171</sup> Baumgart 1960, S. 211, 217 f.

<sup>172</sup> Rave 1960, S. 32 f.

<sup>173</sup> Rave 1936, S. 393, 395; Rave 1938, S. 102 f.

<sup>174</sup> Reimann 1967, S. 15 f.

<sup>175</sup> Baumgart 1953; Rodenwaldt 1956.

<sup>176</sup> Messerer 1963; Memmesheimer 1969; Nipperdey 1968.

<sup>177</sup> WV: B 310, B 314, B 315.



dem er einleitend die Rezeption des Friedrichdenkmals in der Ausstellung der Berliner Kunstakademie 1797 sowie durch Schinkel, Klenze und Stüler thematisiert und den Begriff „Frühvollendeter“ erörtert. Anschließend stellt er Gilly in den zeitgenössischen Kontext, bewertet seine Entwürfe als „Bauträume, von der Zeitnähe wie von sagenhafter Heroenferne her bestimmt“ und resümiert, dass Gilly „den Umbruch im Bereich der Baukunst herbeigeführt und dem revolutionären Klassizismus das Gepräge des Weltgültigen verliehen“ habe.<sup>178</sup> Damit ging Rave 1952 über seine Position von 1938 deutlich hinaus, bis er sie in seinem bereits genannten Buch von 1960 wieder revidierte.

Auch für Armand Dehlinger war Gilly ein „Frühvollendeter“. In seinem Aufsatz „Heroismus als Maske“ setzte der Historiker und Herausgeber der Zeitschrift „Neues Abendland“ sich 1953 kritisch mit dem NS-Klassizismus, dem Preußischen Stil als „Ausdruck heroischen Lebensgefühls“ und mit „Friedrich Gilly als Beispiel“ auseinander und analysierte die Zeit um 1800: Das „Ideal des Heldischen“ dieser Zeit berge „einen tiefen tragischen Kern in sich“, weil „der Dualismus der menschlichen Natur übersehen wurde“. Daraus resultierten „jener Zwiespalt zwischen Idealität und Realität“ sowie die „Zweipoligkeit [...] zwischen den Extremen höchster Empfindsamkeit und heroischem Pathos“, zwischen „gefühlvoller Überschwenglichkeit“ und „titanische[m] Bewußtsein“, die in der Architektur ihre „äußerste formale Ausprägung“ bei Friedrich Gilly gefunden hätten.<sup>179</sup>

Gilly ist für Dehlinger „die interessanteste und eigenartigste Gestalt“ sowie „der konsequenteste ‚Neutöner‘“ des preußischen Klassizismus. Das „Paradoxon polarer Gegensätze“ zeige sich in seinen Entwürfen für Monumente in idealistischer Landschaft ebenso wie im Kontrast zwischen der unorganischen „Quadermasse“ des Friedrichdenkmals und der „pantheistische[n] Schwärmerei“ in den Begleittexten. Zugleich bilde „Gillys Wirken [...] den Schlußstein einer Entwicklung“, weil er sich – wie die Franzosen – auf die Mathematik berufen und die Baukunst als „Manifestation der ‚allgemeinen Bildung‘“ verstanden habe. Dadurch sei das

„Monumentale“ nur „äußerlich aufgelegt“ und „aus dem Wesen des Gegenstandes nicht mehr ableitbar“; es werde „zur Pose“ – was dann „in erhöhtem Maße“ für die „Neue Sachlichkeit“ und den „Hitlerischen Pseudoklassizismus“ gelte.<sup>180</sup>

Den Nationalsozialisten wirft Dehlinger vor, sich „als Nachfolger und Vollender“ des Preußischen Stils präsentiert zu haben, aber nicht „in der Lage“ gewesen zu sein, „die geistigen Wurzeln jener Stilepoche“ zu erkennen. Mit ihrem „biologischen Heroismus, fußend auf dem Rasseideal“ seien sie „dem Heroismus des Klassizismus, der auf einer ethisch-humanitären Grundlage stand, sowieso nicht nahe“ gekommen. Dehlinger lehnt es ab, sich näher mit den „dilettantischen Versuchen einer Kulturexegese“ im NS-Staat zu befassen und resümiert:

„[...] es ist eine Ironie des Schicksals, daß die Plagiatoren von 1933, die einen ‚Volksstil‘ schaffen wollten, [...] ausgerechnet auf diejenige Stilepoche der Deutschen Geschichte zurückgriffen, die das Zeitalter des bürgerlichen Liberalismus einleitete. Sie [...] knüpften an einen Stil an, der im Sinne des Weltbürgergedankens seiner Zeit zu einem Allerweltsstil wurde, denn der Klassizismus findet sich [...] in allen Regierungsstätten der verschiedenen Kontinente als Symbol der Aufklärung [...], ohne Unterschied des Klimas und der Rasse. Auch Gilly fühlte sich als Weltbürger.

Es war daher eine ungewollte Ironie, Gillys Büste auf den Tausenden von Plakaten anlässlich der Olympiade von 1936 in Berlin den Völkern vor Augen zu stellen.“<sup>181</sup>

Die Gilly-Rezeption der Nationalsozialisten als Ironie zu betrachten, wird dieser allerdings nicht gerecht. Ebenso wenig kann in Bezug auf Gilly von „dilettantischen Versuchen einer Kulturexegese“ im NS-Staat gesprochen werden. Meines Erachtens verkennt Dehlinger die Fähigkeit der Nationalsozialisten, die Verbindung von Moral, Patriotismus, Heroismus und Weltbürgertum bei Gilly im Sinne der eigenen Werte und Ziele wie Disziplin, Volksgemeinschaft, Opfertod und Weltherrschaft zu rezipieren und umzudeuten. Letztendlich bleibt Dehlingers Analyse fragmentarisch und erfasst weder

<sup>178</sup> Rave 1952, S. 63.

<sup>179</sup> Dehlinger 1953, S. 88 f., 93 f.

<sup>180</sup> Ebd., S. 92, 94–98.

<sup>181</sup> Ebd., S. 88, 99.

die Dimension von Gillys Werk noch die Dimension der Gilly-Rezeption im NS-Staat.

Nur kurz erwähnt werden soll eine weitere Biografie über Gilly, die 1960 erschienen ist: das Kapitel „Friedrich Gilly“ des Buchs „Genius der Jugend. Gestalten und Werke der Frühvollendeten“ von Rudolf K. Goldschmit-Jentner. In belletristischer Prosa werden hier bekannte Fakten, fiktive Details und kleine Sachfehler vermischt.

### 7.3.3 | Arthur Moeller van den Bruck und Wilhelm Salewski

Als Armand Dehlinger sich in der 1. Jahreshälfte 1953 mit dem Preußischen Stil befasste, tat er dies möglicherweise in dem Wissen, dass das Moeller van den Bruck-Archiv unter der Leitung von Moellers Ehefrau Lucie beabsichtigte, in der 2. Jahreshälfte die 4. Auflage von Moellers Buch „Der Preußische Stil“ herauszugeben.<sup>182</sup> In dieser Auflage sind erneut – wie schon in der 3. Auflage – alle Textpassagen über Gilly unverändert geblieben, so dass auch die 4. Auflage des Buchs die Textversion von 1922 reproduziert.

Das Leitthema der 4. Auflage heißt „Preußen“. Im Vorwort und mit Ergänzungen im letzten Kapitel „Das Preußische Schicksal“ plädiert das MvdB-Archiv für den Erhalt des preußischen Staats, der 1947 vom Alliierten Kontrollrat aufgelöst worden war.<sup>183</sup> Die Abbildungen des Buchs sind erneut angepasst worden: Das Frontispiz zeigt jetzt eine Baumgruppe im Park von Schloss Sanssouci mit Blick auf den Mittelpavillon des Schlosses, das für König Friedrich II. als Rückzugsort fungiert hatte, womit ein Bezug zur Gegenwart der 1950er Jahre mit ihrer Tendenz zum Rückzug in eine „heile Welt“ hergestellt wird. Zugleich assoziiert die Ansicht des Parks die Ostseite von Gillys Friedrichdenkmal: Die Baumgruppe bildet einen Rundbogen, der von zwei Sphingen flankiert wird, analog zum östlichen Zugang der Denkmalanlage, den zwei Löwenbrunnen flankieren. Die Blickachse durch die Baumgruppe endet an der Gartentreppe

und dem runden Pavillon des Schlosses; die Blickachse durch das Denkmalpodium ist über die Treppe und den runden Sockel von Friedrichs Sarkophag hinweg nach Potsdam ausgerichtet.

Dieser assoziative Bezug auf Gillys Denkmal bleibt der einzige visuelle Gilly-Bezug in der 4. Auflage von Moellers Buch, denn das MvdB-Archiv hat alle Abbildungen von Gillys Werken aus der Auflage entfernt. Übernommen wurde lediglich ein Bau der Gilly-Schule, das Berliner Stadthaus Wilhelmstraße 76. Die Gründe für diese Entfernung können nur vermutet werden: Der Fokus des Buchs sollte vom Preußischen Stil auf den Staat Preußen verlagert werden. Und das MvdB-Archiv bemühte sich, jede Verbindung zum Nationalsozialismus zu verleugnen.<sup>184</sup>

Die 4. Auflage von Moellers Buch enthält auch zwei Abbildungen der Marienburg, für deren Erhalt Wilhelm Salewski sich Mitte der 1960er Jahre einsetzte. Der Nationalökonom, Redakteur und ehemalige Nationalsozialist leitete ab 1946 die Wirtschaftsvereinigung Eisen- und Stahlindustrie und ab 1952 die EG-Behörde für Kohle und Stahl. Nach seiner Pensionierung 1964 betreute er die Neuherausgabe der Tafelsammlung „Schloß Marienburg in Preußen. Nach seinen vorzüglichsten äußern und innern Ansichten dargestellt“ von Friedrich Gilly und Friedrich Frick und referierte im Geleitwort die Geschichte des Deutschen Ritterordens und der Marienburg: So sei der in den 1790er Jahren geplante Abriss der Marienburg von zwei jungen Männern, Friedrich Gilly und Max von Schenkendorf, verhindert worden, denn Gillys Zeichnungen und die publizierten Ansichten der Marienburg sowie von Schenkendorfs Zeitungsartikel „Ein Beispiel von der Zerstörungswut in Preußen“ hätten König Friedrich Wilhelm III. dazu bewogen, den Abriss 1804 zu stoppen und die Marienburg ab 1817 wiederaufbauen zu lassen. Nachdem diese 1945 schwer beschädigt und geplündert worden sei, müsse sie nach dem Großbrand von 1959 nun dringend erhalten werden.<sup>185</sup>

Anschließend begründet Salewski sein Engagement für die seit 1945 in Polen situierte Burg und

<sup>182</sup> Vgl. Schlüter 2010, S. 397, 406; Weiß 2012, S. 365 f. – Die 4. Auflage ist in Bibliothekskatalogen als 7. Auflage verzeichnet (zur Auflagenzählung vgl. S. 123, Anm. 28).

<sup>183</sup> Vgl. Moeller 1953, S. 7 f., 206, 209–211.

<sup>184</sup> Vgl. Weiß 2012, S. 365.

<sup>185</sup> Salewski 1965, S. V–VII.

für die Neuherausgabe der Tafelsammlung mit einem Verweis auf Goethe und Schinkel, die beide die Marienburg geschätzt und die Tafelsammlung gekannt hätten. Unsicher sei, wie eng Frick sich an Gillys Zeichnungen gehalten habe, doch habe „gerade das Zusammenspiel eines genialen und phantasiereichen Architekten mit einem begabten Graphiker ein Werk hohen Ranges entstehen lassen, das es verdient, der Vergangenheit entrissen zu werden“. Am Ende begründet Salewski die Neuherausgabe außerdem mit dem Wert und der Funktion des Werks:

„Seit Jahrzehnten ist die offenbar nur in kleiner Auflage herausgegebene Zusammenstellung der Gilly-Frick'schen Ansichten von der Marienburg komplett nicht mehr im Kunsthandel aufgetaucht. Ein angeblich vollständiges, aber nur verhältnismäßig schlecht erhaltenes Exemplar konnte im vergangenen Jahr am Münchener Platz seinen Besitzer wechseln. Auch

einzelne Blätter sind inzwischen zu kostspieligen Raritäten geworden. [...] Diese prächtigen Blätter aus der Zeit der ersten Übergänge von der Klassik zur später erst breiter sich entfaltenden Romantik sind und bleiben uns wichtige Zeugen einer großen Vergangenheit und zugleich eines verständnisvollen Bemühens, altüberliefertes deutsches Kulturgut ehrfurchtsvoll zu wahren und zu pflegen.“<sup>186</sup>

Salewskis Vorgehensweise ähnelt dem Historisierungskonzept der Nationalsozialisten, denn mit der Neuherausgabe der Tafelsammlung hat er nicht nur an Gillys Bemühungen angeknüpft, die Marienburg zu erhalten, sondern hat auch das Medium übernommen und sich somit als Nachfolger von Gilly und Frick präsentiert, womit er sein Engagement zugleich historisch legitimierte. Wie erfolgreich Salewski damit war, kann hier nicht weiterverfolgt werden. Er verstarb 1986; seit 1997 gehört die Marienburg zum UNESCO-Weltkulturerbe.

## 7.4 | Rezeption um 1960

Die Zeit um 1960 war geprägt vom Kalten Krieg zwischen den USA und der UdSSR, der auch zwischen der Bundesrepublik Deutschland und der Deutschen Demokratischen Republik ausgetragen wurde. Beide deutsche Staaten erhoben Anspruch auf die Alleinvertretung Gesamtdeutschlands, und beide kommunizierten ihre Ziele auch über ihre Architekturen. Während die Bundesrepublik die Rechtsnachfolge des NS-Staats übernahm, reklamierte die DDR die Verwaltung und Bewahrung des deutschen Kulturerbes für sich und damit einen Gestaltungsanspruch für Gesamtdeutschland, den sie mit der Kunst doktrin „Nationale Tradition“ formulierte.<sup>187</sup> Der Konflikt erreichte mit dem Bau der Berliner Mauer 1961 seinen Kulminationspunkt, um danach langsam abzuflauen.

In beiden deutschen Staaten wurden zunächst noch Bauten in Neostilen, primär dem Neoklassizismus<sup>188</sup>, sowie im Heimatstil und in den Stilmodi der Moderne errichtet. Diese Kontinuität der Stile

war in der Bundesrepublik Ausdruck einer erneuten Konfrontation von Traditionalisten und Modernisten, die nun um Leitbilder des Wiederaufbaus und um zukünftige Lebensformen stritten, in der DDR dagegen eine Folge davon, dass die Kunst doktrin zuerst in den Stadtzentren umgesetzt wurde. Bereits Mitte der 1950er Jahre wurde diese Situation in beiden Staaten beendet: 1955 ersetzte das SED-Regime die Kunst doktrin mit ihren Neostilen durch die progressive Moderne als Repräsentationsstil des deutschen Sozialismus; 1957 erteilte der Bundespräsident dem westdeutschen Traditionalismus eine Absage, der daraufhin verdrängt wurde. Infolgedessen konnte die progressive Moderne sich um 1960 in beiden deutschen Staaten für alle Bauaufgaben und als Staatsstil etablieren.

Die produktive Rezeption von Friedrich Gillys Architektur ging nach 1945 zurück, blieb aber konstant. In den Jahren 1946–1948 galt Gilly als moderner, zukunftsweisender Architekt, mit dem ein

<sup>186</sup> Ebd., S. VIII.

<sup>187</sup> Vgl. Palutzki 2000, S. 28, 44.

<sup>188</sup> Bisher wird nur der entsprechende Stilmodus der „Nationalen Bautradition“ als Neoklassizismus bezeichnet. Ob auch der westdeutsche Repräsentationsstil mit Rekursen auf den Neoklassizismus „Um 1910“ und „Um 1930“, die konservative Moderne „Um 1930“ und den NS-Klassizismus als ein Modus des Neoklassizismus zu bewerten ist, muss noch untersucht werden (vgl. S. 204).

Neubeginn möglich schien, so dass ein – auch als Staatsdenkmal fungierender – Bau wie die rekonstruierte Paulskirche in Frankfurt a.M. auf sein Friedrichdenkmal Bezug nahm. Ab 1949 wurde Gilly dann in den „Kampf der Systeme“ involviert, vor allem in Berlin, wo Architekten auf seine Bauten rekurrten, um politische Positionen zu kommunizieren und Lokalbezüge herzustellen. So wurde Gilly in die (Kunst)Geschichtsteologie der DDR integriert, der zufolge der Umbruch „Um 1800“ ein wichtiger Entwicklungsschritt der deutschen Gesellschaft hin zum Kommunismus und Gillys Architektur somit die wichtige Vorstufe einer kommunistischen Architektur war. Mit Gilly-Rekursen an Ost-Berliner Repräsentationsbauten von Hermann Henselmann, Richard Paulick oder Gerhard Kosel demonstrierte die DDR die Aneignung des bürgerlichen Kulturerbes durch die sozialistische Gesellschaft.

In West-Berlin gingen aus dem Wettbewerb „Hauptstadt Berlin“ (1957) zwei Großprojekte an der deutsch-deutschen Grenze hervor, der Wiederaufbau des Reichstags und das Kulturforum am Kemperplatz, die für ihre politischen Botschaften – wie die Paulskirche – an Gillys Friedrichdenkmal als Vision einer geeinten, demokratischen Nation anknüpften: Paul G. R. Baumgarten ermöglichte mit dem gläsernen Innenbau des Reichstags den axialen Durchblick durch den Bau und verband Gillys Denkmalkonzept mit dem Markenzeichen bundesrepublikanischer Staatsarchitektur. Ludwig Mies van der Rohe verdeutlichte mit seiner Nationalgalerie den Anspruch des Kulturforums, ein Forum für Gesamtberlin und -deutschland zu sein, indem er Bezüge zu zwei Museen der Museumsinsel

und zu Gillys Denkmal herstellte, deren Standorte in Ost-Berlin lagen.

Eine Sonderstellung in der produktiven Gilly-Rezeption um 1960 nimmt Oswald M. Ungers ein, der sich auf Gilly als ein Vorbild für seine neu entwickelte, typologische Entwurfsmethode berief. Für seine universitäre Lehre kreierte Ungers Entwurfsaufgaben für Berliner Plätze, so dass einer seiner Studenten eine Bebauung für den Leipziger Platz projektierte, die Gillys Friedrichdenkmal als Beginn der Moderne definiert. Für die Bauaufgabe Denkmal wurde Gillys Architektur dagegen nur noch in der Bundesrepublik Anfang der 1950er Jahre rezipiert. Für die Bauaufgabe Theater blieb die Rezeption von Gillys Berliner Schauspielhaus in der Bundesrepublik konstant, während in der DDR auf andere Bauten und Motive von Gilly für eine Theaterverwaltung, zwei Kulturhäuser und ein Kino rekurrert wurde.

In der Literatur ist eine konstante Gilly-Rezeption um 1960 nur in Publikationen zur Kunst- und Architekturgeschichte festzustellen. Hier diskutierte die Forschung kontinuierlich, ob Gillys Architektur am Ende des Barock oder am Beginn der Moderne zu verorten sei. Gillys „NS-Vergangenheit“ wurde dagegen nicht aufgearbeitet, auch nicht von der Gilly-Forschung, die lediglich einen Aufsatz Anfang der 1950er Jahre publizierte. Stattdessen befassten ein Lyriker und ein Historiker sich mit der Gilly-Rezeption im NS-Staat, die in der Bundesrepublik trotz der Verdrängung des Traditionalismus eine Nachfolge fand: Mit der 4. Auflage von Moeller van den Brucks Buchs „Der Preußische Stil“ und mit der Neuherausgabe der Tafelsammlung „Schloß Marienburg in Preußen“ wurde Gilly erneut für nationalkonservative Positionen vereinnahmt.

---

## 8 | Um 1980: „Inspirator“ für Architektengenerationen

Vom 16. Oktober 1982 bis zum 16. Januar 1983 veranstaltete der Neue Berliner Kunstverein im Martin-Gropius-Bau, dem ehemaligen Kunstgewerbemuseum, die Internationale Kunstausstellung „Zeitgeist“. Zu den teilnehmenden Künstlern gehörte Andy Warhol, der für die Ausstellung die „Zeitgeist-Gemälde“ produzierte: im Siebdruckverfahren vervielfältigte Fotografien von Architekturprojekten der Nationalsozialisten wie den Ehrentempeln am Münchener Königsplatz, dem Berliner Olympiastadion, dem Nürnberger und Berliner Lichtdom – und dem Modell von Gillys Friedrichdenkmal.

Die Fotografien des Denkmalmodells waren erstmals 1942 in Heft 8/9 der Zeitschrift „Die Baukunst“ publiziert worden (vgl. Kap. 6.2.2). Warhol reproduzierte die beiden Fotografien des Titelblatts – die Ansicht der Ostseite des Denkmals, flankiert von Obeliskens, und die Ansicht der Westseite, gerahmt vom Potsdamer Tor – und montierte die Siebdrucke übereinander: „The Berlin Friedrich Monument“ umfasst drei Gemälde von über vier Metern Höhe. Ein Gemälde zeigt dreimal die Ostansicht in einem orange-roten Farbton, während die beiden anderen jeweils die Westansicht duplizieren, einmal in den Farben Rot und Schwarz und einmal in Blau und Schwarz.<sup>1</sup> In der Ausstellung hingen die drei Gemälde an zwei benachbarten Wänden (Abb. 8.1).

Ein Ausstellungskritiker hat Warhols „Zeitgeist-Gemälde“ als „zynische Bautenvergleiche von Gilles [sic!] und Schinkels Königsgräbern mit Speers bombastischer Fassadenarchitektur“ beschrieben, die – wie fast alle Exponate der Ausstellung – „einen schmerzlichen Eindruck vom Geist der Zeit“ gäben:

„[...] von schwelenden Ängsten und offen eingestanden Befürchtungen, von irrlichternder Zerrissenheit und sprachloser Wut, von verborgenen Hoffnungen [...] und ungestümer Sehnsucht nach einer

anderen, einer besseren Welt, und sei es nur *ex negativo*. Doch statt schönen Schein, statt utopischer Gegenbilder [...] lieferten die Bildwerke in zerklüfteten, widerspruchsvollen und grell beleuchteten Aufrissen einen anschaulichen Reflex der Befindlichkeit, in welcher die Kollektivseele der westlichen Welt beim Übertritt in eine neue Phase der Menschheitsgeschichte – eine der Katastrophen? – steckt.“<sup>2</sup>

Der Kritiker war offenbar kein Architekturhistoriker, denn Warhol hat tatsächlich keine Fassaden von Speer reproduziert. Sein Auswahlkriterium scheinen bildstrukturierende Vertikalen wie in den Fotografien der Lichtdome gewesen zu sein, denn er hat die Pfeiler der Ehrentempel zu einer Art Streifendesign verdichtet, hat vom Olympiastadion den Blick von der Außengalerie auf die umlaufenden Pfeiler reproduziert<sup>3</sup> – und hat vom Modell des Friedrichdenkmals die Ansichten gewählt, die durch die Obeliskens und das Potsdamer Tor vertikalisiert werden. Dass er dabei „zynische Bautenvergleiche“ vornehmen wollte, darf bezweifelt werden, nicht aber, dass er einen „Eindruck vom Geist der Zeit“ in der Bundesrepublik gab.

Die Befindlichkeit der westdeutschen Kollektivseele veränderte sich um 1980 durch die Aufarbeitung des Nationalsozialismus. Schon 1947/48 hatte die „Planungsgemeinschaft Paulskirche“ mit ihrer Gestaltung der Frankfurter Paulskirche diese Aufarbeitung anzuregen versucht (s. S. 201 f.), die damals jedoch vermieden wurde, obwohl ab 1945/46 wiederholt NS-Verbrechen in Gerichtsprozessen verhandelt und von einzelnen Redakteuren, Historikern und Künstlern thematisiert wurden. So war 1955 noch fast die Hälfte (48 %) und 1967 noch fast ein Drittel (32 %) der Westdeutschen der Meinung, „daß Hitler ohne den Krieg als einer ‚der großen deutschen Staatsmänner‘ dagestanden hätte“<sup>4</sup>,

<sup>1</sup> Die Maße der Gemälde betragen: Ostansicht ca. 1,75 × 4,50 Meter, Westansichten je ca. 1,75 × 4,15 Meter.

<sup>2</sup> Honnef 1982, S. 36.

<sup>3</sup> Vgl. die Fotografie des Ausstellungsraums in: Kunstforum International 56, 1982, S. 61.

<sup>4</sup> Wehler 2003, S. 982.



**Abb. 8.1** | Neuer Berliner Kunstverein: Ausstellung „Zeitgeist“ im Martin-Gropius-Bau, Stresemannstraße, Berlin: Raum mit „The Berlin Friedrich Monument 1–3“ von Andy Warhol (Oktober 1982).

und bis Ende der 1960er Jahre hielt sich das „Klischee, daß der Nationalsozialismus eine gute, aber schlecht ausgeführte Idee gewesen sei“<sup>5</sup>. Erst in den 1970er Jahren wich diese Vermeidungshaltung langsam der Bereitschaft zur Aufarbeitung, die mit der Ausstrahlung des US-amerikanischen Fernsehfilms „Holocaust“ 1979 ihre intensivste Phase erreichte. Trotzdem glaubte 1987 noch fast ein Viertel der Westdeutschen (22%), „daß die Juden irgendwie ‚mitschuldig‘ gewesen seien“, und über zwei Drittel (69%) rechneten die Opfer des Holocaust und des 2. Weltkriegs gegeneinander auf.<sup>6</sup>

Mit seinen „Zeitgeist-Gemälden“ hat Warhol auf diese Entwicklung reagiert: Die zu „Filmstreifen“ montierten Siebdrucke der NS-Projekte thematisieren einerseits die Massenproduktion, den Warencharakter und die Vermarktung von Architektur im NS-Staat, andererseits die Funktion der Archi-

tektur als Kulisse für Großveranstaltungen wie den Reichsparteitagen in Nürnberg oder den Olympischen Spielen in Berlin, die auch gefilmt wurden. Die Siebdrucke des Denkmalmodells illustrieren exemplarisch die Disponibilität der Architekturgeschichte, deren Bauten ideologisch instrumentalisiert und – wie das Friedrichdenkmal – als Modelle ausgeführt, damit angeeignet und analog zu den Modellen der NS-Bauten mit filmartigen Fotosequenzen in der Zeitschrift „Die Baukunst“ inszeniert und vermarktet wurden. Gleichzeitig hat Warhol mit der Thematik, den Montagen und der Farbigekeit der Siebdrucke die NS-Projekte in Bezug zur Postmoderne gesetzt und konnotativ auf Analogien hingewiesen, die um 1980 in der Bundesrepublik ebenfalls diskutiert wurden.

Darüber hinaus hat Warhol mit „The Berlin Friedrich Monument“ Bezug auf den lokalen Kon-

<sup>5</sup> Wehler 2008, S. 295.

<sup>6</sup> Ebd. – In der DDR wurden der Nationalsozialismus und die Schuldfrage dagegen tabuisiert. Das SED-Regime lehnte jede Verantwortung ab, verwies auf den Widerstand und die Verfolgung deutscher Kommunisten im NS-Staat und erklärte die „Legende vom Faschismus als folgerichtiger Ausgeburt des Kapitalismus und seiner herrschenden monopolkapitalistischen Fraktion“ zur offiziellen Doktrin (Ebd., S. 22).

text und auf die Teilung Deutschlands als Folge der NS-Politik genommen: Der Martin-Gropius-Bau hatte als Ort für NS-Verbrechen fungiert, denn die Gestapo hatte im Keller eines Nebengebäudes Gefangene gefoltert. Nach 1945 verfiel der Bau, war ab 1961 in West-Berlin unmittelbar an der Berliner Mauer situiert, wurde 1979–1981 rekonstruiert und stand 1982 noch immer in einer „städtebaulichen Wüste“ und trostlosen „Mondlandschaft“ mit „Endzeitstimmung“<sup>7</sup>. Etwa 400 Meter nordwestlich lag der Leipziger Platz in einer ähnlichen Mondlandschaft unmittelbar an der Ostseite der Berliner Mauer. Mit „The Berlin Friedrich Monument“, prä-

sentiert im Martin-Gropius-Bau, stellte Warhol somit eine Verbindung zwischen den beiden Orten her und projektierte ein komplexes semantisches Gefüge mit Bezügen zur deutschen Architekturgeschichte, zum Nationalsozialismus und seiner Klassizismus-Rezeption, zur Teilung Berlins und Deutschlands sowie zur nationalen Einheit als Zielvision. Denn obwohl die Einheit Deutschlands 1982 kein aktuelles politisches Ziel mehr war, wurde mit der Annäherung der beiden deutschen Staaten in den 1970er Jahren die Grundlage für ihre Realisierung 1989/90 gelegt.

## 8.1 | Demokratische vs. kommunistische Architektur II

Die Annäherung der Bundesrepublik und der DDR resultierte aus der Initiative „Wandel durch Annäherung“ der Bundesregierung. Eingeleitet wurde sie mit den „Ostverträgen“ von 1970, in denen die Bundesrepublik mit Polen und der Sowjetunion den Verzicht auf Gebietsansprüche und die Anerkennung der aktuellen Grenzen in Europa – auch der Grenze zwischen Polen und der DDR – vereinbarte. 1973 folgte der „Grundlagenvertrag“ mit der DDR, in dem beide deutsche Staaten auf ihren nationalen Alleinvertretungsanspruch verzichteten, gegenseitig ihre Unabhängigkeit, Selbständigkeit und Gleichberechtigung sowie die deutsch-deutsche Grenze akzeptierten und eine vielfältige Zusammenarbeit vereinbarten.

Mit diesen Verträgen setzte eine Phase außenpolitischer Entspannung ein. Innenpolitisch dominierten dagegen in beiden deutschen Staaten soziale Probleme: In der Bundesrepublik führte die Ölkrise von 1973/74 erstmals seit 1949 zu einer Stagnation der Wirtschaft mit Inflation und Arbeitslosigkeit, während sich schon seit 1967 der Konflikt zwischen der „68er“-Generation und dem „Establishment“ in Universitäten und auf der Straße entlud. Die „68er“ opponierten gegen das westdeutsche NS-Tabu und damit gegen ihre Eltern, gegen die gesellschaft-

lichen Eliten und gegen das „kapitalistisch-faschistische System“ der Bundesrepublik. Sie engagierten sich in der Friedens-, Anti-AKW-, Umweltschutz-, Frauen- und Hochschulreformbewegung und radikalisierten sich in der RAF. Ihre Proteste ließen erst nach, als der Konflikt 1983 mit der Wahl der Grünen als neuer Partei und der CDU zur stärksten Partei im Bundestag ins Bundesparlament getragen wurde. Mittel- bis langfristig forcierten die „68er“ die Aufarbeitung des Nationalsozialismus, stellten bürgerliche Traditionen infrage und etablierten alternative Lebensformen, was zu einem Wertewandel führte, der die westdeutsche Gesellschaft veränderte.<sup>8</sup>

Die ostdeutsche Gesellschaft veränderte sich ebenfalls. Mit dem „Grundlagenvertrag“ erhielt die DDR die gewünschte Anerkennung als souveräner Staat, musste aber auch die Annäherung an die Bundesrepublik hinnehmen, die das SED-Regime als Ergebnis einer „Politik der Destabilisierung“ auffasste. Das Regime erweiterte deshalb seine Abgrenzungsmaßnahmen, entfernte 1974 jeden Hinweis auf die deutsche Einheit und Nation aus der Verfassung der DDR und definierte die DDR nicht mehr als deutschen, sondern als sozialistischen Staat, der sich historisch und kulturell nicht mehr

<sup>7</sup> Honnef 1982, S. 31.

<sup>8</sup> Für Hans-U. Wehler sind die „68er“ dagegen politisch „rundum gescheitert“, weil sie ihre „rätedemokratischen, anarchistischen, lebensreformistischen, auf eine kommunistische Entwicklungsdiktatur zielenden Ideen“ nicht umsetzen konnten. Erfolgreich seien sie nur mit ihrer „Lebensstilrevolution“ gewesen, die sich positiv auswirkte auf den Abbau der „Restbestände einer obrigkeitstaatlichen Mentalität“ und auf die „Kritikfreudigkeit“, das „politische Engagement“ und den „zivilgesellschaftlichen Partizipationswillen“ der Westdeutschen (Wehler 2008, S. 317, 320). – Laut Werner Durth wandten die „68er“ sich gegen „autoritäre Strukturen und erstarrte Herrschaftssysteme“ und verbreiteten „ein neues Lebensgefühl, das auf eine selbstbewusste Mitbestimmung in Stadt und Staat, auf längerfristig angelegte soziale Verantwortung abzielt“ (Durth 1990, S. 33).



auf die Geschichte und die Traditionen Gesamtdeutschlands, sondern des eigenen Staatsgebiets bezog. Diese Abgrenzung wurde umgesetzt bis hin zu Namensänderungen, so dass beispielsweise die „Deutsche Bauakademie“ in „Bauakademie der DDR“ und die Zeitschrift „Deutsche Architektur“ in „Architektur der DDR“ umbenannt wurde.<sup>9</sup>

Innenpolitisch versuchte das SED-Regime, die Ostdeutschen an die DDR zu binden, indem die „Effektivität des Systems“ durch Investitionen in den Wohnungsbau und die Konsumgüterproduktion gesteigert wurde.<sup>10</sup> Daraufhin stieg der Lebensstandard der Ostdeutschen in den 1970er Jahren auf das höchste Niveau in Osteuropa an, war auf Dauer aber nicht zu finanzieren, so dass 1983 der Staatsbankrott drohte, der erst durch Kredite der Bundesrepublik abgewendet wurde. Nachdem 1976 der Sänger Wolf Biermann ausgebürgert worden war, formierte sich sukzessiv eine Opposition, die 1989/90 schließlich die deutsche Einheit erkämpfte.

### 8.1.1 | Re-Kontextualisierung oder: Kritische vs. komplexe Rekonstruktion

Die Vervielfältigung der Lebensformen in der Bundesrepublik spiegelte sich in einer neuen Vielfalt der Architektur wider. Bis Mitte der 1970er Jahre dominierten noch die monotonen Großstrukturen der progressiven Moderne, die inzwischen heftig als „Bauwirtschaftsfunktionalismus“ kritisiert und für die „Unwirtlichkeit unserer Städte“ verantwortlich gemacht wurde.<sup>11</sup> Dann leitete das „Jahr des europäischen Denkmalschutzes“ 1975 die Wende ein, mit der nun „Fragen an die Geschichte“ gestellt und die „Gebäudetypologie und Morphologie einer Stadt“ wiederentdeckt wurden.<sup>12</sup> Daraus resultierten eine Re-Kontextualisierung von Gebäuden und

ein Paradigmenwechsel im Städtebau: Das Leitbild „Urbanität durch Dichte“ wurde abgelöst vom Leitbild „erhaltende Stadterneuerung“ (auch: „Stadt-sanierung“, „Stadtreparatur“).

Das neue Leitbild subsumierte diverse Baustile und -verfahren: modernistische Stile wie die High-Tech-Architektur, die Retro-Moderne und den Dekonstruktivismus, historisch orientierte Stile wie den Rationalismus, die Postmoderne und den Regionalismus,<sup>13</sup> erhaltende Verfahren wie die Kritische Rekonstruktion, die nostalgische Rekonstruktion<sup>14</sup>, das kontextuelle Bauen (Bauen im Bestand), das integrative Bauen (Synthese von Alt- und Neubau) und die Umnutzung, integrative Verfahren wie das partizipatorische, das ökologische und das experimentell-utopistische Bauen. Diese Vielfalt in Architektur und Städtebau war Ausdruck „einer rasanten ‚Pluralisierung‘ der Lebensstile“, wie Werner Durth konstatiert, spiegelte aber auch „eine verwirrende, von wechselnden Entwurfsmethoden irritierte Suche nach neuen Leitbildern in unterschiedlichen Richtungen“.<sup>15</sup>

Das prominenteste Verfahren zur Stadterneuerung, die „Kritische Rekonstruktion“, wurde von Josef P. Kleihues entwickelt, der die nostalgische Kopie ablehnte. Stattdessen sollten historische Architekturen und Stadtstrukturen kritisch reflektiert und in die Gegenwart transferiert werden – was Experimente und Widersprüche einschloss – mit dem Ziel, eine Vielfalt in der Einheit zu gestalten.<sup>16</sup> Als Experimentierfeld nutzte Kleihues die „Internationale Bauausstellung 1984/87 (IBA)“ in West-Berlin, die mit den Projekten „IBA-Neubau“ (geleitet von ihm) und „IBA-Altbau“ (geleitet von Hardt-W. Hämer) die Innenstadt als Wohnort aktualisieren sollte.<sup>17</sup> Kleihues rekurrierte dafür auf die Stadt des 19. Jahrhunderts, thematisierte Komponenten wie Straße, Ecke und Platz und initiierte die Neukon-

<sup>9</sup> Vgl. Palutzki 2000, S. 235, 294 f.

<sup>10</sup> Vgl. Ebd., S. 290, 295 f.

<sup>11</sup> Vgl. Mitscherlich, Alexander: Die Unwirtlichkeit unserer Städte. Frankfurt a. M. 1965.

<sup>12</sup> Durth 1990, S. 36.

<sup>13</sup> Zu diesen sechs Stilen vgl. Steckeweh/Gülicher 1990, T. 69–74.

<sup>14</sup> Vgl. Ebd., T. 52, 56; Pehnt 2006, S. 414 f.

<sup>15</sup> Durth 1990, S. 40.

<sup>16</sup> Die Kritische Rekonstruktion beinhaltet drei Strategien: Wiederherstellung, Weiterentwicklung, Kontradiktion. Vgl. dazu Kleihues 1987(a), S. 266 f., 269; Kleihues 1993(a), S. 16; Kleihues, Josef Paul: Südliche Friedrichstadt. In: Kleihues 1993, S. 31–35, hier S. 33; Hesse 2000, S. 325; Pehnt 2006, S. 397.

<sup>17</sup> Die IBA 1984/87 war eines der einflussreichsten Städtebauprojekte der 1980er Jahre und laut Gerwin Zohlen „eine der größten Herausforderungen für Städtebau und Architektur des 20. Jahrhunderts“ (Zohlen 2000, S. 331). Sie dauerte offiziell drei Jahre (1984–1987) und wurde von diversen Veranstaltungen begleitet (das Programm in: Bauwelt 74, 1983, S. 733–735; Ebd. 75, 1984, S. 1466). Der Zeitraum von der ersten Initiative 1973 über die Gründung der Bauausstellung Berlin GmbH 1979 bis zur Fertigstellung der letzten Bauten 1993 betrug dagegen 20 Jahre.



zeptionen der Blockrandbebauung mit Grünflächen im Hof und der Stadtvilla als Mehrparteienwohnhäuser (s. Kap. 8.2.1, 8.2.5).<sup>18</sup>

Die IBA 1984/87 sollte aber nicht nur die Innenstadt als Wohnort aktualisieren, sondern auch die westliche Innovationskraft in Konkurrenz zu den Bauprojekten der DDR demonstrieren. Denn das SED-Regime investierte seit den 1970er Jahren massiv sowohl in den Wohnungsbau, der allein in Ost-Berlin um 90 Prozent gesteigert werden sollte, als auch in den Ausbau Ost-Berlins zur Metropole<sup>19</sup>, der anlässlich der 750-Jahr-Feier von Berlin 1987 forciert wurde. So entstanden in den Stadtzentren der DDR große Wohnkomplexe, in den Außenbezirken Wohngebiete für bis zu 100 000 Einwohner und in Ost-Berlin außerdem Wohnhochhäuser um das Zentrum herum als „Beitrag zur Schaffung der neuen sozialistischen Struktur und Silhouette“ der Hauptstadt<sup>20</sup>.

Diese repräsentativen Wohnanlagen sollten – so Wolfgang Junker – „die Überlegenheit des Sozialismus über die kapitalistische Ausbeuterordnung“ demonstrieren<sup>21</sup> und galten – laut Simone Hain – „als Symbol der veränderten städtischen Lebensweise und sozial gerechten Eigentumsverhältnisse“<sup>22</sup>. Trotzdem war ihr Identifikationswert gering, weil ihre Uniformität eine Identifikation mit der Architektur erschwerte.<sup>23</sup> Da das SED-Regime diese Identifikation aber als notwendig erachtete, um die Ostdeutschen an ihre „sozialistische Heimat“ zu binden, wurden historisierende Wohnungsbauserien entwickelt und mit ihren „individualisierten Platten“<sup>24</sup> dann Altbauten saniert und Neubauten errichtet, um „Wohnmilieus mit hohem Identifikationswert“ zu schaffen.<sup>25</sup>

Das Verfahren zur Stadterneuerung, die „Komplexe Rekonstruktion“, beinhaltete originalgetreue bis fiktive Rekonstruktionen mit lokalen, regionalen und postmodernen Stilelementen.<sup>26</sup> Es basierte auf aktuellen Richtlinien zur Entwicklung von Architektur und Städtebau in der DDR, die wiederum auf Gestaltungsmaximen der 1950er Jahre rekurrierten (s. Kap. 7.1.2), so dass um 1980 erneut „die baukünstlerisch-ästhetische Meisterung des Bauens“ und „die Aneignung des baukünstlerischen Erbes“ gefordert wurden:

„Die Städteplaner und Architekten der Deutschen Demokratischen Republik sind in ihrem Wirken dem progressiven, humanistischen Kulturerbe, den Werken der großen deutschen Baumeister, die Bedeutendes zur Weltkultur beigetragen haben, verpflichtet. [...] So werden die historisch entstandenen kulturellen Werte bewahrt, neue progressive Züge in der Struktur und Gestalt der Stadt herausgebildet und immer günstigere Bedingungen für die Entwicklung der sozialistischen Lebensweise geschaffen.“<sup>27</sup>

Allerdings war jetzt nicht mehr auf Architekten zu rekurrieren, deren Werke im Sinne der sozialistischen Evolutions- und Progressionslehre gedeutet werden konnten, sondern auf alle, „die zum Fortschritt, zur Entwicklung der Weltkultur beigetragen haben, ganz gleich, in welcher sozialen und klassenmäßigen Bindung sie sich befanden“<sup>28</sup>. Folglich waren nicht mehr bestimmte Stilepochen wie der Klassizismus zu berücksichtigen, sondern alle „progressiven Tendenzen“ der deutschen Geschichte.<sup>29</sup>

<sup>18</sup> Vgl. Pehnt 2006, S. 392f., 398f.; Hesse 2000, S. 325; Durth 1990, S. 40.

<sup>19</sup> Vgl. Palutzki 2000, S. 311–313.

<sup>20</sup> Ebd., S. 359. – Als südlicher Abschluss des Ost-Berliner Zentrums wurde das Hochhaus-Ensemble Leipziger Straße (1969–1979) errichtet, das auch als Sichtschutz gegen West-Berlin fungierte, weshalb die Hochhäuser an der Nordseite 11–14 und an der Südseite 22–25 Geschosse erhielten (vgl. Ebd., S. 359–365).

<sup>21</sup> Junker, Wolfgang: Das Wohnungsbauprogramm der DDR für die Jahre 1976 bis 1990. In: Deutsche Architektur 22, 1973, S. 708–712, hier S. 711.

<sup>22</sup> Hain 1998, S. 211.

<sup>23</sup> Vgl. Hain 2004, S. 37.

<sup>24</sup> Begriff nach Minta 2006, S. 365.

<sup>25</sup> Vgl. Palutzki 2000, S. 307f.

<sup>26</sup> Vgl. Pehnt 2006, S. 388–390, 395f., 415–418; Hesse 2000, S. 326f.

<sup>27</sup> Grundsätze für die sozialistische Entwicklung von Städtebau und Architektur in der DDR. Gemeinsamer Beschluss des Politbüros des ZK der SED und des Ministerrates der DDR vom Mai 1982. In: Magistrat von Berlin – Hauptstadt der DDR (Hg.): Grundlinie zur städtebaulich-architektonischen Gestaltung der Hauptstadt der DDR Berlin. Berlin 1984, S. 30–32, hier S. 31.

<sup>28</sup> Honecker, Erich: Rede anlässlich der Gründung des Martin-Luther-Komitees der DDR 1980; zitiert nach Junker, Wolfgang: In der Deutschen Demokratischen Republik ist das Werk Schinkels für immer in guten Händen. In: Architektur der DDR 30, 1981, S. 260–263, hier S. 260.

<sup>29</sup> Vgl. Palutzki 2000, S. 327.

Trotzdem stand weiterhin Karl F. Schinkel im Fokus der Rezeption, vermutlich weil er aufgrund seiner Popularität mehr als jeder andere historische Architekt dafür qualifiziert war, das Volk an den Staat zu binden. Aber auch Friedrich Gilly wurde weiterhin in den Dienst der SED-Politik gestellt. So schrieb Marlies Lammert im Katalog der Schinkel-Ausstellung, die 1980/81 in Ost-Berlin stattfand:

„Die Enge der praktischen und geistigen Lebensbedingungen der Zeit hat am weitgehendsten und umfassendsten Friedrich Gilly in seinen Architektur-entwürfen zu durchbrechen versucht. [...] In Gilly reflektieren sich eine Vielzahl architektonischer Bemühungen, die im Zeichen einer neuen Entwicklungsphase des bürgerlichen Emanzipationskampfes stehen.“<sup>30</sup>

Diese Entwicklungsphase begann mit der Französischen Revolution, die als wichtigste Revolution für die Entwicklung der bürgerlichen zu einer kommunistischen Gesellschaft bewertet wurde. Das architektonische Erbe dieser Revolution habe am nachhaltigsten Friedrich Gilly vermittelt, wie Hans-J. Kadatz 1989 konstatierte (s. a. S. 257).<sup>31</sup>

Das Verfahren „Komplexe Rekonstruktion“ wurde zunächst in verschiedenen Städten der DDR bei stadtbildprägenden Einzelbauten angewandt, dann aber zunehmend auf Ost-Berlin konzentriert. Hier demonstrierte die DDR anlässlich der 750-Jahr-Feier die Leistungsfähigkeit des Sozialismus mit Großprojekten wie den Rekonstruktionen des Nikolai-Quartiers als Gründungsstätte von Berlin und der Friedrichstraße als Nord-Süd-Achse des historischen Zentrums.<sup>32</sup> Eine produktive Gilly-Rezeption ist weder an diesen noch an anderen Bauprojekten der DDR um 1980 nachweisbar.<sup>33</sup> Die nachfolgenden Rezeptionsbelege stammen deshalb ausschließlich von Architekten westlicher Provenienz.

## 8.1.2 | Rationalismus und Postmoderne

Um 1980 haben der Rationalismus und die Postmoderne das Formenrepertoire der Moderne wesentlich erweitert und die Dominanz des „Bauwirtschaftsfunktionalismus“ beendet. Kennzeichnend für beide Stile sind der explizite Bezug zum Standort, zur Geschichte und zur Moderne, der Rekurs auf historische Bauten sowie das Ziel, Vielfalt und Komplexität in der Architektur zu etablieren. Aufgrund ihrer Gemeinsamkeiten haben sich in der Praxis auch Mischstile herausgebildet (postmoderner Rationalismus, rationalistische Postmoderne).

Die Unterschiede der beiden Stile resultieren aus ihren Rekursansätzen und Gestaltungszielen: Der Rationalismus orientiert sich an Urformen und Urtypen der Architektur sowie ihren historischen Derivaten, um – von ihnen ausgehend – neue Typenvarianten zu entwickeln. Je nach Gestaltungsschwerpunkt können ein poetischer (z. B. Josef P. Kleihues), ein typologischer (z. B. Oswald M. Ungers) und ein technizistischer (z. B. Jürgen Sawade) Rationalismus differenziert werden.<sup>34</sup> Die Postmoderne greift dagegen Formen, Motive und Materialien der gesamten Baugeschichte und der gegenwärtigen Alltagskultur auf mit dem Ziel, die mediale Funktion der Architektur zu reaktivieren. Die Rekursobjekte werden aus ihren ursprünglichen Kontexten (Baufaufgabe, Säulenordnung u. a.) gelöst, um sie flexibel kombinieren, kontrastieren und verfremden sowie Ambiguitäten erzeugen zu können. Postmoderne Bauten zeichnen sich deshalb durch eine Collagierung von Bauteilen aus und können wie Modelle wirken.

Um 1980 wurde die Postmoderne auch als „(Neo)Klassizismus“ bezeichnet, weil sie vielfach auf Architekturen der Antike, der Renaissance, des Klassizismus und der Neoklassizismen des 20. Jahrhunderts rekurrierte.<sup>35</sup> Diese Bezeichnung ist je-

<sup>30</sup> Lammert 1981(a), S. 378 f.

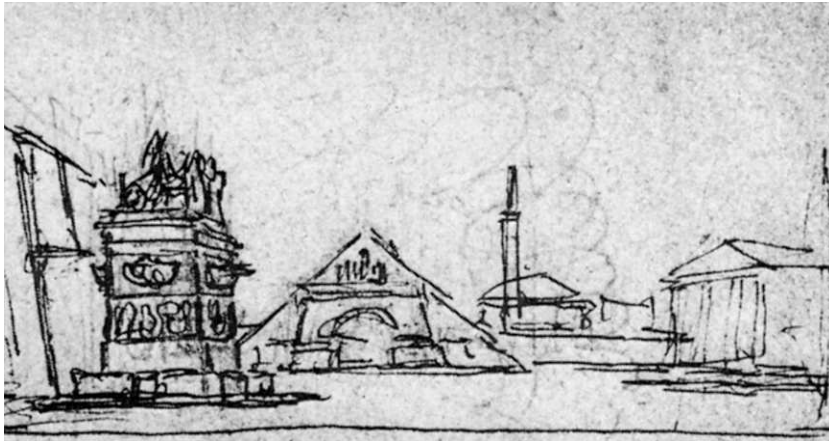
<sup>31</sup> Kadatz 1989, S. 34, 36.

<sup>32</sup> Eine ausführliche Darstellung der Projekte in: Palutzki 2000, S. 382–418.

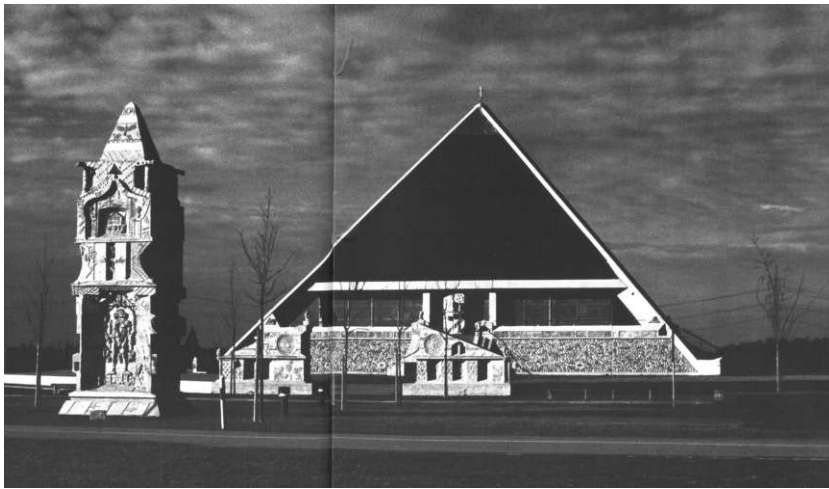
<sup>33</sup> Vgl. die Bauten in: Ebd., S. 290–421; Jaeger 1991, S. 147–174; „Deutsche Architektur / Architektur der DDR“ und „Wissenschaftliche Zeitschrift der Hochschule für Architektur und Bauwesen Weimar“, Bände 1970–1989.

<sup>34</sup> Vgl. Jaeger 1991, S. 4 – Falk Jaeger unterscheidet außerdem einen „gewissermaßen modischen Rationalismus“ (Ebd.).

<sup>35</sup> Vgl. S. 256 sowie den Buchtitel „Moderner Klassizismus“ (von Robert Stern, Stuttgart 1990) und den Tafeltitel „Postmoderner Klassizismus“ (in: Steckeweh/Gülcher 1990, T. 69). – Die Postmoderne arbeitete auch mit Gestaltungskomponenten wie Achse, Symmetrie und Monumentalität, die in der Bundesrepublik tabuisiert waren, was zu heftigen Diskussionen in der Bundesrepublik führte, die zur gesellschaftlichen Aufarbeitung des Nationalsozialismus beigetragen haben. Vgl. dazu Blomeyer, Gerald R.: Für mehr Konflikt und Kontroversen. In: Deutsche Bauzeitung 118, 1984, H. 3, S. 14–21; Damus 1987; Jaeger 1987; Bartetzko 1989; Schäche 1992, S. 283 f.; Pehnt 2006, S. 410 f.



**Abb. 8.2** | Friedrich Gilly:  
Monumente auf einem Platz  
(undatiert; verschollen)  
(WV: B 248, R: Abb. 140).



**Abb. 8.3** | Friedrich Zwingmann /  
Emil Wachter: Autobahnkirche  
Sankt Christophorus, Am Rasthof,  
Baden-Baden (1976–1978).

doch inadäquat, weil die Postmoderne kein traditionalistischer Stil ist. Sie knüpft nicht an historische Stile an, sondern nutzt deren Formen für ironische Verfremdungen, um Traditionen aufzubrechen und die Gleichwertigkeit aller Epochen und Kulturen zu propagieren. In der Bundesrepublik hat sie um 1980 zudem die antagonistischen Positionen der Traditionalisten und der Modernisten zusammengeführt, ohne eine Gesellschaftsvision analog zu den Avantgarden „Um 1800“, „Um 1910“ und „Um 1930“ zu entwickeln<sup>36</sup>. Sie reflektierte zwar den beginnenden Wandel der Industriegesellschaft zur globalisierten Informationsgesellschaft mit dem Anspruch, die unbegrenzte Pluralisierung der Gesellschaft zu projektieren, indem sie die Grenzen zwischen der Eliten- und der Massenkultur aufhob. Doch dabei verkannte sie, dass ihre Ironie nur von Rezipienten mit entsprechender Bildung verstanden werden kann<sup>37</sup>,

und dass eine Gesellschaft ohne Hierarchien nicht funktionsfähig ist.

Dennoch etablierte die Postmoderne sich neben dem Rationalismus als Universalstil und löste mit ihm zusammen eine Inflation klassischer Baukörper- und Einzelformen aus. So wurden um 1980 für Baukörper neben dem Quader die Zentralformen Kubus, Zylinder, Pyramide und Polygon bevorzugt. Am beliebtesten war der Zylinder, der an jeder Bauaufgabe auftreten konnte, auch mehrfach (z. B. ZDF-Sendezentrum in Mainz, 1974–1984; Landtag in Düsseldorf, 1988) oder mit kubischer Ummantelung (z. B. Bürotrakt der Kanzlei der Evangelischen Kirche in Hannover, 1979/80; Messeturm in Frankfurt a. M., 1985–1990).

Besonders wuchtige oder gedrungene Bauten lassen eine produktive Gilly-Rezeption vermuten wie die Autobahnkirche Sankt Christophorus bei

<sup>36</sup> Vgl. Beyer 2011, S. 174.

<sup>37</sup> Vgl. Fritz 1988, S. 85 f.; Pehnt 2006, S. 405, 407.



**Abb. 8.4** | „baulust“, Büro für Architektur & Stadtplanung S. E. Goerner: Wohnanlage Heiligegartenstraße, Dortmund (1978–1981).

Baden-Baden (Abb. 8.3): Ihr pyramidaler Baukörper weist eine ähnliche Proportionierung und horizontale Gliederung wie die Pyramide in Gillys Entwurf einer Platzbebauung auf (Abb. 8.2). Den Eingang von Gillys Pyramide rahmt ein dossierter Torbogen mit einer Quadriga auf wuchtigen Postamenten; einige Meter vor dem Eingang von Sankt Christophorus fungieren zwei postamentartige, skulptierte Blöcke mit diagonalem oberem Abschluss als Tor. Einige Meter vor diesem Tor wiederum steht – wie vor Gillys Pyramide – ein quadratischer, turmartiger, skulptierter Pfeiler auf einem flachen, dossierten Sockel, der in vier Abschnitte gegliedert ist und eine kleine Pyramide trägt. Gillys Pfeiler steht auf vier quadratischen Sockelplatten, ist in drei Abschnitte gegliedert und trägt eine Quadriga. Da in seinem oberen Abschnitt an jeder Seite ein rohrähnliches Element hervorragt, fungiert der Pfeiler vermutlich als Brunnen Denkmal.

Als Einzelformen wurden um 1980 besonders häufig die Segment- und die Halbtonne, das Segment-, das Halbkreis- und das Thermenfenster, der Segment- und der Dreiecksgiebel sowie die Säule und der Pfeiler aufgegriffen. Für die Halbtonne hat Gert Kähler Entwürfe französischer Revolutionsarchitekten als Vorläufer benannt.<sup>38</sup> Ebenso können

Gillys Entwürfe für ein Landhaus (Abb. 7.21) und eine Basilika (Abb. 8.18) herangezogen werden: Das Landhaus wird von zwei Bauten mit Tonnendächern flankiert, deren Giebel jeweils in ein Halbkreisfenster über einer plastischen, auch als Türsturz fungierenden Sohlbank, einen hellfarbigen Steinbogen, eine hellfarbige Putzfläche sowie den hell- und dunkelfarbenen Bogen des Dachstuhls und der Deckung gegliedert sind. Diese Gestaltung kehrt vereinfacht wieder an den Halbtonnen der Wohnanlage Heiligegartenstraße in Dortmund, die die Treppenhäuser bekrönen (Abb. 8.4): An der Straßenseite werden ihre Giebel jeweils in ein Halbkreisfenster mit plastischer Sohlbank, einen hellfarbigen Steinbogen und das dunkelfarbige Dach gegliedert. An der Gartenseite erhalten die Fenster einen weißen Rahmen mit Mittelpfosten<sup>39</sup>, analog zum Fenster von Gillys Basilika.<sup>40</sup>

Alle genannten Baukörper- und Einzelformen sind an der um 1980 populärsten Bauaufgabe festzustellen: dem Museum. So wählten beispielsweise James Stirling und Michael Wilford den kubisch ummantelten Zylinder als Bauform für die Landesgalerie Nordrhein-Westfalen in Düsseldorf und gestalteten den Zylinder als Negativform aus, die einen Garten einfasst (Entwurf, 1975).<sup>41</sup> Dieses

<sup>38</sup> Kähler, Gert: Tonnenweise. In: *Bauwelt* 77, 1986, S. 312–315, hier S. 313.

<sup>39</sup> Abb. in: Ebd., S. 315.

<sup>40</sup> Vgl. zwei weitere Beispiele: das Technologiegebäude der Siemens AG, Balanstraße, München, dessen Mittelquader von zwei Quadern mit Halbtonnen flankiert wird (1985/86; Abb. in: *Deutsche Bauzeitung* 120, 1986, H. 10, S. 52f.; *Baumeister* 85, 1988, H. 3, S. 52–54); das Refektorium der Benediktinerabtei Königsmünster, Klosterberg, Meschede, dessen hellfarbiger Quader ein dunkelfarbiges Tonnendach trägt (1986/87; Abb. in: *Bauwelt* 78, 1987, S. 1657, 1664–1669).

<sup>41</sup> Abb. z. B. in: Klotz 1987, S. 336.

Konzept haben sie dann auf die Staatsgalerie in Stuttgart (1978–1984) übertragen, deren zentraler Zylinder in einen Quader inkorporiert ist und einen Skulpturenhof umschließt. Zudem touchiert der Zylinder einen kleineren Zylinder, der sich im Innenbau zu einer Pfeilerrotunde wandelt und einen Informationsstand und Buchladen aufnimmt. Eine Beschreibung der Rotunde scheint auf die Rotunde von Gillys Pfeilerhalle zu verweisen, die von oben durch eine Öffnung im Felsen belichtet wird (Abb. 2.1):

„Runder ‚Tempel‘ in der Eingangshalle für Informationen und Bücherverkauf. Er bohrt sich mit seiner runden Glaskuppel durch die verschiedenen Terrassenniveaus.“<sup>42</sup>

Einen zentralen Zylinder besitzt auch die Kunsthalle Schirn in Frankfurt a. M., die das Architekturbüro Bangert, Jansen, Scholz und Schultes (BJSS) errichtet hat (Abb. 8.5). Der Zylinder fungiert hier als Verteilerhalle über drei Ebenen und überragt alle übrigen Bauteile: an seiner Nordseite den angeschnittenen Halbzylinder der Eingangshalle, an seiner Südseite den Kubus mit Thermenfenster und Tonnendach für eine Mehrzweckhalle sowie den 140 Meter langen Zeilenbau mit Pfeilerkolonnade und Satteldach für Ausstellungsräume, der sich in Ost-West-Richtung zwischen dem Zylinder und dem Kubus erstreckt. Die vier Bauteile sind so positioniert, dass sie zusammen ein lateinisches Kreuz bilden.<sup>43</sup>

Der Zylinder wirkt auf Martin Damus wie eine martialische „Machtgebärde“ und „ein Respekt heischendes herrscherliches Grabmonument, ein Würde ausstrahlender Weihetempel“.<sup>44</sup> Falk Jaeger beschreibt ihn als „architektonisches Element von großer Klarheit und Würde“, das einen „Musentempel“ allegorisch suggeriere, und benennt historische Vorbilder.<sup>45</sup> Mit seinem Purismus, seiner Monumentali-

tät, der „gemauerten“ Außenwand (bzw. Verkleidung aus Steinplatten), dem schlichten Kranzgesims und der am Außenbau nicht sichtbaren Glaskuppel assoziiert der Zylinder außerdem Gillys Zylinder für ein Friedrichdenkmal<sup>46</sup> sowie mit seiner Funktion als Verteilerhalle die Rotunde von Gillys Pfeilerhalle, die eine analoge Funktion hat.

Die Ost- und Westeingänge des Zylinders weisen Parallelen zu Gillys dorischem Säulenhof auf (Abb. 4.13): Die Eingänge werden an der Nordseite von der Südwand der Eingangshalle und an der Südseite von der Pfeilerkolonnade des Ausstellungsbaus flankiert. Zwischen den Flanken verlaufen schmale Gassen, die über flache Stufen zum Zylinder hinaufführen und sich aus der Besucherperspektive konisch zu verengen scheinen. Aus einer ähnlichen Perspektive hat Gilly den Säulenhof dargestellt, von dem flache Stufen zu Säulenhallen hinaufführen, die von einem monumentalen Zylinder mit gemauerter Außenwand und schlichtem Kranzgesims überragt werden. Die Gebälkzonen der Museumskolonnade und des Säulenhofs sind jeweils horizontal in zwei breite und einen schmalen Abschnitt sowie ein schlichtes Gesims gegliedert; der mittlere Abschnitt ist am Museum mit einer Fensterreihe und im Hof mit einem Fries gefüllt. Das Höhenverhältnis von Pfeilern und Gebälkzone der Museumskolonnade entspricht wiederum annähernd demjenigen der Säulenhalle in einem Vorentwurf von Gilly für das Friedrichdenkmal (Abb. 8.6).

Als weiteres Beispiel ist der Entwurf von Herbert Lechky, Student der Technischen Hochschule Aachen, für die Kunstgalerie in der Aachener Monheimsallee zu nennen (Abb. 8.7). Auch diese Galerie erhält einen zentralen Zylinder, hier mit einer „Lichtdecke“, der als Foyer und Verteilerhalle über vier Ebenen fungiert. An den Straßenseiten wird er von einem U-förmigen, 4-geschossigen Block und an der Gartenseite von einem 1,5-geschossigen Viertelzylinder mit Dachterrasse ummantelt.<sup>47</sup> Die

<sup>42</sup> Bub, Jochen: Die Neue Staatsgalerie Stuttgart. In: *Bauwelt* 75, 1984, S. 832–850, hier S. 846.

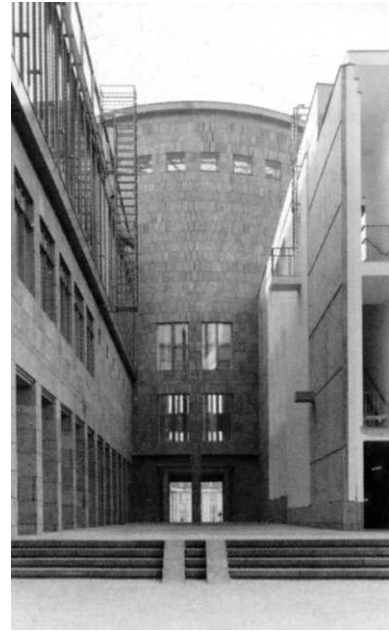
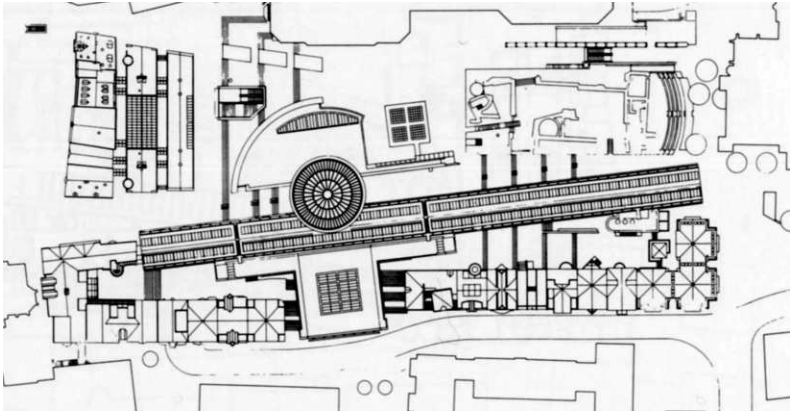
<sup>43</sup> Das Konzept der Kunsthalle Schirn ähnelt demjenigen des Deutschen Historischen Museums in Berlin von Aldo Rossi (Entwurf, 1987), der analog verschiedene Bauformen – auch einen Zylinder und einen Zeilenbau mit Satteldach – zu einem heterogenen Ensemble kombiniert hat. Sein Zylinder ist gedrungen proportioniert, teilweise aufgeständert und fungiert als Foyer. Zuerst hatte Rossi ihn als kompakte, geschlossene Form mit nur einer Tür entworfen, die Gillys Zylinder für ein Friedrichdenkmal ähnelt (Abb. in: Adjmi, Morris (Hg.): Aldo Rossi. Bauten und Projekte 1981–1991. Zürich/München 1991, S. 118 oben).

<sup>44</sup> Damus 1987, S. 299 f. – Damus analysiert die Kunsthalle im Vergleich mit NS-Bauten.

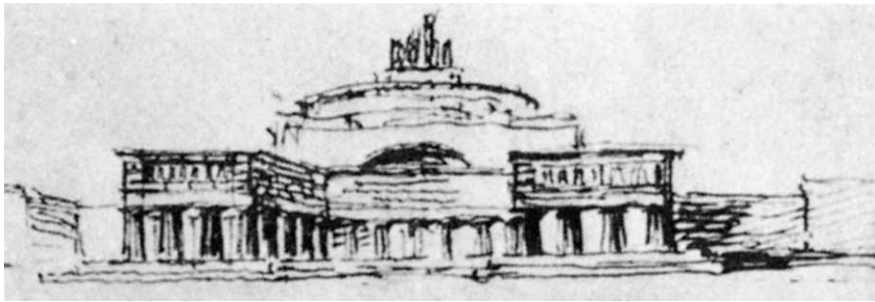
<sup>45</sup> Jaeger 1987, S. 45 f.

<sup>46</sup> Vgl. Rietdorf 1940, Abb. 31–36.

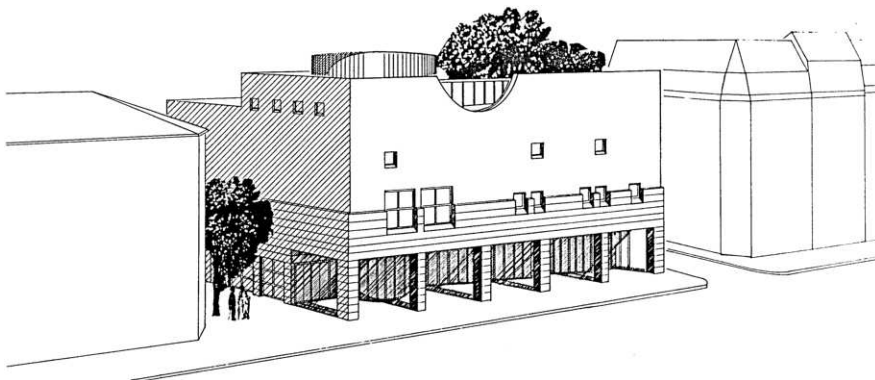
<sup>47</sup> Vgl. die Grundrisse und das Modell der Galerie in: *Deutsche Bauzeitschrift* 34, 1986, S. 854–856.



**Abb. 8.5** | Architekten Bangert Jansen Scholz Schultes (BJSS):  
Kunsthalle Schirn, Am Römerberg, Frankfurt a. M. (1981–1985);  
**links:** Lageplan; **rechts:** Osteingang.



**Abb. 8.6** | Friedrich Gilly: Vorentwurf zum Denkmal für König Friedrich II. (undatiert; verschollen)  
(Ausschnitt aus WV: B 164, R: Abb. 35).



**Abb. 8.7** | Herbert Lechky: Kunstgalerie, Monheimsallee, Aachen (Entwurf, 1986).

Hauptfassade der Galerie an der Monheimsallee variiert Gillys Vorentwurf für das Friedrichdenkmal (Abb. 8.6): Hinter einer U-förmigen, dorischen Säulenhalle auf einer Sockelplatte erhebt sich ein vermutlich kubisch ummantelter Zylinder, der eine Quadriga trägt. Seine Fassade ist in vier Abschnitte von ähnlicher Höhe gegliedert, nämlich die Säulenhalle, ihr rustiziertes Gebälk, die hellfarbige Wandfläche der Ummantelung mit einem Segmentfenster über dem Gebälk und die Zylinderwand mit einem Kranzgesims. Diese vier Abschnitte werden an der Hauptfassade der Galerie variiert mit einer Pfeilerkolonnade auf dem Bürgersteig, einer gemauerten Gebälkzone, einer hellfarbigen Wandfläche mit einem um 180 Grad gedrehten Segmentfenster unter der Dachkante und dem hinter ihm aufsteigenden Zylinder.

Alle genannten Beispielbauten kombinieren somit den Zylinder mit verschiedenen zeittypischen Bauformen und illustrieren die Vielfalt der um 1980 populärsten Bauaufgabe. Klaus J. Philipp konstatiert zudem sakrale Bezüge:

„Gemeinsam ist allen neueren Museen ein Hang zur Selbstinszenierung der Architektur und eine gewisse sakrale Grundstimmung der Bauten und ihrer Räume. Die Kunst soll aus der alltäglichen Welt entoben und in einem neuen architektonischen Universum präsentiert werden.“<sup>48</sup>

Bezeichnenderweise verweisen alle genannten Bauten, die eine produktive Gilly-Rezeption vermuten lassen, auf Sakral-, Grab- und Denkmalbauten von Gilly.

## 8.2 | Architektur: „Ahnherr des Rationalismus“ und „Großvater der Moderne“

Ende der 1970er Jahre begann in der Bundesrepublik eine neue Hochphase der produktiven Gilly-Rezeption, in der Gilly wieder als wichtiges historisches Vorbild galt. Außerdem setzte nun – ein Vierteljahrhundert nach Dehlingers Aufsatz von 1953 – die Aufarbeitung der Gilly-Rezeption im NS-Staat ein. So ist in der „Deutschen Bauzeitschrift“ 1978/79 ein Aufsatz über den „neuen Klassizismus zwischen Realismus und Romantik“ erschienen, in dem Paulgerd Jesberg sich mit Architekturen vom Klassizismus bis zum Rationalismus und zur Postmoderne befasst. Friedrich Gilly stellt er als eine von „zwei Lehrer-Persönlichkeiten“ (neben Jean-N. Durand) vor, die für „Romantik und Realismus“ stünden und deshalb auch als Lehrer dieses „neuen Klassizismus“ fungierten. Gillys Entwürfe zeigten „eine kraftvolle, archaische Monumentalität“, und Gillys Wirken wise „weit in die Zukunft“:

„Man muß nicht erst im ‚Preußischen Stil‘ bei *Moeller van den Bruck* [...] nachsuchen, um hier die Ansatzpunkte eines nationalen Klassizismus zu finden, der in die falschen Hände geriet.

Darin liegt die Tragik, daß der Faschismus sich der preußischen Variante des Klassizismus bediente

und sie für seine Zwecke mißbrauchte. Daß er sich mit seinen Bauten [...] selbst als Lüge entlarvt, macht der Vergleich deutlich aber immer noch notwendig, um die Einmaligkeit und Genialität eines Gilly erkennen zu lassen.“<sup>49</sup>

Jesberg grenzt hier Gillys Architektur gegen die NS-Architektur ab und versucht anschließend, den „neuen Klassizismus“ als Klassizismus zu definieren, indem er für ihn klassizistische Gestaltungskriterien reklamiert.<sup>50</sup> Seine Definition ist jedoch unstimmig, weil Kriterien wie die „Wiederherstellung des geschlossenen barocken Straßenraumes“ oder die „Verwendung historischer Stilzitate aus den verschiedensten Epochen“ keine klassizistischen Kriterien sind.

Dennoch hat Jesbergs Bewertung von Gilly als Lehrer für Rationalisten und Postmodernisten sich durchgesetzt: Als die IBA 1984/87 im September 1984 eröffnet wurde, startete auch ihr Begleitprogramm, das 17 Ausstellungen, drei Filmvorführungen sowie zehn Kongresse, Symposien und andere Veranstaltungen umfasste. Die einzige Ausstellung über einen einzelnen Architekten wurde Friedrich Gilly gewidmet, der damit zum zentralen histori-

<sup>48</sup> Philipp 2006, S. 428.

<sup>49</sup> Jesberg 1978/79, S. 1065.

<sup>50</sup> Ebd., S. 71f.

schen Vorbild für die IBA-Projekte avancierte (s. a. Kap. 8.2.1, 8.2.5, 8.3.1).<sup>51</sup>

Vier Jahre später wurde Gilly erneut als Modernist rezipiert. In der Zeitschrift „Bauwelt“ publizierte Paolo Giordano einen Aufsatz über den Corviale in Rom, einen 200 Meter breiten, 1000 Meter langen und 10–12 Geschosse hohen Wohnblock, den Mario Fiorentino und Kollegen im Nordwesten von Rom errichtet haben (1973–1981). Giordano suchte nach den „Ursprüngen“ und der „architektonischen Typologie“ dieser modernistischen Megastruktur, die als einzige in Italien an „die Poetik des ‚großen Maßstabs‘ anknüpft“:

„Doch es ist wichtig, [...] jene Raumvorstellungen ausfindig zu machen, die in der Vergangenheit in dem größtenmäßigen ‚Anderssein‘ gesehen wurden. [...] Boullée in Frankreich, Gilly in Deutschland, Wood in England und Fuga in Italien sind Architekten, die nicht mit *städtebaulichen Konzepten* arbeiten, sondern mit *architektonischen Großprojekten*, mit Gebäuden, die sich durch ihren großen Maßstab auszeichnen.“<sup>52</sup>

Giordano fokussiert auf die „Grenzüberschreitung“ von Megastrukturen in Stadträumen und nennt als einen ihrer „Ursprünge“ Gillys „Großprojekte“. Dabei rezipiert er Gilly aus der Perspektive, die Hermann Schmitz und Emil Kaufmann mit dem Begriff „Revolutionsarchitektur“ eingeführt haben<sup>53</sup>, die Gilly aber nicht gerecht wird: Gilly hat zwar Bauten in einer Größe entworfen, die den Maßstab der zeitgenössischen Architektur in Berlin und Preußen sprengte, doch er blieb dabei kontextbezogen. Sein Friedrichdenkmal beispielsweise respektiert die Grenze der städtebaulichen Einheit Leipziger Platz völlig. Gillys Architektur erreicht die Größe von Boullées Architektur nicht annähernd, und sein Städtebau basiert nicht nur auf architektoni-

schen Großprojekten, sondern auch auf städtebaulichen Konzepten<sup>54</sup>. Folglich ist Giordanos Verweis auf Gilly unstimmtig.

Während Gilly in der Bundesrepublik um 1980 wieder als Vorbild präsent war, wurde er in Zeitschriften der DDR nur vereinzelt von Mitarbeitern der Bauakademie als Vorbild propagiert. So machte Herbert Rieken sich 1973 „Gedanken zur Geschichte des Architektenberufs“, damit „die schöpferische Kraft des Architekten in der DDR besser zur Wirkung gebracht werden kann“, und illustrierte diese Gedanken im Kapitel „Bauen und Entwerfen“ mit der Außenansicht von Gillys Berliner Schauspielhaus.<sup>55</sup> 1980 befasste Carl Krause sich mit den „Ideenskizzen des Architekten“, weil sie „in vielfältiger Weise eine kommunikative Funktion im schöpferischen Prozeß bei der Optimierung einer baulichen Lösung“ hätten. Von Gilly wählte er den Vorentwurf für das Friedrichdenkmal mit Begleittext<sup>56</sup> als Argumentationsbeispiel dafür, dass auch Ideenskizzen archiviert werden sollten, denn „von keinem Geringeren als dem so jung verstorbenen Friedrich Gilly [...] sind uns fast nur Ideenskizzen überliefert“.<sup>57</sup>

Letztmalig wurde Gilly 1989 von Hans-J. Kadatz als Vorbild propagiert, der Gilly in seinem Aufsatz „Einflüsse der Französischen Revolution 1789 auf deutsche Architekten“ nochmals in den Dienst der SED-Politik stellte: Besonders nachhaltig habe Friedrich Gilly das revolutionäre Erbe vermittelt, denn seine Arbeiten zeigten „die kühle, klare archaische Auffassung französischer Architektur“, setzten „beachtliche Maßstäbe“ und seien „mit voller Berechtigung als ‚Revolutionsarchitektur‘ zu bezeichnen“. Die französischen „Anregungen fanden ihren Niederschlag“ vor allem im Entwurf für die Stadt am Meer „mit Häusern und Palästen der Arbeit, Hallen des Sports und der Kultur für die breite Masse der Menschen, die dort zu einer neuen Form bürgerlicher Gemeinschaft finden sollten“ (Abb. 9.11).<sup>58</sup>

<sup>51</sup> Vgl. das Begleitprogramm der IBA in: *Bauwelt* 74, 1983, S. 733–735; Ebd. 75, 1984, S. 1466.

<sup>52</sup> Giordano, Paolo: Der große Maßstab in der Architektur. In: *Bauwelt* 79, 1988, S. 2084–2087, hier S. 2084, 2087.

<sup>53</sup> Schmitz vergleicht Gillys „Denkmalsideen“ mit Pariser Bauten der Revolutionszeit und sieht den gleichen „Zug zum Ungeheuren, Römischen“, die „gleiche Richtung auf das Riesenhafte, Pathetische“, die gleiche „Sehnsucht nach dem Unbegrenzten“ (Schmitz 1909(c), S. 211f.). Seit Kaufmanns Publikationen von 1929/30 und 1933 werden unter dem Begriff „Revolutionsarchitektur“ die Arbeiten von Boullée, Ledoux und Lequeu subsumiert und Bezüge zwischen dem „Riesenhaften“, Boullée und Gilly hergestellt, die unzutreffend sind.

<sup>54</sup> Vgl. Abb. 8.2, 9.11; WV: B 57, B 61, B 228, B 230, B 328 (= Rietdorf 1940, Abb. 132, 134, 136, 138, 139).

<sup>55</sup> Rieken, Herbert: Gedanken zur Geschichte des Architektenberufs. In: *Deutsche Architektur* 22, 1973, S. 580–583, 630–635, hier S. 580, 632.

<sup>56</sup> WV: B 162.

<sup>57</sup> Krause, Carl: Die Ideenskizzen des Architekten. In: *Architektur der DDR* 29, 1980, S. 552–558, hier S. 552, 557f.

<sup>58</sup> Kadatz 1989, S. 36. – Auffällig ist die Nähe zur Gilly-Rezeption von NS-Autoren wie Alfred Rietdorf, den Kadatz fast wörtlich zitiert, ohne ihn zu nennen (vgl. S. 196).



Trotz dieser Propaganda ist – wie bereits erwähnt – eine produktive Gilly-Rezeption in der DDR um 1980 nicht mehr nachweisbar (s. S. 251). In der Bundesrepublik erfolgte sie primär durch Architekten des Rationalismus und der Postmoderne, ist aber eher mit rationalistischen Bauten zu belegen, weil postmoderne Bauten die Rekursobjekte oft vielfältiger transformieren. Die Transformationsgrade werden nachfolgend mit je einem Beispiel aus Fribourg und Berlin illustriert.

In Fribourg (Schweiz) hat Mario Botta die Hauptverwaltung der Staatsbank auf einem dreieckigen Grundstück an der Südseite des Bahnhofplatzes errichtet (Abb. 8.8). Der V-förmige Bau füllt die den Platz tangierende Spitze des Grundstück mit einem 7-geschossigen Halbzyylinder aus, der additiv an die nördliche Langseite eines 8-geschossigen Quaders angefügt ist, an dessen südliche Langseite zwei 8- bis 9-geschossige Quader im Winkel von etwa 40 Grad anschließen. Einem Architekturkritiker zufolge zeigen die beiden Straßenseiten des Baus mit ihrer Addition dreier Primärformen „die enge Verwandtschaft“ zu Gillys Berliner Schauspielhaus (Abb. 2.5):

„[...] Botta befindet sich mit einer solchen Auflösung eines einheitlichen Gesamtkomplexes in mehrere Einzelelemente auch in der Tradition des Klassizismus. Der [...] Entwurf von Friedrich Gilly für das Nationaltheater in Berlin zeigt eine solche auf sich bezogene Komposition.“<sup>59</sup>

Darüber hinaus zitiert und variiert Botta an der Staatsbank den Außenbau von Gillys Theater mit dem Purismus und den Gesimsbändern des Halbzyinders und des anschließenden Quaders, dessen Langseite den Halbzyylinder ebenfalls 3-seitig einrahmt, sowie mit der Öffnung des Halbzyinders im Erdgeschoss, mit seiner Dachterrasse (am Schauspielhaus auf den Zylinderringen) und mit dem Terrassenzugang, der als Streifen über dem Zylinderdach erscheint (analog zur Zungentafel am Schauspielhaus). Der Halbzyylinder und der Quader werden allerdings stärker individualisiert, weil Bot-

ta ihre Außenwände unterschiedlich gestaltet und die Gesimsbänder nicht umlaufen lässt, also die beiden Formen nicht zusammenfasst. Eine grundlegende Gestaltungsdivergenz besteht zwischen den Halbzyindern der beiden Bauten: Die Halbzyylinder des Schauspielhauses sind massiv gemauert und werden im Erdgeschoss durch die Zylinderringe verstärkt und beschwert. Der Halbzyylinder der Staatsbank ist vollständig verglast und wird im Erdgeschoss auf seinen Kern reduziert, so dass er zu schweben scheint.

Wesentlich höher ist der Transformationsgrad an einem Wohnhaus im Berliner Grunewald, das Hannelore Scheffler-Gerhards in einem Seminar von Johannes Uhl an der Universität Stuttgart entworfen hat (Abb. 8.9). Zu konzipieren war ein Ensemble individueller Mehrparteienwohnhäuser auf einem annähernd quadratischen Grundstück mit drei Straßenseiten.<sup>60</sup> Scheffler-Gerhards hat sieben Häuser in U-Form an den Straßen aufgereiht und für das mittlere Haus der Südwestseite Gillys Potsdamer Tor produktiv rezipiert (Abb. 2.2).<sup>61</sup> Ihr Gilly-Rekurs an der Gartenseite des Hauses ist allerdings kaum nachvollziehbar, weil sie einzelne Komponenten von Gillys Tor aus dem Bauegefüge gelöst, transformiert und neu kombiniert hat: Die Dossierung des Tors wird auf den Sockel des Hauses und die Rustizierung auf die Außenpfeiler der beiden Türen übertragen. Das Gesimsband des Tors wandelt sich zu Türstürzen und zur Dachplatte, die Halbtonne zum Halbkreisfenster über den Türen und zum 2. Obergeschoss, die Zungentafel zum Fensterband im 2. Obergeschoss.

Offensichtlicher ist der Rekurs der Gartenseite auf Gillys Landhäuser, die Scheffler-Gerhards jedoch nicht erwähnt. Das Kleine Landhaus und das Landhaus Mölter weisen ebenfalls eine Dreiteilung des Eingangsbereichs mit einem hohen Türsturz und einem Halbkreisfenster auf (Abb. 2.13, 2.15).<sup>62</sup> Außerdem korrespondieren die Gartenkonzepte: Im Vorgarten des Kleinen Landhauses hat Gilly die Rundung des Fensters auf die Gartenmauer und das Bassin übertragen. Scheffler-Gerhards projiziert analog drei Wandabschnitte der Gartenseite und

<sup>59</sup> Peters, Paulhans: Freiburger Staatsbank in Freiburg. In: Baumeister 80, 1983, S. 586–592, hier S. 587, 589.

<sup>60</sup> Vgl. Uhl 1982, S. 5.

<sup>61</sup> Scheffler-Gerhards folgt damit Rob Krier, der Gillys Potsdamer Tor ebenfalls für Wohnhäuser produktiv rezipiert hat (s. Kap. 8.2.5).

<sup>62</sup> Vgl. auch den Eingangsbereich der „Bains publique“ (Abb. 8.10).

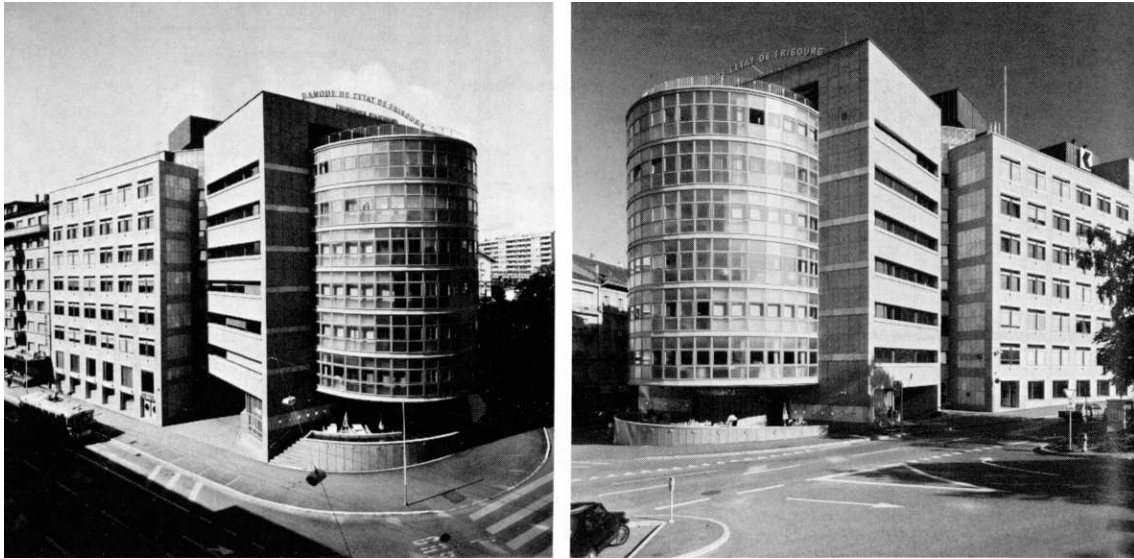


Abb. 8.8 | Mario Botta: Hauptverwaltung der Staatsbank, Boulevard de Pérolles / Route des Arsenaux, Fribourg (1977–1982).

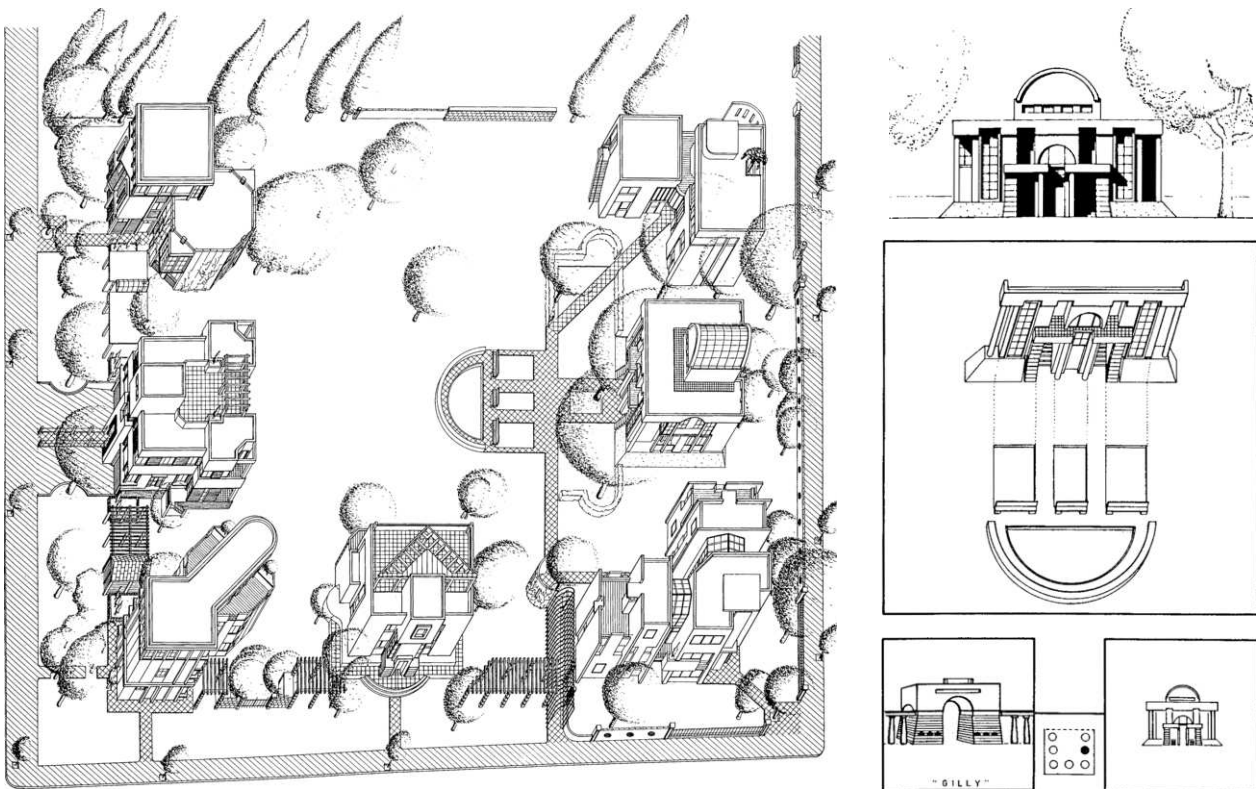


Abb. 8.9 | Hannelore Scheffler-Gerhards: Wohnanlage im Grunewald, Michelstraße, Berlin (Entwurf, 1981);  
**links:** Gesamtanlage; **rechts oben:** Gartenseite des Wohnhauses; **rechts Mitte:** Projektion der Gartenseite;  
**rechts unten:** Transformation des Potsdamer Tors.

das 2. Obergeschoss auf den Gartenboden und gestaltet diese Flächen vermutlich als Bassins, Sandkästen oder Beete aus.

### 8.2.1 | Josef P. Kleihues und Kollegen

Die Gilly-Rezeption von Josef P. Kleihues kann mit seinen Texten und seinen Bauten belegt werden. Kleihues gründete Architekturbüros in Berlin (1962) und Dülmen (1973) und lehrte ab 1973 an der Universität Dortmund. 1976 formulierte er im Katalog der von ihm kuratierten Dortmunder Architekturausstellung seine Idee eines „poetischen Rationalismus“ und forderte eine Architektur als „Poesie gegen die blinde Ordnung zweckrationaler Überheblichkeit“, als „Erneuernde in Dialektik mit Alberti, Palladio, Schinkel und allen Heiligen“ sowie „zum Vergnügen auf der Seite des Betrachters“.<sup>63</sup> Diese und weitere Forderungen implizierten nicht, den Rationalismus der Moderne aufzugeben, sondern ihn zu flexibilisieren und zu erweitern. Die Entwicklung seit dem Klassizismus sollte fortgeführt werden:

„Aus dieser Architektur des Klassizismus, die bereits sehr rational orientiert war, hat sich eine neue theoretische Anspruchshaltung entwickelt, die nicht mehr diesen engen Kanon an gültigen Elementen und Formen für sich beansprucht [...]. Dieser neue ‚Rationalismus‘ hat es uns erlaubt, bestimmte Bindungen zu suchen und anzuerkennen, wie sie aus der Mathematik, aus der Geometrie, aus der Ökonomie, aus der Konstruktion, aus der Statik abgeleitet werden können. Das führte in den zwanziger Jahren zu einer vergleichsweise [...] technischen, ökonomischen, funktionalen Auffassung von Rationalismus. Ich persönlich fühle mich den Kategorien Funktion, Konstruktion, Ökonomie nach wie vor verpflichtet, aber auf freiere Weise [...]. Wir müssen versuchen, den Rationalismus zu erweitern, neu zu interpretieren und diesen Begriff poetisch aufzufassen.“<sup>64</sup>

Kleihues ging es „um eine kontradiktorische Erweiterung des klassischen Rationalismus“ durch die Poesie<sup>65</sup> oder – in den Worten von Fritz Neumeyer – um die Verbindung der „widersprüchlichen Pole von Poesie und Ratio, Gefühl und Verstand, Ästhetik und Logik“, also um „Harmonie als eine solche widersprüchliche Einheit“<sup>66</sup>. Damit knüpfte Kleihues unmittelbar an Friedrich Gilly an, dessen Ziel ebenfalls eine harmonische Einheit von Gegensätzen gewesen ist. In seinem Aufsatz zur Baukunst wendet Gilly sich gegen jede Einseitigkeit und fordert „eine ganz besondere Mannigfaltigkeit“ und eine Verbindung „des kunstmäßigen, des theoretischen, des praktischen und ganz technischen“ für eine Baukunst, „die ebenso sehr nützt als erfreut“.<sup>67</sup>

Mit seinem Verfahren zur Stadterneuerung, der Kritischen Rekonstruktion, konnte Kleihues ebenfalls an Gilly anknüpfen. Hier ging es um

„[...] die Bewältigung eines scheinbaren Widerspruchs, nämlich um die Gewährung einer möglichst freien (in gewisser Weise autonomen) Entfaltungsmöglichkeit der einzelnen Elemente der Stadt und zugleich um deren Einbindung in erkennbare, im Hinblick auf den ‚Genius loci‘ des Ortes wiedererkennbare Ordnung. Ich will damit sagen, daß es mir nicht um die Rekonstruktion des Status quo ante, sondern um die Respektierung der historischen Spuren und Realitäten und des ‚Genius loci‘ geht.“<sup>68</sup>

Die Einbindung eines individuellen, autonomen Baus in den *Genius loci* des Standorts hat Gilly bereits mit seinen beiden Hauptwerken umgesetzt. So wird das Schauspielhaus in den *Genius loci* des Gendarmenmarkts eingebunden, indem es wie der Vorgängerbau an der Ostseite des Platzes situiert und mit den Halbzylindern auf die beiden Kirchen ausgerichtet wird, also mit der Bauform, die für die Apsis der christlichen Basilika tradiert ist. Das Friedrichdenkmal nimmt formal und semantisch Bezug auf die Stadtmauer und das Potsdamer Tor sowie auf die Geschichte des Leipziger Platzes, der

<sup>63</sup> Kleihues, Josef Paul: Nichtsahnend. In: Ders. (Hg.): Dortmunder Architekturausstellung 1976. Dortmund 1976, S. 5.

<sup>64</sup> Kleihues 1991, S. 70.

<sup>65</sup> Ebd. – An anderer Stelle spricht Kleihues von „dialektischer Erweiterung“: „[...] denn während der Begriff des Rationalismus auf Determinierung zielt, steht der Begriff der Poesie für Bild und Entgrenzung, ist dynamisch angelegt, bezieht die Weite des Gefühls und der Sinne ein.“ (Kleihues 1987(a), S. 265)

<sup>66</sup> Neumeyer 2003, S. 32.

<sup>67</sup> Gilly 1799(b), S. 4, 6f., 10.

<sup>68</sup> Kleihues 1991, S. 74.

nach dem Vorbild der französischen *Place Royale* angelegt wurde, aber kein Königsdenkmal erhielt. Zwischen der Leipziger Straße und der Heerstraße nach Potsdam situiert, verband der Platz 1797 zudem die beiden Residenzen von Friedrich II., was mit der Längsachse durch das Denkmalpodium visualisiert wird, auf der der Sarkophag Friedrichs II. platziert ist.

Fritz Neumeyer hat bereits auf Kongruenzen der Positionen von Kleihues und Gilly hingewiesen und angemerkt, dass Kleihues mit der Gilly-Ausstellung im Rahmen der IBA 1984/87 „diesem Ahnherrn des ‚poetischen Rationalismus‘“ seine Reverenz erwiesen habe.<sup>69</sup> Außerdem setzte Kleihues sich ab 1977 für Gillys Rehabilitierung ein, als er das Symposium „Achse und Symmetrie“ sowie die Ausstellung „Fünf Architekten des Klassizismus in Deutschland“ für die 3. Dortmunder Architekturta-ge organisierte. Das Symposium thematisierte zwei in der Bundesrepublik tabuisierte Gestaltungskomponenten; die Ausstellung zeigte Werke von Gilly, Schinkel, Weinbrenner, von Klenze und Laves und sollte eine „kritische Auseinandersetzung“ provozieren, denn sie war auch konzipiert

„[...] als eine Art Wiedergutmachungs- und Entkrampfungsversuch gegenüber einer Kulturepoche, deren geistiger und moralischer Anspruch ebenso wie deren rational-idealistische Kunstauffassung durch die dümmlichen und arroganten Adoptionsversuche des Dritten Reiches eine bis heute nachwirkende Verunglimpfung erfahren haben. [...]“

[So] blieb der 1800 jung verstorbene Friedrich Gilly dem stumpfen Akademismus der sich ungebeten aufdrängenden nationalsozialistischen Verehrer hoffnungslos ausgeliefert, einer politischen Vergewaltigung von anhaltender Auswirkung.<sup>70</sup>

Kleihues erinnerte an die „Tradition eines humanistischen Menschenbildes“, an das „Ideal der reinen und vollkommenen Architektur als Ausdruck und Sehnsucht nach einer besseren Welt“ und an den „Traum einer neuen Ordnung der Dinge, den uns der Klassizismus lehrte“, und forderte „eine kriti-

sche Würdigung der Baukunst des Klassizismus in Deutschland“.<sup>71</sup>

Trotz dieses Engagements wird Kleihues' Gilly-Rezeption an seinen Bauten nur selten sichtbar. Das könnte auf die – laut Kleihues – unterschiedliche „Anwendung modularer oder geometrischer Ordnungen“ durch Klassizisten und Rationalisten zurückzuführen sein:

„Im klassizistisch orientierten Entwurf stehen Maß und Zahl, Geometrie ganz allgemein, für Perfektion, Harmonie, Solidität, Kosmos, Wahrheit, ästhetische Reinheit und womöglich: Vollkommenheit. Im Rationalismus dagegen für System, Instrument, Methode, Mechanik, Technik, Kausalität, Funktion, Ökonomie, Logik. Die Idee von Architektur findet eben ihren Ausdruck in der verschiedenartigen Benutzung von Geometrie.“<sup>72</sup>

Für die 1970er und 1980er Jahre kann Kleihues' produktive Gilly-Rezeption deshalb nur mit zwei Bauten belegt werden: den Lewisham-Türmen in Berlin-Charlottenburg und dem Ausstellungspavillon für die documenta 6 in Kassel.

Die nicht realisierten Lewisham-Türme sollten in zwei Blockrandbebauungen mit Geschäften und Wohnungen an der Lewishamstraße integriert werden und rekurrieren mit ihrer Bauform auf Gillys „Bains publics“ (Abb. 8.10, 8.11): Für sein einziges städtisches Badehaus hat Gilly einen kubischen, 2-geschossigen Quader mit flachen Giebeln zwischen zwei wuchtige, 2-geschossige Zylinder mit Flachkuppeln gesetzt. Der Bau erhält im Erdgeschoss des Quaders je zwei Türen an der Straßen- und der Uferseite, im Obergeschoss der Uferseite einen offenen Säulengang und in den beiden Zylindergeschossen je sieben Fenster für die Badekabinen.<sup>73</sup>

Diesen Bau hat Kleihues in ein monumentales Ensemble aus Stahl und Glas transformiert, mit dem er den ehemals rechteckigen Straßenblock zwischen Mommsen-, Waitz-, Sybel- und Dahlmannstraße rekonstruiert, der seit den 1960er Jahren von der Lewishamstraße diagonal in zwei drei-

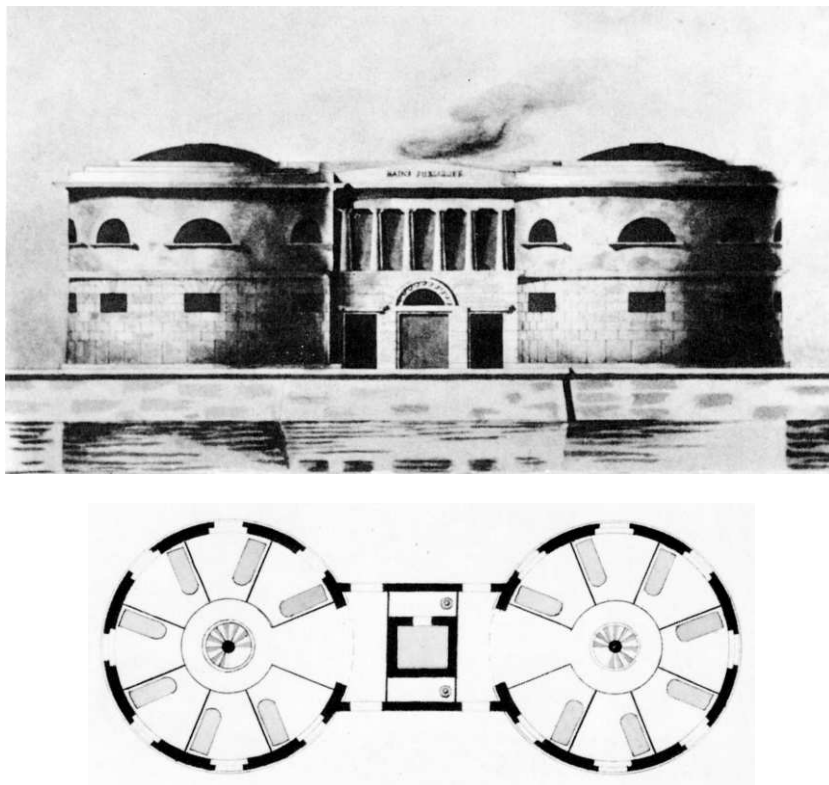
<sup>69</sup> Neumeyer 2003, S. 37.

<sup>70</sup> Kleihues 1977, S. 5f.

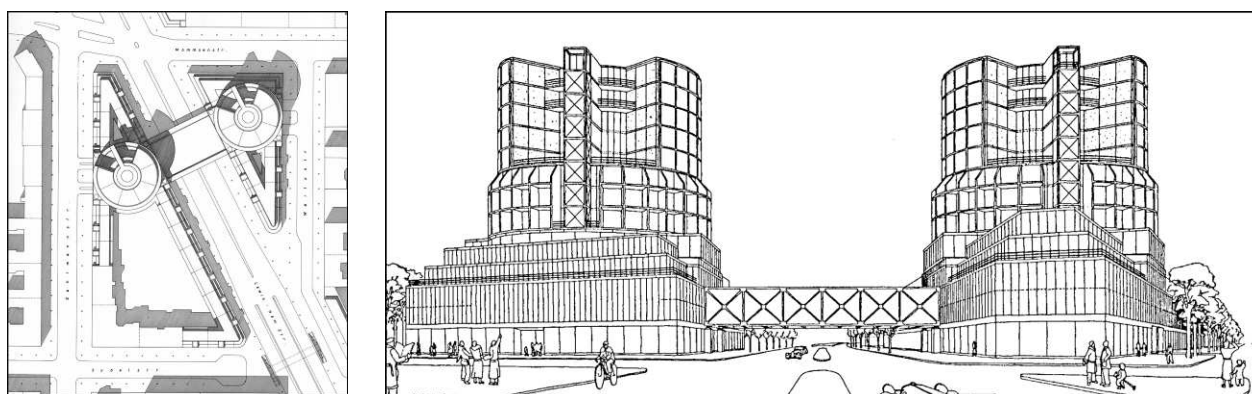
<sup>71</sup> Ebd., S. 6.

<sup>72</sup> Kleihues 1989, S. 83.

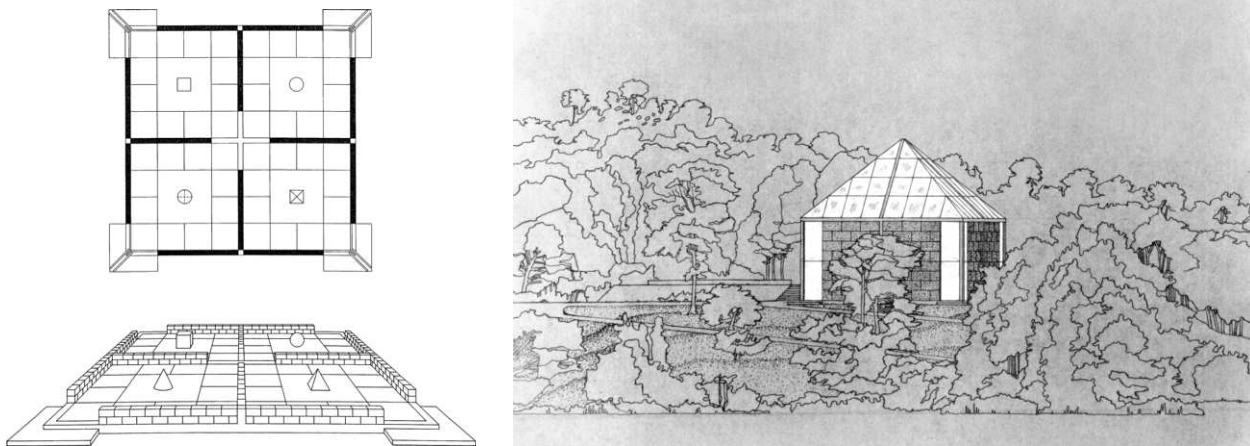
<sup>73</sup> Vgl. die Bauanalysen in: AK: Nr. 111, 112; Nerdinger 1990, S. 88f. – Ob der Säulengang sich an der Straßenseite wiederholt, ist nicht bekannt, denn die Ansicht der Straßenseite und der Grundriss des Obergeschosses sind nicht überliefert.



**Abb. 8.10** | Friedrich Gilly: „Bains publics“, Ufer der Spree oder eines Kanals, Berlin (undatiert; verschollen);  
**oben:** Uferseite (Kopie von Leo von Klenze; 16,3 × 27,6 cm; Feder/Tinte, Aquarellfarben;  
Bayerische Staatsbibliothek, München); **unten:** Grundriss EG (Kopie von Leo von Klenze;  
10,1 × 16,0 cm; Feder/Tinte; Staatliche Graphische Sammlung, München).



**Abb. 8.11** | Josef P. Kleihues: Lewisham-Türme, Lewishamstraße, Berlin (Entwurf, 1969–1972);  
**links:** Lageplan; **rechts:** Nordansicht.



**Abb. 8.12** | Josef P. Kleihues: Ausstellungspavillon für die documenta 6 in Kassel 1977 (Entwurf, 1976);  
**links:** Grundriss und Bodenprofil; **rechts:** Außenansicht.

eckige Blöcke geteilt wird: Die Dreiecke werden mit 5-geschossigen Blockrandbebauungen vertikalisiert, die je einen 8-geschossigen Zylinderturm erhalten und unterhalb der Türme im 2. und 3. Geschoss mit einer geschlossenen Brücke über die Lewishamstraße verbunden werden. Gillys Badehaus hat einen „bollwerkartigen Charakter“<sup>74</sup> und erinnert mit seiner Bauform an mittelalterliche Stadttore wie das Holstentor in Lübeck. Kleihues' Ensemble fungiert mit seiner Turm-Brücken-Kombination als Tor zum West-Berliner Zentrum am Kurfürstendamm.<sup>75</sup>

Der Ausstellungspavillon für die documenta 6 in Kassel (1977) ist in einem Park situiert und rekurriert auf Gillys Bibliothek in einem Garten (Abb. 5.3, 8.12): Beide Bauten besitzen eine quadratische Grundfläche, deren Seitenlänge jeweils der Höhe des Baukörpers inklusive des Dachs entspricht. Die Bibliothek verfügt über zwei einander gegenüberliegende Eingänge auf der Mittelachse, einen quadratischen Innenraum und ein flaches Satteldach mit einem quadratischen Fenster in seiner Mitte. Ihr Raum wird für den Pavillon per rationalistischem Transformationsverfahren durch

Teilung multipliziert, so dass der Pavillon vier Eingänge an den Ecken, vier quadratische, identische Räume für vier Künstler und ein hohes Zeldach aus Glas erhält. Die Axialsymmetrie von Gillys Bibliothek wandelt sich somit zur Kreuzsymmetrie. Im Außenraum verbindet jeweils eine Treppe zwei Ebenen und führt an der Bibliothek von der Gartentür hinunter in den Garten und zu geschwungenen Wegen, am Pavillon entlang der linken Außenwand von einer Terrasse in den unteren Parkbereich mit geschwungenen Wegen.

Im Jahr der documenta forderte Kleihues „eine kritische Würdigung der Baukunst des Klassizismus in Deutschland“<sup>76</sup>; sieben Jahre später ermöglichte er eine Würdigung von Gillys Baukunst mit der Ausstellung „Friedrich Gilly und die Privatgesellschaft junger Architekten“ im Rahmen der IBA 1984/87 (s. Kap. 8.3.1). Mit dieser Ausstellung avancierte Gilly zum historischen Leitarchitekten der IBA, was an einzelnen Bauten erkennbar ist: Am Hafen von Berlin-Tegel hat Antoine Grumbach ein 3-geschossiges Wohnhaus als kubisch ummantelten Zylinder errichtet (1985–1987)<sup>77</sup> und den 2-geschossigen Kubus an jeder Seite mit vertikalen

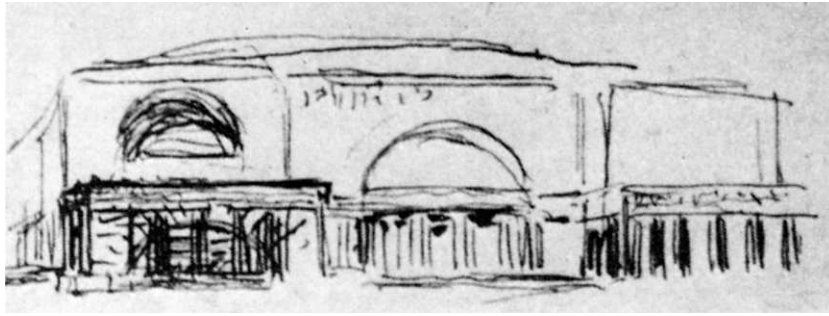
<sup>74</sup> Ebd., S. 88.

<sup>75</sup> Vgl. auch zwei ähnliche Konzeptionen: Für ein Studentenwohnheim in Emden haben vier Hamburger Architekten eine trapezförmige, 1-geschossige, offene Stützenhalle zwischen zwei 5-geschossige Polygone gesetzt, in denen die Zimmer in jedem Geschoss – wie die Kabinen in Gillys Badehaus – radial angeordnet sind (Abb. in: Baumeister 77, 1980, S. 495 f.).

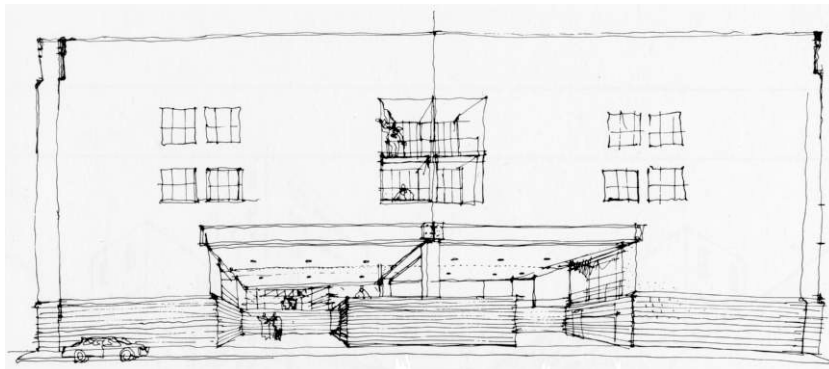
Für das Hochhaus an der Großmarkthalle in Frankfurt a. M. haben Jochen Jourdan und Bernhard Müller – analog zu Gillys Badehaus – zwei Zylinder und einen Mittelquader von gleicher Höhe kombiniert, die drei Formen dann ineinander geschoben und in den ersten fünf Geschossen dossiert. Das Hochhaus wirkt ebenfalls wie ein Bollwerk und fungiert als Tor zum Stadtzentrum (Abb. in: Baumeister 84, 1987, H. 1, S. 23; Klotz, Heinrich: Bauen heute. Architektur der Gegenwart in der Bundesrepublik Deutschland. Frankfurt a. M. 1985, S. 227 f.).

<sup>76</sup> Kleihues 1977, S. 6.

<sup>77</sup> Abb. in: Kleihues 1993, S. 300 f.; Baumeister 84, 1987, H. 5, S. 58.



**Abb. 8.13** | Friedrich Gilly: Torbau, Vorentwurf zum Denkmal für König Friedrich II. (undatiert; verschollen)  
(Ausschnitt aus WV: B 346).



**Abb. 8.14** | Architekturbüro Gregotti Associati mit Kollegen: Torhaus, Wohnanlage Lützowstraße,  
Berlin (Entwurf, 1984/85).

Wandeneinschnitten geöffnet. Das Wohnhaus verweist auf Gillys Börse der Stadt am Meer, die auf einer Mole am Hafen situiert ist und einen Portikus an jeder Kubuswand besitzt (Abb. 7.7).

In der südlichen Friedrichstadt haben Arata Isozaki und Kollegen in der Lindenstraße ein 6-geschossiges Wohnhaus in Axialsymmetrie gestaltet (1984–1986)<sup>78</sup>, die Fassade vertikal in drei Abschnitte geteilt und die beiden äußeren Abschnitte mit je einer Halbtone bekrönt, die das Flachdach des mittleren Abschnitts flankieren. Die Giebel der Halbtone sind in ein Halbkreisfenster, eine hellfarbige Wandfläche und das dunkelfarbige Dach gegliedert und variieren somit die Giebel der Nebenbauten von Gillys Landhaus am Wasser (Abb. 7.21; vgl. S. 253).

Südlich des Tiergartens und des Landwehrkanals ist in der Lützowstraße eine Wohnanlage aus fünf Zeilenbauten entstanden, von denen eine Zeile parallel zur Straße situiert ist, während vier Zeilen an

ihre Gartenseite orthogonal anschließen und drei Höfe einfassen. Die Straßenseite gliedert sich in zwei monumentale, 5-geschossige Torhäuser und einen schmaleren, 3-geschossigen Mitteltrakt.<sup>79</sup> Die Torhäuser wurden zuerst als horizontalisierte, gedrungene Bauten mit einer rustizierten Sockelzone, verputzten Wandflächen und einer axialsymmetrischen Fassade projektiert (Abb. 8.14). Die Fassade besitzt im Erdgeschoss eine breite, gedrungene Öffnung und darüber ein großes, quadratisches Fenster, das von je vier kleineren, quadratischen Fenstern flankiert wird. Diese Gestaltung assoziiert einen Vorentwurf von Gilly für das Potsdamer Tor (Abb. 8.13): Das Tor erhält hier eine rustizierte Sockelzone, verputzte Wandflächen und eine axialsymmetrische Fassade mit einem großen Halbkreisfenster über dem Eingang, das von je einem kleineren Halbkreisfenster flankiert wird.<sup>80</sup> Später sind diese Korrespondenzen aufgegeben worden, denn

<sup>78</sup> Abb. in: Kleihues 1993, S. 138; Bauwelt 77, 1986, S. 1804; Baumeister 84, 1987, H. 5, S. 59.

<sup>79</sup> Abb. in: Kleihues 1993, S. 226 f.

<sup>80</sup> Das rechte flankierende Halbkreisfenster fehlt allerdings noch, weil Gilly den Entwurf nicht fertiggestellt hat. Die rustizierte Sockelzone wird teilweise von einer Säulenkolonnade verdeckt.

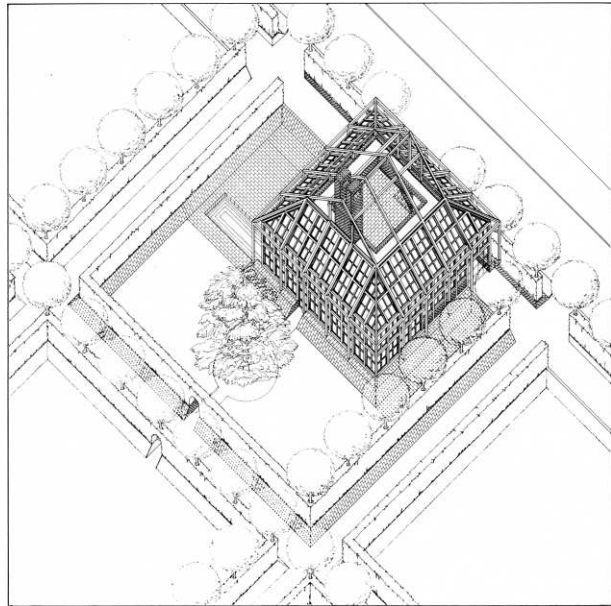
die realisierten Torhäuser sind vertikaler orientiert und weisen keine Analogien zu Gillys Architektur mehr auf.

Zwischen dem Tiergarten und dem Landwehrkanal hat außerdem Rob Krier eine Wohnanlage in der Rauchstraße ausgeführt, die in Kapitel 8.2.5 vorgestellt wird. Die übrigen Architekten der nachfolgenden Kapitel haben sich ebenfalls mit Projekten an der IBA 1984/87 beteiligt; die Belege ihrer Gilly-Rezeption stammen jedoch aus anderen Kontexten.

### 8.2.2 | Oswald M. Ungers und Jürgen Sawade

Im Jahr 1976 kehrte Oswald M. Ungers aus den USA nach Deutschland zurück, gründete Architekturbüros in Frankfurt a. M. (1976) und in Karlsruhe (1983) und lehrte ab 1986 an der Kunstakademie Düsseldorf. An den Projekten dieser Jahre ist seine Gilly-Rezeption wieder erkennbar, besonders durch die wuchtige Massigkeit und schwere Lagerung einzelner Baukörper. Als ein Beispiel ist das Alfred-Wegener-Institut für Polarforschung in Bremerhaven zu nennen (1980–1984)<sup>81</sup>, dessen Baukörper Ungers – analog zu Gillys Berliner Schauspielhaus – aus einem Halbzylinder und einem breiteren Kubus additiv zusammengefügt hat. Der Institutsbau orientiert sich laut Ungers am Bild einer Arche<sup>82</sup> und weist als solche keine weiteren Parallelen zu Gillys Architektur auf.

Das Entwurfskonzept des Institutsbaus – das „Thema der Imagination oder ‚die Welt als Vorstellung‘“ – ist eines von fünf Konzepten, die Ungers in seinem 1983 publizierten Buch „Die Thematisierung der Architektur“ vorgestellt hat. Mit dem „Thema“ als neuem Leitbegriff seiner Methodik erfasste er nun verschiedene Aspekte und Bereiche der Architektur.<sup>83</sup> So bezeichnet das „Thema der Inkorporation oder ‚die Puppe in der Puppe‘“ sowohl eine schichtende, umhüllende Gestaltung als auch historische Veränderungen von Bauten durch Überlagerungen und Erweiterungen. Umgesetzt hat Ungers dieses Thema beispielsweise als „Haus im Haus“ mit dem realisierten Deutschen Architektur-



**Abb. 8.15** | Oswald M. Ungers: Solarhaus, Gelände der Melkerei, Landstuhl (Entwurf, 1979).

museum in Frankfurt a. M. (1979–1984) und mit dem projektierten Solarhaus in Landstuhl (Abb. 8.15): Der Wohnraum des Solarhauses erhält eine quadratische Hülle aus Stein, das „Steinhaus“, das mit einem Wintergarten, dem „Glashaus“, und dieses wiederum mit einem Pflanzengerüst, dem „Gerüst-“ oder „Grünhaus“ umhüllt wird. Die äußere Umhüllung bildet der quadratische, mit Mauern und Hecken eingefasste Garten, das „Naturhaus“.<sup>84</sup>

Das Solarhaus korrespondiert mit Gillys Bibliothek, die als quadratisches „Steinhaus“ vom „Naturhaus“ ihres annähernd quadratischen, von Mauern eingefassten Gartens umhüllt wird (Abb. 5.3). Die Mauern beider Gärten gliedern sich in eine untere – am Solarhaus dossierte – Hälfte aus Ziegelsteinen und eine obere Hälfte, die von Gilly verputzt und mit Halbkreisnischen und einem Kranzgesims ausgestattet wird, während Ungers sie durch eine mauerförmige Hecke ersetzt. Beide Gartenmauern öffnen sich am Zugangsweg, der jeweils entlang der rechten Mauer verläuft, und beide besitzen eine weitere Öffnung: eine Durchsicht am linken Ende der unteren Mauer bzw. einen Rundbogen als Durchgang in der Mitte der linken Mauer. Der Zu-

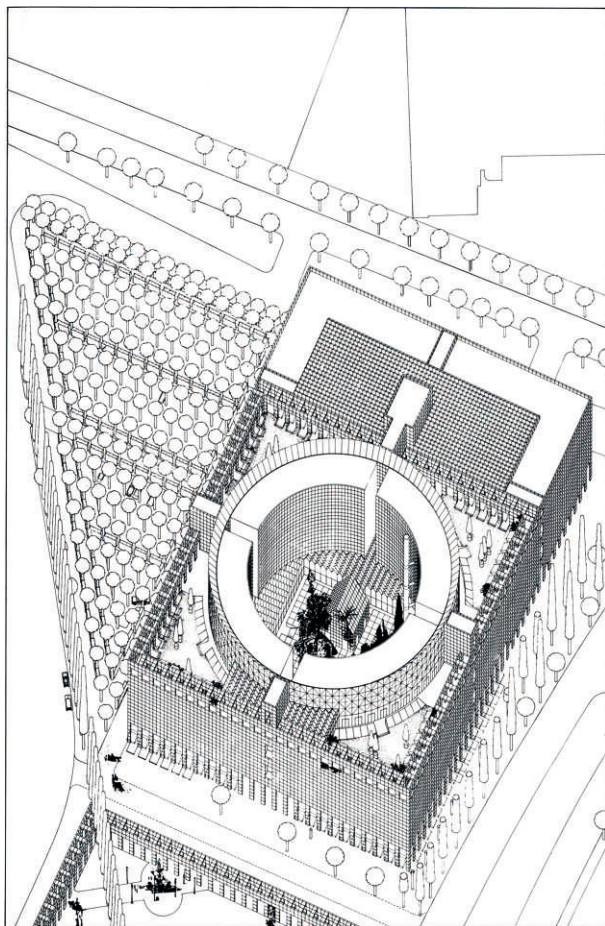
<sup>81</sup> Abb. z. B. in: Klotz 1985, S. 182–185; Ungers 1998, S. 311.

<sup>82</sup> Oswald Mathias Ungers im Gespräch mit Vittorio Magnago Lampugnani. In: Krichbaum/Lampugnani 1991, S. 161–183, hier S. 162.

<sup>83</sup> Vgl. die fünf Konzepte bzw. Themen: das Thema der Transformation oder die Morphologie der Gestalt; das Thema der Assemblage oder der Zusammenfall der Gegensätze; das Thema der Inkorporation oder „die Puppe in der Puppe“; das Thema der Assimilation oder die Einpassung in den „Genius loci“; das Thema der Imagination oder „die Welt als Vorstellung“ (Ungers 1983).

<sup>84</sup> Vgl. Ebd., S. 59.





**Abb. 8.16** | Oswald M. Ungers: Hotel Berlin, Kurfürstenstraße, Berlin (Entwurf, 1977): Aufsicht von Norden.

gangsweg wird von Gilly als bepflanzter Laubengang gestaltet, von Ungers teilweise in den Wintergarten und das Pflanzengerüst des Solarhauses integriert. Beide Bauten sind unmittelbar am Zugangsweg situiert, und von beiden Bauten führt jeweils ein Weg auf der Mittelachse des Gartens zur linken Gartenmauer und zu einer Rundform: einem Brunnen mit einer Rundschale bzw. einem Rondell mit einem Baum.

Ebenfalls als „Haus im Haus“ hat Ungers das Hotel Berlin in der Berliner Kurfürstenstraße südlich des Lützowplatzes konzipiert (Abb. 8.16): Der mehrgeschossige Quader des Hotels besteht aus einem Zeilenbau in U-Form, der die Eingangshalle umschließt, und einem Kubus aus Wandscheiben, der einen Zeilenbau in Zylinderform ummantelt.

Der Quader umhüllt folglich als „Wandhaus“ sowohl die glasüberdachte Eingangshalle, das „Glashaus“, als auch den Zylinder, das „Turmhaus“, das wiederum ein kleines Palmenhaus umhüllt. Vier Treppenhaustürme verbinden im Westen, Norden und Osten das „Wand-“ und das „Turmhaus“ sowie im Süden das „Turm-“ und das „Glashaus“.

Mit dieser Konzeption hat Ungers das Hotel in den *Genius loci* des Standorts eingepasst, denn der Quader nimmt einerseits Bezug auf die für Berlin typische rechteckige Blockrandbebauung, andererseits – zusammen mit dem Zylinder – auf die rechteckige Pergola und das Rondell des benachbarten Lützowplatzes.<sup>85</sup> Das „Thema der Inkorporation“ wird hier also mit dem „Thema der Assimilation“ kombiniert. Außerdem versteht Ungers das Hotel als „Modell einer Stadt“:

„Die äußere Wand [...] entspricht einer Stadtmauer. Sie hat Tore und Durchgänge und einen Promenadengang im obersten Geschöß; wie eine Mauer besteht sie aus Steinen oder aus einem anderen schweren Material. In diese Wand sind verschiedene Gebäude hineingestellt [...]. Jedes hat, von der Funktion und von der Gestalt her gesehen, eine eigene Identität [...]. Sie stehen aber nicht beziehungslos nebeneinander, sondern bilden ein durch das Thema geordnetes Ganzes.“<sup>86</sup>

Damit verweist das Hotel auf Gillys Friedrichdenkmal, das ebenfalls als Stadtmodell rezipiert werden kann (vgl. S. 30): Die Sockelmauer des Denkmals entspricht einer Stadtmauer, hat Tore und Durchgänge, ist begehbar und besteht aus Steinen. Sie umhüllt den Podiumstempel, dessen Podium und Tempel wiederum den Sarkophag und die Statue Friedrichs II. umhüllen.<sup>87</sup> Außerdem werden Bezüge zum benachbarten Potsdamer Platz hergestellt, dessen ovale Form, reihenförmige Bepflanzung und rundes Bassin mit der ovalen Insel und den Baumreihen des Leipziger Platzes sowie dem Bassin im Tempelpodium korrespondieren.

Darüber hinaus ist Ungers' Hotel – wie Gillys Denkmal – auf einer von Straßen gesäumten Fläche situiert. Die Pfeilerkolonnaden des „Wandhauses“ transformieren und multiplizieren die Säulenkolon-

<sup>85</sup> Vgl. Klotz 1985, S. 138.

<sup>86</sup> Ungers 1983, S. 69.

<sup>87</sup> Gilly bezeichnet den Tempel analog als „umschließende Form“ und „Umschließung“ (Gilly 1797, S. 147).



**Abb. 8.17** | Oswald M. Ungers: Landhaus „Glashütte“, Tal bei Bitburg (1986–1988).

naden der Sockelmauer des Denkmals. Die vier Treppenhaustürme bilden das Pendant zur Treppenanlage des Denkmals mit Antritten an jeder Podiumsseite, während das „Turmhaus“ mit seinen vier Öffnungen an den Treppenhaustürmen die Grundstruktur der runden Podiumshalle mit vier Bogengängen reproduziert.

Wie diese Rezeptionsbelege zeigen, bevorzugte Ungers für seine Bauten weiterhin das Quadrat als Basismodul, das nun auch in den Entwürfen für seine Privathäuser dominierte. So ist ab 1986 in einem Tal bei Bitburg sein Landsitz „Glashütte“ als quadratisches, 2-geschossiges Haus aus hellfarbigem Naturstein mit vier identischen, axialsymmetrischen Außenwänden entstanden (Abb. 8.17). Lediglich das flache, bündig aufsitzende Satteldach richtet das Haus zum Tal hin aus. Ungers interessierte sich hier für „die Erfahrung [...] eines künstlichen Objekts in der reinen, unverfälschten Natur“ und für die Frage „der Harmonisierung von Natur, Gebrauchszweck und Kunst“.<sup>88</sup> Er wählte für das Landhaus deshalb „die einfachste Form“:

„Nicht das rurale Element als Angleichung und Anpassung an die Natur, sondern der absolute, direkte, unmittelbare Gegensatz. [...] Nicht die Aufhebung der Widersprüche, sondern deren Sichtbarmachung: das Gewachsene als komplementäre Entsprechung zum gesetzten Objekt. [...]

Natur und Bau, Ländliches und Urbanes in ihrer gegenseitigen Wirkung. Die reine Form in der reinen Natur. Jedes Teil mit seiner eigenen Wirkung. Nichts wird verschliffen, nichts angeglichen. [...] Die Harmonie der gegensätzlichen Töne [...].“<sup>89</sup>

Mit diesem Konzept scheint Ungers an Gillys Jagdhaus anzuknüpfen, an dieses quadratische, 2-geschossige, axialsymmetrische Landhaus aus hellfarbigem Naturstein mit flachem Zeltdach, das in einer hügeligen Landschaft situiert ist (Abb. 2.14). Zu seiner „Übereinstimmung [...] mit der umgebenden Natur“ schreibt Alste Oncken:

„Die Architektur steht in der Landschaft als der feste Kern, [...] kristallisch klar und in sich abgegrenzt, im Gegensatz zu den schmiegsamen Kreisen seiner Umgebung. [...] Das ganz Besondere jedoch ist die [...] kastellartige Abgeschlossenheit des Bauwerks, das vollkommene Ruhen in sich selbst innerhalb der landschaftlichen Umgebung, die eigens erfunden scheint, um diese Eigenschaft der Architektur zu verdeutlichen. Oder vielmehr: Haus und Landschaft sind [...] die Träger einer Stimmung.“<sup>90</sup>

Das Landhaus „Glashütte“ leitete zu Ungers’ Spätstil über, den Wolfgang Pehnt als puristisch, kühl und makellos charakterisiert: Ungers halte in seinem Spätwerk „zwischen Geometrie, Ortsbezug und The-

<sup>88</sup> Ungers 1999, S. 48–50.

<sup>89</sup> Ebd., S. 50, 54.

<sup>90</sup> Oncken 1981, S. 86 f.

menbildung eine heikle Balance“ und beziehe sich auf den „Geist der Klassik, ihr Kostüm nicht“.<sup>91</sup> Ungers selbst sagte, er wolle nun „alles weglassen, was zur Architektur gehört“, und suche „die reine, gegenstandslose Form“ (s. a. S. 306).<sup>92</sup> Diese realisierte er 1989 mit seiner persönlichen Bibliothek, einem quadratischen, 2-geschossigen Raum in einem geschlossenen Kubus aus schwarzem Naturstein im ummauerten Garten seines Wohnhauses in der Kölner Belvederestraße.<sup>93</sup> Der Kubus erhält eine kubische Ummantelung aus roten Ziegelsteinen und ein Flachdach mit vier quadratischen Oberlichtern und rekurriert – wie schon Ungers’ Solarhaus – auf Gillys Ein-Raum-Bibliothek mit quadratischem Dachfenster im ummauerten Garten (Abb. 5.3).

Während Ungers’ produktive Gilly-Rezeption um 1980 wieder sichtbar wurde, ist die Gilly-Rezeption von Jürgen Sawade nur vereinzelt zu belegen. Sawade war Student und Assistent von Ungers, gründete sein eigenes Architekturbüro 1970 in Berlin und spezialisierte sich auf Wohn-, Büro- und Geschäftshäuser sowie Hotel- und Kulturbauten. Er arbeitete ebenfalls mit Entwurfskonzepten und Primärformen, reduzierte seine Bauten aber zunehmend auf ihre Strukturen und Materialien. Wolfgang Schäche bescheinigt Sawade „eine ebenso klare wie radikale Position“:

„Den Rationalismus so weit zu treiben, bis eine neue Dimension der Architektur sichtbar wird. [...] Seine Bauten und Projekte sind in ihrem formalen Repertoire von dem unbedingten Anspruch und Willen zu Reduktion und Abstraktion getragen, von einer geradezu beeindruckenden Konzentration auf das Wesentliche und Grundsätzliche. [...]

Seine Architektur [...] entzieht sich der zeitlichen Bindung und stellt sich in die große Tradition einer von der reinen Vernunft bestimmten Baukunst, die ihrem Wesen nach zeitlos angelegt ist.“<sup>94</sup>

Sawade hat seine Position selbst so zusammengefasst:

„Meine Architektur ist eine großstädtische Architektur. In meiner ästhetischen Gesinnung bin ich Purist, ein Rationalist und zunehmend ein Minimalist. Meine Architektur ist puristisch, das heißt, sie ist einfach, klar, präzise und ehrlich. [...]

Mit dieser Haltung stehe ich [...] in der Tradition der großen Berliner Baugeschichte. Meine Vorbilder sind neben den Großvätern der Moderne, Friedrich Gilly und Karl Friedrich Schinkel, die Väter der Moderne [...].“<sup>95</sup>

Die Werke der Großväter und Väter der Moderne betrachtete Sawade „als ein großes Erbe meiner Generation“ und fühlte sich verpflichtet, dieses Erbe weiterzuentwickeln und in die Gegenwart zu übertragen:

„Architektur ist für mich, aus dem Bekannten das Unbekannte, im Idealfall das Visionäre zu entwickeln.“<sup>96</sup>

Eine Weiterentwicklung von Gillys Architektur ist an zwei Berliner Bauten zu erkennen: dem Filmhaus „Esplanade“ und dem Bürogebäude der IBM Deutschland GmbH. Für das Filmhaus „Esplanade“ sollte das ehemalige, teilweise zerstörte Hotel Esplanade am Potsdamer Platz umgebaut werden (Abb. 8.19). Sawade hat die Fassade und das Foyer des Hotels in einen langen Quader mit zwei gemauerten und drei verglasten Geschossen sowie einer aufgeständerten, gläsernen Segmenttonne integriert, der neben dem Foyer auch Veranstaltungs- und Kinosäle, eine Filmakademie, Werkstätten, Ausstellungsräume und Gaststätten aufnehmen sollte. Dabei ist Sawade „von dem Image einer kleinen Stadt unter einem Glasdach“ ausgegangen, die ästhetisch durch „das Image einer modernen Produktionsstätte“ und eines Erinnerungsorts bestimmt wird, so dass ihr „Erscheinungsbild [...] von der Collage historischer Schichten“ lebt, die „ablesbar bleiben“.<sup>97</sup>

<sup>91</sup> Pehnt 2006, S. 412–414.

<sup>92</sup> Ungers 1999, S. 8.

<sup>93</sup> Abb. z. B. in: Ebd., S. 24–27; Krichbaum/Lampugnani 1991, S. 180–183; Feldmeyer 1993, S. 218 f.

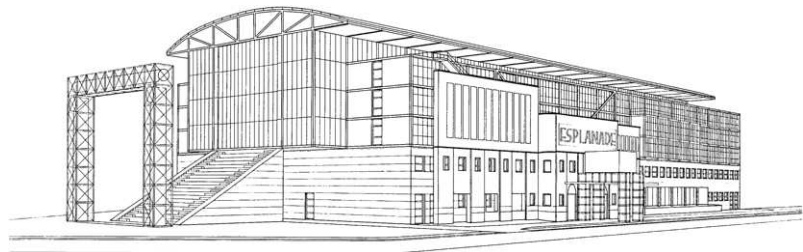
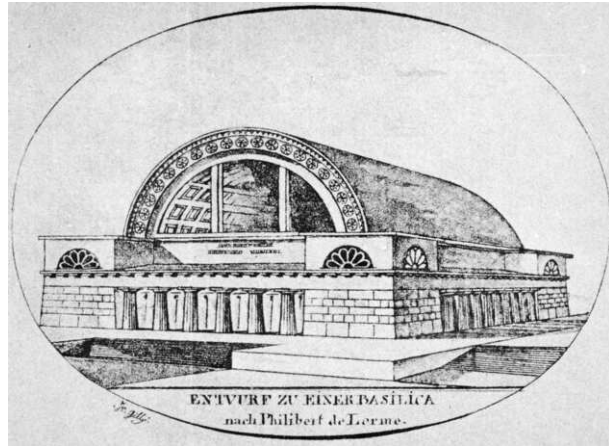
<sup>94</sup> Schäche 1997, S. 11, 23.

<sup>95</sup> Jürgen Sawade; zitiert nach Ebd., S. 23 (ohne Quellenangabe).

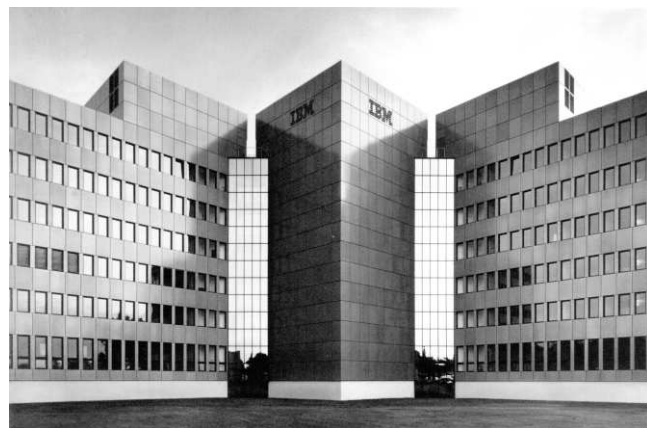
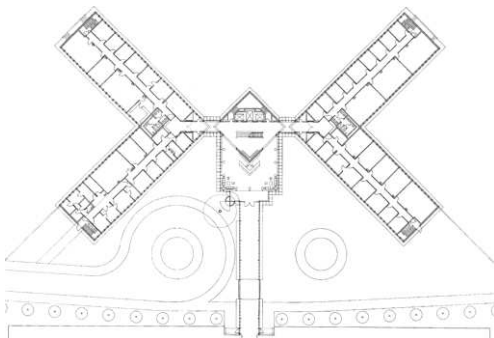
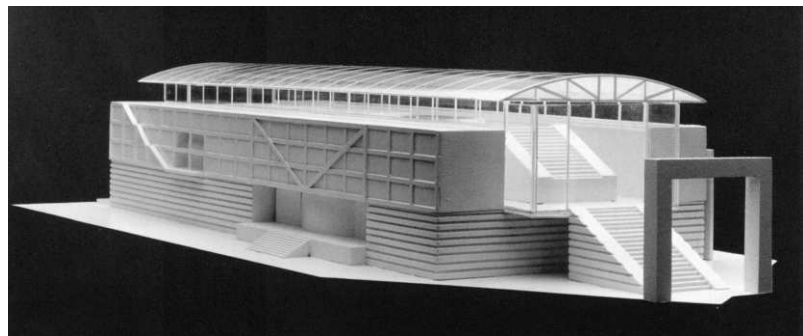
<sup>96</sup> Ebd., S. 24.

<sup>97</sup> Sawade, Jürgen: Realisierungswettbewerb Filmhaus Esplanade (Ein 2. Preis). In: Ebd., S. 149.

**Abb. 8.18** | Friedrich Gilly: Entwurf zu einer Basilika, nach Philibert de Lorme (1796/97; verschollen; Druckplatte 1797) (WV: D 19).



**Abb. 8.19** | Jürgen Sawade: Filmhaus „Esplanade“, Bellevuestraße, Berlin (Entwurf/Modell, 1985).



**Abb. 8.20** | Jürgen Sawade: Verwaltungsgebäude der IBM Deutschland GmbH, Nahmitzer Damm, Berlin (1985–1987); **links:** Grundriss EG; **rechts:** Nordansicht.

Mit seinem massigen, gelagerten Baukörper assoziiert das Filmhaus Gillys Basilika (Abb. 8.18): Der gedrungene Quader der Basilika ist im Erdgeschoss gemauert, im Obergeschoss verputzt und wird mit einer Halbtonne überdacht. Zwei Freitreppen führen auf seine Sockelplatte und zu offenen, dorischen Säulenhallen an seiner Schmal- und Langseite, die von Eckrisaliten flankiert werden und in den Innenraum überleiten. Im Obergeschoss verstärken die Risalite die Ecken des Tonnendachs und flankieren sein Thermenfenster.

Das Filmhaus besitzt analog Eingänge an der langen Ost- und Westseite mit einer Freitreppe an der Westseite sowie eine monumentale Freitreppe an der südlichen Schmalseite, die bis zum 3. Geschoss reicht und dann hinter einer Glaswand weiter im 4. und 5. Geschoss aufsteigt. Der Mittelteil der Glaswand wird bei Außenveranstaltungen geöffnet, so dass die Freitreppe als Tribüne fungieren kann. Der 3-teiligen Glaswand über dem 2. Geschoss entspricht an der Basilika das 3-teilige Thermenfenster über dem 2. Geschoss. Diesen formalen Analogien kontrastieren die unterschiedlichen Funktionen der beiden Bauten, denn Gilly dürfte die Basilika nicht als Kulturbau, sondern als Sakralbau oder als antikisierende Gerichts- und Markthalle<sup>98</sup> konzipiert haben.

Das Bürogebäude der IBM Deutschland GmbH ist an der Nordseite der IBM-Produktionshallen in Tempelhof situiert und mit ihnen über einen 1-geschossigen Gang verbunden (Abb. 8.20). Dieser beginnt an der Südspitze eines quadratischen, 8-geschossigen Turms, an dessen Ost- und Westspitze jeweils eine gläserne, 6,5-geschossige Brücke anschließt und zur Spitze eines L-förmigen Trakts führt, der aus zwei identischen, 6,5- bis 8-geschossigen Quadern besteht. Das Bürogebäude variiert somit die Bauform von Gillys Berliner Börse, an dessen Zylinder im Winkel von 90 Grad zwei Brückentrakte mit großen Fenstern und zwei identische Quader anschließen (Abb. 7.16). Sawade scheint die Quader der Börse an eine ihrer Brücken zusammengezogen, den Zylinder durch einen kubischen Turm ersetzt und diese Figur dann gespiegelt zu haben.

<sup>98</sup> Vgl. Nerdinger 1990, S. 90.

<sup>99</sup> Jaeger 1991, S. 4.

<sup>100</sup> Meinhard von Gerkan im Gespräch mit Klaus-D. Weiß (Weiß 1991(a), S. 1255).

<sup>101</sup> Vgl. Gerkan 1982, S. 137 f.; Weiß 1991(a); Haberlik/Zohlen 1998, S. 55.

<sup>102</sup> Gerkan 1982, S. 121. – Allerdings hat von Gerkan zwischen formal-ästhetischen und geistigen Vorbildern differenziert und als „Gesinnungsvorbilder“ Louis I. Khan und Alvar Alto benannt (vgl. Haberlik/Zohlen 1998, S. 51).

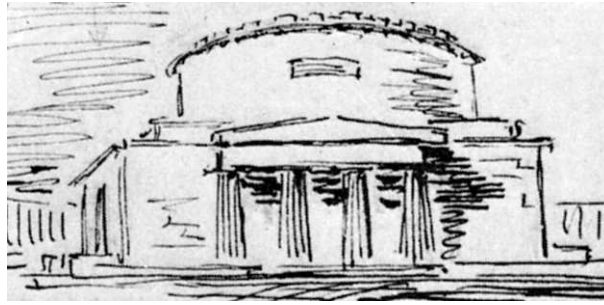
### 8.2.3 | Meinhard von Gerkan

Das Architekturbüro Von Gerkan, Marg und Partner (gmp) wurde 1965 in Hamburg gegründet und erhielt schon bald Aufträge im In- und Ausland. Die um 1980 entstandenen Bauten können laut Falk Jaeger „vielleicht“ dem Rationalismus zugeordnet werden<sup>99</sup> – was Meinhard von Gerkan allerdings ebenso abgelehnt hat wie ein spezifisches Formenrepertoire. Stattdessen gehe es „um das Bemühen, eine situationsbezogene bzw. dialektische Architektur zu schaffen“:

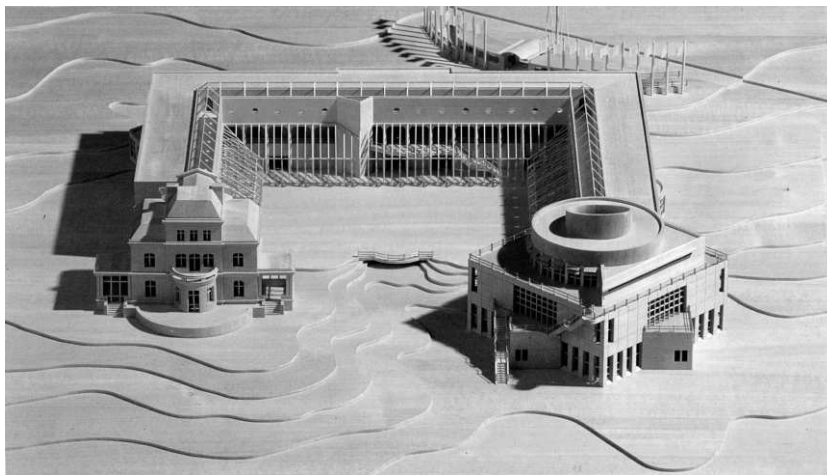
„Architektur verstehe ich damit als eine Kunst in der sozialen Anwendung, immer gebunden an ganz konkrete Bedingungen – wie z. B. den Ort, die Nutzung, soziale, politische, juristische, ökonomische und technische Vorgaben. Diese Architektur nimmt folglich für sich in Anspruch, auf unterschiedliche Fragestellungen auch unterschiedlich zu antworten. Eben das schränkt stilistische Zuordnungen von vornherein ein. Die übergeordnete Intention liegt geradezu darin, zum Zwecke des Dialogs Ambitionen, die auf einen einzelnen Stil bezogen sind, auszuschließen.“<sup>100</sup>

Das Entwerfen hat von Gerkan deshalb als Gestalt-suche im Dialog mit den konkreten Bedingungen verstanden und folglich nur wenige Gestaltungsprinzipien akzeptiert wie Primärformen, Einfachheit, strukturelle Ordnung, Balance zwischen Einheit und Vielfalt, Identität und Unverwechselbarkeit eines Baus.<sup>101</sup> Diese Prinzipien liegen auch Gillys Architektur zugrunde. Doch historische Vorbilder hat von Gerkan nicht benannt, vermutlich weil für ihn „tradierte architektonische Ausdrucksformen“ nicht der „Pflicht“ genügen konnten, die er für seine Zeitgenossen forderte:

„Jedes heute entworfene Gebäude ist ein zeitgeschichtlicher Beitrag, der durch seine Eigenständigkeit zugleich Abbild unserer Gesellschaft ist. Jede Generation hat das Recht, ja sogar die Pflicht, aus dem jeweiligen Bedingungen der Gegenwart ihren baugeschichtlichen Beitrag zu leisten.“<sup>102</sup>



**Abb. 8.21** | Friedrich Gilly: Rundbau mit kubisch vorspringendem Erdgeschoss und 4-säuligem, dorischem Portikus (undatiert; verschollen) (WV: B 210, R: Abb. 34).



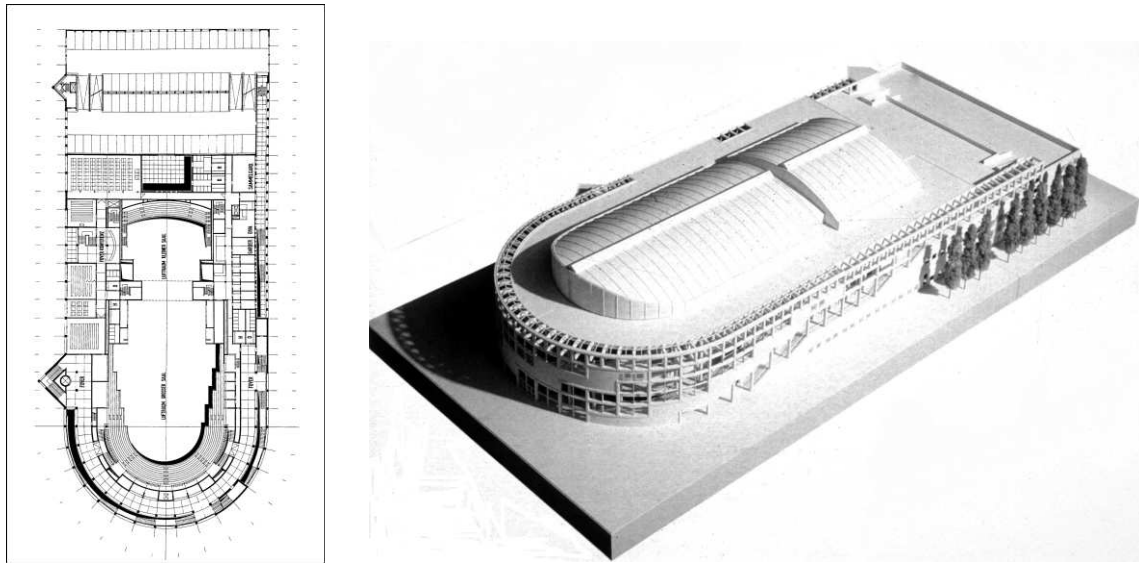
**Abb. 8.22** | Meinhard von Gerkan: Internationaler Seegerichtshof, Elbchaussee, Hamburg (Modell, 1984).

Es ist somit unwahrscheinlich, dass von Gerkan auf Gillys Architektur rekurriert hat. Trotzdem hat er sich gelegentlich dem Stil oder einem Bau von Gilly angenähert, beispielsweise im 2. Entwurf für den Internationalen Seegerichtshof in Hamburg (Abb. 8.22): An eine Villa von 1871 wird ein U-förmiger, 3-geschossiger Zeilenbau so angefügt, dass die Villa als Kopfbau des Westflügels fungiert. Der Ostflügel erhält als Kopfbau einen postmodern-rationalistischen Kubus, der im 3. Geschoss einen Zylinder halbseitig ummantelt, welcher wiederum einen Zylinder mit gläsernem Pultdach umschließt. Mit seinem wuchtigen, gedrungenen Körper assoziiert der Kopfbau Gillys Stil und konkret den kubisch ummantelten Zylinder mit dorischem Portikus, Dreiecksgiebel und höhengestaffelter Kubuswand (Abb. 8.21): Dem Portikus entspricht an von Gerkans Kopfbau ein dreieckiger, 1-geschossiger Vorbau, der an jede Seite des Kubus gesetzt wird (bzw. aus der Synthese des Kubus mit einem 1-geschossigen, um 45 Grad gedrehten Kubus an allen vier Seiten entsteht), während die Kubuswand an

der Nordost- und Südostseite des Kopfbaus gestaffelt wird. Zugleich werden maritime Motive integriert, denn an der Südostseite des Kopfbaus kann der Vorbau auch als Bug, der Kubus als Körper mit Reling und Brücke und der Doppelzylinder als Schornstein eines Schiffes rezipiert werden.

Als weiteres Beispiel einer Gilly-Annäherung ist die Stadthalle in Bielefeld zu nennen, ein multifunktionales Veranstaltungszentrum, das in axial-symmetrischer Anordnung ein Foyer, zwei Theatersäle, eine Doppelbühne, diverse Nebenräume, einen Innenhof und ein Parkhaus unter einem Dach vereint (Abb. 8.23). Über dem Foyer in Kreisform befindet sich der Große Theatersaal, der ein halbkreisförmiges Amphitheater im hinteren Parkett und auf dem Rang besitzt, dem im Kleinen Saal ein Rang in Kreissegmentform korrespondiert. Die zwischen beiden Auditorien platzierte Doppelbühne kann geöffnet werden, so dass ein durchgehender Saal entsteht, mit dem die Stadthalle auf Carl F. Langhans' Victoria-Theater verweist (Abb. 3.12).





**Abb. 8.23** | Meinhard von Gerkan: Stadthalle, Willy-Brandt-Platz, Bielefeld (1985–1990);  
links: Grundriss 2. OG; rechts: Modell.

Das Foyer und das Auditorium des Großen Saals werden am Außenbau mit einem 3-geschossigen Halbzylinder abgebildet, an den zwei 3-geschossige Kuben hintereinander angefügt werden, so dass ein gestreckter Baukörper entsteht, der mit einem weißen Quadratraster verkleidet ist. Von Gerkan hat ihn als „großen Dampfer“ beschrieben, der im Bahnhofspark von Bielefeld schwimme, „einige Erdwellen vor sich herschiebend“.<sup>103</sup> Mit seinen Primärformen Halbzylinder und Kubus sowie seiner betonten Horizontalität und breiten Lagerung assoziiert er zudem Gillys Berliner Schauspielhaus, dessen Baumassee laut Alste Oncken von Dynamik „durchflutet“ und laut Franz Landsberger von den Gesimsbändern „in schwerem Zuge davon“ geschleppt werde.<sup>104</sup>

#### 8.2.4 | Heinz Hilmer und Christoph Sattler

Die ehemaligen Arbeitskollegen der Planungsabteilung Neue Heimat Bayern Heinz Hilmer und Christoph Sattler gründeten ihr gemeinsames Architekturbüro 1974 in München und ein Zweitbüro 1988 in Berlin. Ihr eleganter Baustil ist zwischen dem Rationalismus und dem Traditionalismus zu verorten,

denn ihre Architektur basiert einerseits auf Konzepten des Rationalismus wie dem (Arche)Typus, dem Thema und dem *Genius loci*<sup>105</sup>. Andererseits ist die Tradition „eine ständige Quelle der Inspiration und Gegenstand der Recherche“ gewesen<sup>106</sup>:

„Entwerfen [...] hat für unsere Begriffe weniger mit Erfinden etwas zu tun, sondern viel eher mit dem freien Kombinieren von in der Erinnerung gespeicherten architektonischen Erfahrungen zu einem neuen Zusammenhang. [...] Die Gestalt guter Bauten leitet sich also nicht so sehr aus den ganz speziellen Bedingungen ab, die heute um uns existieren, sondern entsteht als ein Gebilde, in dem ein baulicher Grundtypus durch alle Überlagerungen der Geschichte hindurch sichtbar bleibt.“<sup>107</sup>

Josef P. Kleihues hat an den Bauten von Hilmer und Sattler eine „sehr genau kontrollierte Fortschreibung regionaler Elemente“ beobachtet und „von aufgeklärtem Traditionalismus“ gesprochen.<sup>108</sup> Laut Klaus-D. Weiß vollbrachten die Architekten „das Kunststück, Tradition unauffällig in zeitgenössische Architektur zu transponieren“, und laut Gerwin Zohlen gehörten sie in den 1990er Jahren schließ-

<sup>103</sup> von Gerkan, Meinhard: Stadthalle Bielefeld. In: Krichbaum/Lampugnani 1991, S. 24–27, hier S. 24.

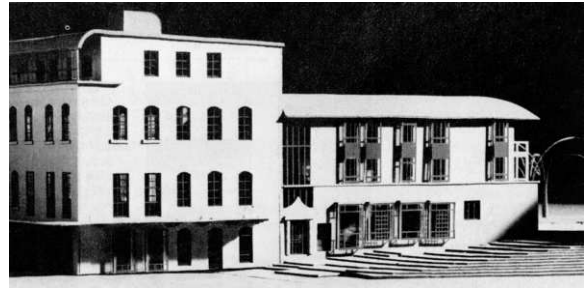
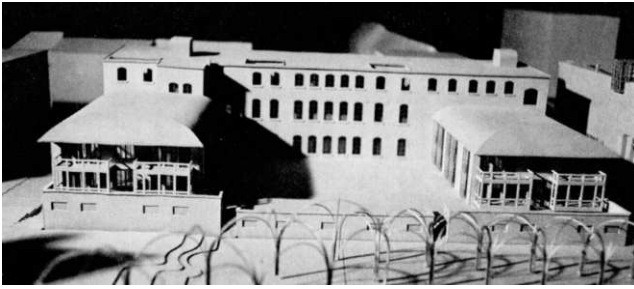
<sup>104</sup> Oncken 1981, S. 76; Landsberger 1931, S. 192.

<sup>105</sup> Vgl. Hilmer/Sattler 1987, S. 18; Sattler 1991, S. 116, 118 f.; Weiß 1992, S. 351.

<sup>106</sup> Sattler 1991, S. 116.

<sup>107</sup> Hilmer/Sattler 1987, S. 17 f.

<sup>108</sup> Kleihues 1987(a), S. 278.



**Abb. 8.24** | Heinz Hilmer / Christoph Sattler: Haus Eisenwerk, Hauptstraße, Gaggenau (1977–1979);  
links, rechts: Modell in Südwest- und Nordwestansicht.



**Abb. 8.25** | Heinz Hilmer / Christoph Sattler: Aussichtsturm, Seepark, Freiburg (1986).

lich „zu den erfolgreichsten ‚traditionellen‘ Architekten Deutschlands“.<sup>109</sup>

Hilmer und Sattler selbst haben ihren Stil zwischen Traditionalismus und „klassischer Moderne“ verortet<sup>110</sup> und als Vorbilder Bauten der italienischen Renaissance (v.a. den Florentiner Palazzo), des preußischen Klassizismus (v.a. von Schinkel) und der Wiener Moderne benannt<sup>111</sup>. Obwohl ihr Klassizismus-Rekurs sich auf Schinkels Werk konzentrierte, assoziieren ihre um 1980 entstandenen Bauten vereinzelt auch Gillys Architektur. Ein Beleg dafür ist Haus Eisenwerk in Gaggenau, ein ehemaliges Eisenwerk aus den 1870er Jahren, das Hilmer und Sattler zu einem Geschäfts- und Wohnhaus umgebaut haben (Abb. 8.24): An die südwestliche Langseite des Hauptgebäudes, einem 4-geschossigen Quader, werden orthogonal zwei 3-geschossige

Quader als Seitenflügel angefügt, die mit ihrem Außenbau den Podiumstempel assoziieren und eine Grünfläche einfassen. In ihren „Podien“ befinden sich jeweils Geschäfte mit Eingängen an der äußeren Langseite und in ihren vertikal gegliederten Obergeschossen jeweils Wohnungen unter einem flachen, vorkragenden Walmdach.<sup>112</sup> Ähnliche Seitenflügel mit Podien zeigen zwei Entwürfe von Gilly für städtische Bauten (Abb. 4.47)<sup>113</sup>.

Als weiterer Rezeptionsbeleg ist der Aussichtsturm im Seepark von Freiburg zu nennen, den Hilmer und Sattler 1986 für die Landesgartenschau in Baden-Württemberg errichtet haben (Abb. 8.25). Mit seiner Gedrungenheit assoziiert er Gillys Stil und mit seiner Form Gillys Leuchtturm (Abb. 4.37): Beide Türme besitzen einen polygonalen, gestuften, sich verjüngenden Sockel, der am Leuchtturm aus

<sup>109</sup> Weiß 1992, S. 351; Haberlik/Zohlen 1998, S. 61.

<sup>110</sup> Vgl. Sattler 1991, S. 115.

<sup>111</sup> Vgl. Hilmer/Sattler 1987, S. 18 f.; Weiß 1992, S. 351.

<sup>112</sup> Vgl. Mader, Günter: Ein Gesicht für Gaggenau. In: Deutsche Bauzeitung 113, 1979, H. 11, S. 21–25, hier S. 24.

<sup>113</sup> WV: B 62 (= Rietdorf 1940, Abb. 124).



drei gestapelten Oktogonen zusammengesetzt und am Aussichtsturm als Spirale gestaltet ist. Darüber steigt jeweils eine Wendeltreppe auf, am Leuchtturm in einem Zylinder, am Aussichtsturm zwischen schlanken Pfeilern. Den oberen Abschluss bildet am Leuchtturm ein Raum mit dem Leuchfeuer und vermutlich einem äußeren Umgang, am Aussichtsturm eine vorkragende Aussichtsplattform mit einem aufgeständerten Zeltdach.

### 8.2.5 | Rob Krier und Leon Krier

Die um 1980 entstandenen Bauten von Rob Krier sind ebenfalls keinem Stil eindeutig zuzuordnen. Nach seinem Studium war Krier in den Architekturbüros von Oswald M. Ungers (1965/66) und Frei Otto (1967–1970) sowie am Lehrstuhl von Johannes Uhl (1973–1975) tätig, bevor er 1976 sein eigenes Büro in Wien gründete und eine Professur an der Technischen Universität Wien übernahm. Dabei wandelte er sich vom Modernisten zum Rationalisten und schließlich zum Gegner der Moderne, der seine Bauten zunehmend individualisierte und historisierte. Seine Architektur wird deshalb sowohl einem romantischen Rationalismus als auch einem kritischen Regionalismus, der Postmoderne und dem Historismus zugeordnet.<sup>114</sup>

Als Assistent von Johannes Uhl an der Universität Stuttgart hat Krier 1975 das Buch „Stadttraum in Theorie und Praxis“ veröffentlicht, in dem er den Stadttraum als „Hauszwischenraum“ definiert und eine neue Urbanität im Anschluss an die Stadt des 19. Jahrhunderts propagiert: Durch Verkehrsstraßen „abgeschnittene Stadtquartiere“ sollen wieder zusammengefügt werden, um das „Raumkontinuum“ der Stadt zu rekonstruieren; Plätze und Straßen sind als „Kommunikationszonen“ und „Erlebnisbereich des Fußgängers“ zu gestalten, um einen „erlebten Stadttraum“ zu schaffen, der als „Identifikationsträger“ fungiert.<sup>115</sup> Das Buch wurde im In- und Ausland sehr positiv aufgenommen und überzeugte offenbar auch den Senat von West-Berlin, der Krier 1977 mit einem Gutachten für die südliche Friedrichstadt beauftragte, die seit 1945

erst teilweise wiederaufgebaut worden war. Krier ging davon aus, „dass die Teilung der Stadt nicht eine für alle Zeiten endgültige Situation bedeuten kann und dass der gesamte Stadtteil [...] als Einheit zu konzipieren ist“, und legte einen Idealplan in den Stadtgrenzen des 19. Jahrhunderts mit 4- bis 6-geschossigen Blockrandbebauungen und begrünten Innenhöfen vor (Abb. 8.26).<sup>116</sup>

Dieser Idealplan enthält eine reduzierte, purifizierte Version von Gillys Friedrichdenkmal: Der Leipziger Platz liegt am Westrand der bebauten Fläche, so dass das südwestlich des Platzes situierte Kulturforum in die Grünfläche des Tiergartens eingebettet ist. Der Podiumstempel behält seinen Standort in der Mitte des Platzes, verliert aber viele Komponenten wie die Sockelplatte, die Innenhöfe, alle unteren und vier der acht mittleren Treppenläufe, die Altäre auf den Treppenpodesten, die Eckplatten des Podiums sowie die Krepis, je eine Säule der Schmalseiten, vermutlich auch Säulen der Langseiten, das Ornament und die Dachöffnung des Tempels. Sein Satteldach ist nun genauso groß wie das Gebälk, kragt also nicht mehr vor. Die Sockelmauer und das Podium werden zu einem 2-stufigen Sockel synthetisiert, auf den keine Treppe hinaufführt, so dass die Treppen an den Schmalseiten dysfunktional werden. Der gesamte Baukörper erscheint vertikalisiert, als würde er durch die Randbebauung gestaucht, die Gillys Platzeinfassung mit Ausnahme des Potsdamer Tors ersetzt. Das Tor wird ohne eingestellte Säulen, aber mit je drei Säulen der flankierenden Gänge in die Randbebauung integriert, wodurch das Oktogon des Platzes gestreckt wird, während das Tor in Gillys Entwurf vor dem Oktogon situiert ist.

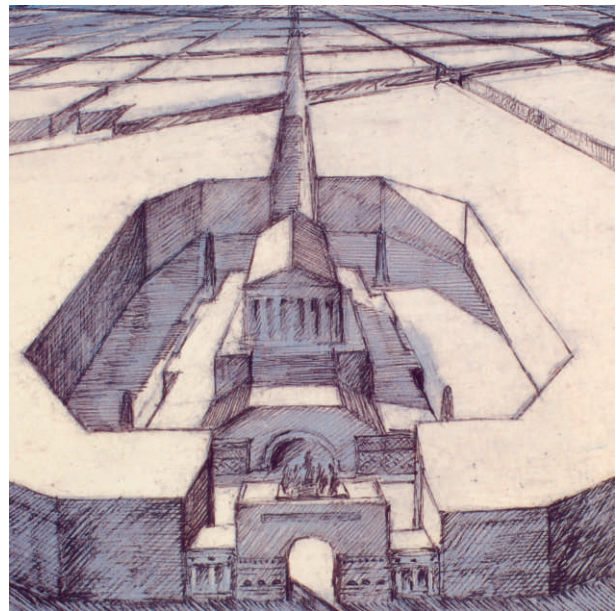
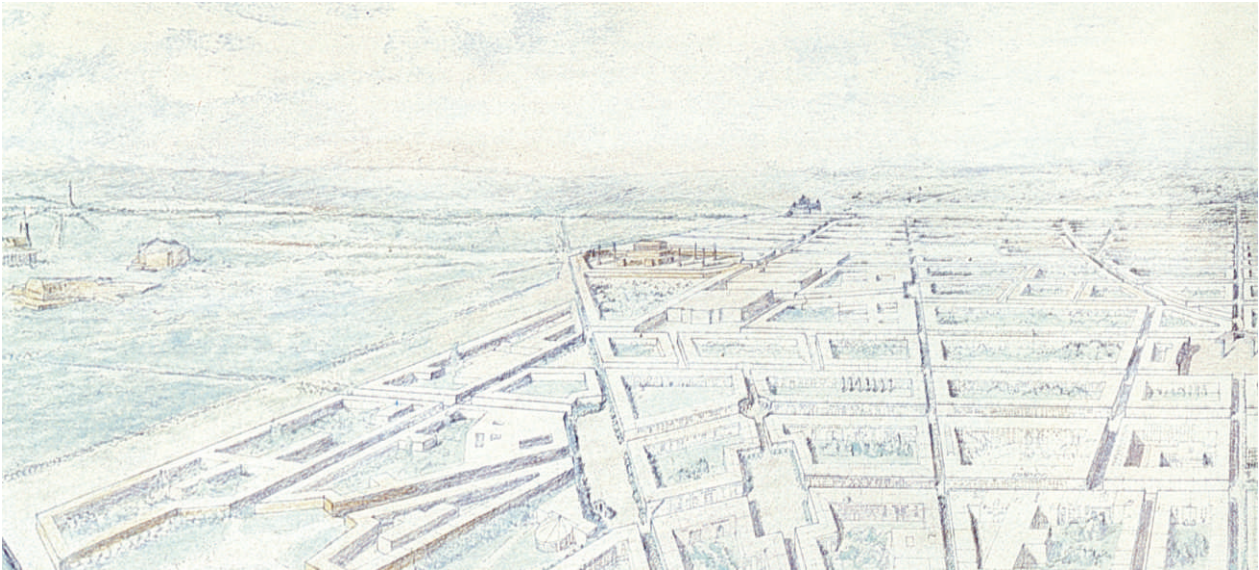
Für Krier ist der städtische Platz die älteste Komponente des Stadttraums, die er als identitätsstiftende Kommunikationszone definiert und der er die Funktionen „kommerzielle Aktivitäten“, „solche kultureller Art“ und „das Wohnen“ zuweist.<sup>117</sup> Indem er für den Leipziger Platz Gillys Denkmal-Ensemble aufgreift, bewertet er dieses folglich nicht nur als bedeutend für die Baugeschichte Berlins, sondern auch als Identifikationsträger für Berlin und Deutschland. Seine Version des Denkmals dürfte als Kulturbau fungieren, wofür auch der Re-

<sup>114</sup> Vgl. Kleefisch-Jobst/Flagge 2005, S. 8, 17, 53; Kleihues 1987(a), S. 278.

<sup>115</sup> Krier 1975, S. 2, 67, 72, 139, 150.

<sup>116</sup> Krier, Rob: Berliner Projekte. In: *Werk, Bauen und Wohnen* 67, 1980, H. 10, S. 12–17, hier S. 12.

<sup>117</sup> Krier 1975, S. 3–5, 139, 150.



**Abb. 8.26** | Rob Krier: Idealplan für die Friedrichstadt, Berlin (1977); **oben:** Nordwesten der Friedrichstadt mit Friedrichdenkmal; **unten:** Westansicht des Leipziger Platzes.

zeptionsmodus spricht, der den Podiumstempel auf eine komprimierte Gebäudehülle reduziert, die möglicherweise ein Stadt- oder ein Friedrichmuseum aufnehmen sollte.

Basierend auf Kriers Gutachten wurden in der Friedrichstadt ab 1978 und 1981 die Wohnanlagen Ritterstraße-Süd und Ritterstraße-Nord realisiert. Krier teilte hier den Berliner Großblock in kleinere Blöcke<sup>118</sup>, die er an den Rändern bebaute. Diese Blockrandbebauung wird von einer Nord-Süd-Ach-

se durchzogen, die in der Wohnanlage-Nord zunächst die parallel zur Ritterstraße verlaufende Feilnerstraße kreuzt, um dann als begrünte Wohnstraße durch beide Wohnanlagen und weiter bis zum Berlin-Museum zu führen. Die Kreuzung hat Krier als quadratischen, von Wohnblöcken umschlossenen Platz ausgestaltet und in die Blöcke Tore integriert, die an den Straßenseiten verschiedene Torformen aufgreifen (Abb. 8.27).<sup>119</sup> So rekurriert die Straßenseite des Westblocks auf Gillys Potsdamer

<sup>118</sup> Vgl. Zohlen 2000, S. 335.

<sup>119</sup> An den Platzseiten werden die Tore an drei Blöcken in die umlaufenden Arkaden und am Feilnerhaus in den Fassadenraster integriert (Abb. z. B. in: Kleefisch-Jobst/Flagge 2005, S. 127; Hesse 2000, S. 326). Die Wohnungen erhalten jeweils einen zentralen Raum in viereckiger, oktogonaler, voll- oder halbrunder Form, der jede Wohnung individualisieren und „an für Berlin typische Platzgeometrien“ wie „den achteckigen Leipziger Platz“ erinnern soll (Krier, Rob: Das Quartier zwischen Linden- und Alte Jakobstraße. In: Baumeister 80, 1983, S. 676 f., hier S. 676).

Tor mit ihrer Axialsymmetrie, Horizontalität und Gedrungenheit, dem monumentalen Rundbogen, der Horizontalinie auf halber Höhe, hier einer Fensterreihe, sowie dem Mezzaningeschoss, das der Zungentafel des Potsdamer Tors entspricht. Die beiden 6-teiligen Kreissegmentfenster über dem Mezzaningeschoss bilden das Pendant zu den beiden Gruppen von je drei Halbkreisfenstern im Sockel des Stadttors.

In der Wohnanlage-Süd hat Krier an der Ritterstraße auf die Nord-Süd-Achse einen H-förmigen Torbau gesetzt, der ein Wohnhaus und eine Brücke synthetisiert.<sup>120</sup> In einem Entwurf recurriert auch dieser Bau an seiner Straßenseite auf Gillys Potsdamer Tor (Abb. 8.28), hier mit der Teilung der Fassade in eine untere, gemauerte und eine obere, verputzte Hälfte, mit den in den Torbogen beidseitig eingestellten Rundpfeilern sowie mit dem Fensterband unter der Dachkante, das der Zungentafel des Potsdamer Tors entspricht. Das tiefe Ansetzen des Bogens geht wiederum auf die Sockelanlage des Friedrichdenkmals zurück. Die Mauerung und das Fensterband sind später am realisierten Torbau weggefallen<sup>121</sup>, der bisher nur als Wohnhaus fungiert, weil die Nord-Süd-Achse südlich der Ritterstraße nicht fertiggestellt wurde.

In der Ritterstraße hat Krier die Blockrandbebauung aktualisiert, in der Rauchstraße außerdem die Stadtvilla des 19. Jahrhunderts. Die Wohnanlage Rauchstraße war das Initialprojekt der IBA 1984/87 und wurde südlich des Tiergartens auf einem schmalen, trapezförmigen Grundstück errichtet. Sie fasst neun Einzelhäuser zu einer „offenen Blockstruktur“ mit einem Gartenhof zusammen (Abb. 8.29): zwei L-förmige Blöcke an der kurzen Westseite, die das Westtor bilden, je drei Kuben an der langen Nord- und Südseite sowie an der kurzen Ostseite Kriers 3-teiliger Block, der den Torbau Ritterstraße variiert und hier als Wohn-

und Torbau fungiert.<sup>122</sup> Die Straßenseite des Blocks recurriert assoziativ auf Gillys Denkmal-Ensemble des Leipziger Platzes: mit ihrer Monumentalität, Axialsymmetrie und Horizontalität auf die Gestaltung der Bauten, mit ihrer Kombination von dunkelfarbiger Mauerung und hellfarbiger, höhengestaffelter Verkleidung sowie mit dem tief angeetzten Torbogen zwischen – hier invertierten – Diagonalen auf die Schmalseiten des Podiumstempels, mit den in den Bogen beidseitig eingestellten Rundpfeilern auf das Potsdamer Tor und mit den flankierenden Kuben auf das Wach- und das Zollhaus. Außerdem verweist die Wohnanlage mit ihrer Axialsymmetrie, den Toren an beiden Schmalseiten und dem Rundweg unter Bäumen auf Gillys und mit den sechs Kuben auf Eckart Reissingers Gesamtplanung für den Leipziger Platz (Abb. 7.23).

Bei verschiedenen Projekten hat Rob Krier mit seinem Bruder Leon zusammengearbeitet, der nach seinem Studium in den Architekturbüros von James Stirling (1968–1970, 1973/74) und Josef P. Kleihues (1971/72) tätig war, bis er 1974 sein eigenes Büro in London gründete. Seine um 1980 entstandene Architektur ist ebenfalls keinem Stil eindeutig zuzuordnen.<sup>123</sup> Krier selbst präsentierte sich als Traditionalist<sup>124</sup> und etablierte sich als Architekturtheoretiker, als Planer von Idealstädten und als radikaler Gegner der Moderne:

„Gibt es einen schlimmeren Albtraum als eine Welt, die ausschließlich von den Meistern der ‚Moderne‘ und ihren Epigonen gestaltet wurde?“<sup>125</sup>

Krier forderte, Stadtgrundrisse aus Zeiten vor der Industrialisierung zu rekonstruieren, um „die Vorstellung, Realisierung und Erhaltung einer stabilen, dauerhaften, komfortablen und angenehmen menschlichen Welt“ zu ermöglichen.<sup>126</sup> Sein Anliegen war laut Frank Werner,

<sup>120</sup> Vgl. Krier, Rob: Das Wohnhaus Ritterstraße in Berlin (1977–1980). In: Jahrbuch für Architektur 1981/82, S. 112–122, hier S. 112, 116.

<sup>121</sup> Abb. z. B. in: Ebd., S. 113; Klotz 1987, S. 306; Kleefisch-Jobst/Flagge 2005, S. 53, 125.

<sup>122</sup> Der Entwurf der Wohnanlage stammt von Krier, während für die Einzelhäuser verschiedene Architekten engagiert wurden. Mit diesem Konzept „Einheitlicher Bautypus, individueller Stil“ hat Krier Kleihues’ Maxime „Vielfalt in der Einheit“ beispielhaft umgesetzt, weshalb die Wohnanlage als „piccola IBA“ bekannt wurde (vgl. Kleihues 1993, S. 146f.; Kleihues 1987(a), S. 276). – Zur Wohnanlage ausführlich: Bauwelt 76, 1985, S. 1248–1263; Baumeister 83, 1986, H. 1, S. 12–29; Jaeger 1991, S. 34–38; Kleihues 1993, S. 150–167.

<sup>123</sup> Vgl. die Bewertungen von Kriers Architektur als „rekonstruktiver Rationalismus“ (Werner 1987(b), S. 14), „postmodern“ (Bartetzko 1989, S. 842), „repräsentativer Historismus“ (Kleihues 1993, S. 279) und „klassizistischer Fundamentalismus“ (Hesse 2000, S. 322).

<sup>124</sup> Vgl. Krier 1987; Krichbaum/Lampugnani 1991, S. 85–101.

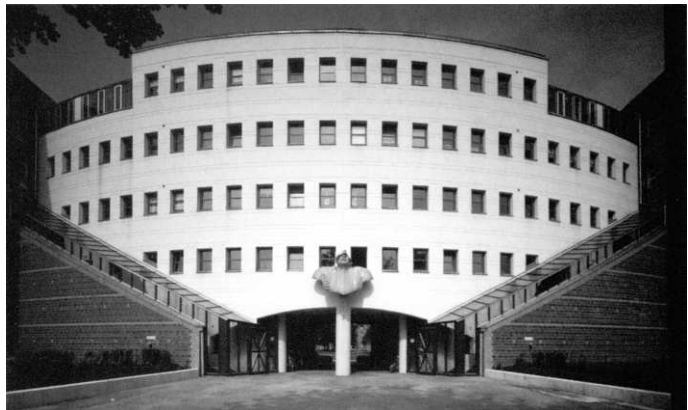
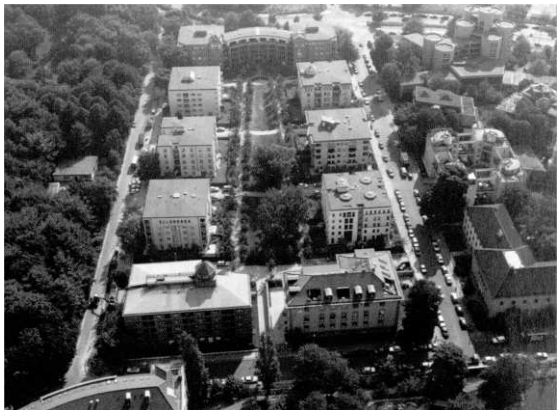
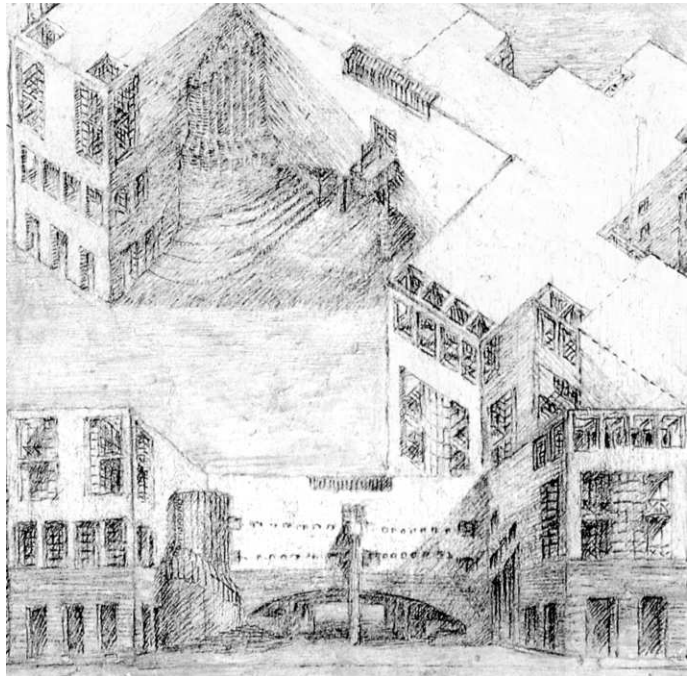
<sup>125</sup> Krier 1987, S. 21.

<sup>126</sup> Ebd., S. 17.

**Abb. 8.27** | Rob Krier: Westblock am Schinkelplatz, Wohnanlage Ritterstraße-Nord, Berlin (1982–1987): Straßenseite.



**Abb. 8.28** | Rob Krier: Torbau an der Ritterstraße, Wohnanlage Ritterstraße-Süd, Berlin (Entwurf, 1978): Straßenseite.



**Abb. 8.29** | Rob Krier: Wohnanlage Rauchstraße, Berlin (1982–1985);  
**links:** Aufsicht von Westen; **rechts:** Torbau an der Stülerstraße, Straßenseite.

„[...] die ‚gemordete Stadt‘ [...] in fast vergessenen, archaisch vertrauten Formen wiederauferstehen zu lassen und gleichzeitig mit zukunftsweisenden sozialen Inhalten neu zu füllen.“<sup>127</sup>

Durch Kriers Werk ziehe sich „wie ein roter Faden“ die „beeindruckende, humane Vision einer intakten ‚Polis‘“.<sup>128</sup>

Hier besteht eine Parallele zu Friedrich Gillys Position: Auch Gilly nahm Bezug auf die griechische Polis und gestaltete Bauten in archaisierenden Formen für eine zukünftige, humane Gesellschaft. Er entwickelte aber auch eine neue Formsprache für moderne Nutzungen, während Krier die historischen Formen kaum transformiert und zeitgenössische Funktionsabläufe ignoriert hat. Michael Hesse kritisiert deshalb, dass Kriers Position „keinerlei Perspektiven zur Weiterführung des Projektes der Moderne bietet“.<sup>129</sup> Josef P. Kleihues bescheinigt Krier „eine regressive und weltfremde Haltung“ sowie einen „rückwärts gewandten Blick in heile Welt“.<sup>130</sup> Für Wolfgang Peht ist Krier ein „Retrodiesigner“ und „Prediger nostalgischen Städtebaus“, für Christian W. Thomsen wiederum „ein radialkonservativer Moralist und Revolutionär“.<sup>131</sup>

In seinen um 1980 entstandenen Entwürfen hat Krier Bautypen und -formen aufgegriffen, die auch für Gillys Architektur kennzeichnend sind wie die gedrungene Säule, der Obelisk, der Portikus, das Thermenfenster, der Halbkreisbogen, der Zylinder, der Kubus und der Podiumstempel.<sup>132</sup> Eine produktive Gilly-Rezeption ist jedoch unwahrscheinlich, weil Krier auf Architekturen älterer Epochen rekurrierte. Trotzdem ist sie für ein Projekt zu belegen: den Ferienort „Atlantis“, den der Stuttgarter Galerist Hans-J. Müller auf Teneriffa gründen wollte (Abb. 8.30). Müller engagierte sich für den Umweltschutz und plante auf der Kanarischen Insel einen Bildungs- und Freizeitort für Führungskräfte aus Kunst, Wissenschaft, Medizin, Wirtschaft und Politik, die dort – angeregt durch eine Architektur „aus

dem Geist der Antike“ – Methoden für eine neue, die Erde erhaltende Lebenskultur entwickeln sollten.<sup>133</sup>

Der Ferienort „Atlantis“ wurde an einem Südhang der Insel auf vier Hangebenen situiert und sollte 19 Plätze, 31 Straßen, Gassen und Treppen sowie zahlreiche Gebäude erhalten: Auf der 1. und 2. Hangebene erstreckt die Unterstadt sich zwischen Sportbauten im Westen und Kulturbauten im Osten. Ihr Zentrum bildet der „Refektoriumsplatz“ mit einer „Felsengrotte“, hinter der die „Bastion“ aufragt, die als Podium für eine offene Säulenhalle, die „Stoa“, fungiert, die auf der 3. Hangebene an der Südseite der „Agora“ situiert ist. An deren Nordseite führt eine Treppe zwischen dem „Großen Turm“ und dem „Atrium-Carrée“ – den „Propyläen“ – auf die 4. Hangebene zur Oberstadt, der „Akropolis“, wo Museumsbauten um eine kreuzförmige Kirche mit Pyramidendach gruppiert sind.<sup>134</sup> Über diesen Ort schreibt Dieter Bartetzko:

„Seine Bauwelt: ein Surrogat aus antikisierenden, klassizierenden und dem italienischen Manierismus abgesehenen Motiven. Seine monumentalen Wahrzeichen: eine Kathedrale, die den Phantasie-Rekonstruktionen des Mausoleums von Halikarnassos nachgebildet ist, eine Agora, deren Substruktionen und Rahmenbauten Gillys Bauzeichnungen und Schinkels Entwurf für ein Mausoleum Friedrichs des Großen memorieren.“<sup>135</sup>

Gillys Architektur wird mit Bauten an der zentralen Nord-Süd-Achse von „Atlantis“ thematisiert: Der Refektoriumsplatz tangiert an seiner Nordseite die Terrassierungsmauer der 2. Hangebene, in die die Felsengrotte, eine Halbkreisnische mit einem Felsenbrunnen, eingelassen ist, über der auf der Mauer ein quadratischer, offener Tischtennis-Pavillon mit Satteldach platziert ist. Die Grotte und der Pavillon verweisen auf die Gartenarchitektur des 18. Jahrhunderts und zusammen auf Gillys Badetempel

<sup>127</sup> Werner 1987(b), S. 16.

<sup>128</sup> Ebd., S. 15.

<sup>129</sup> Hesse 2000, S. 322.

<sup>130</sup> Kleihues 1987(a), S. 265; Kleihues 1993, S. 15, 278.

<sup>131</sup> Peht 2006, S. 393; Thomsen, Christian W.: Architekturphantasien von Babylon bis zur virtuellen Architektur. München 1994, S. 118.

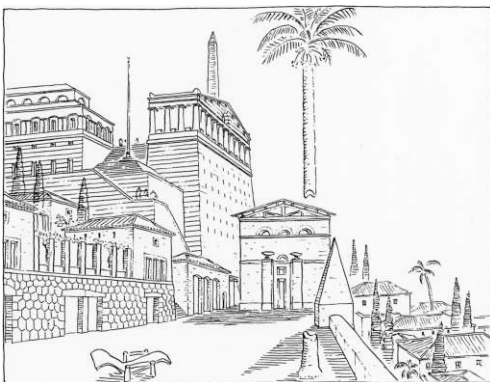
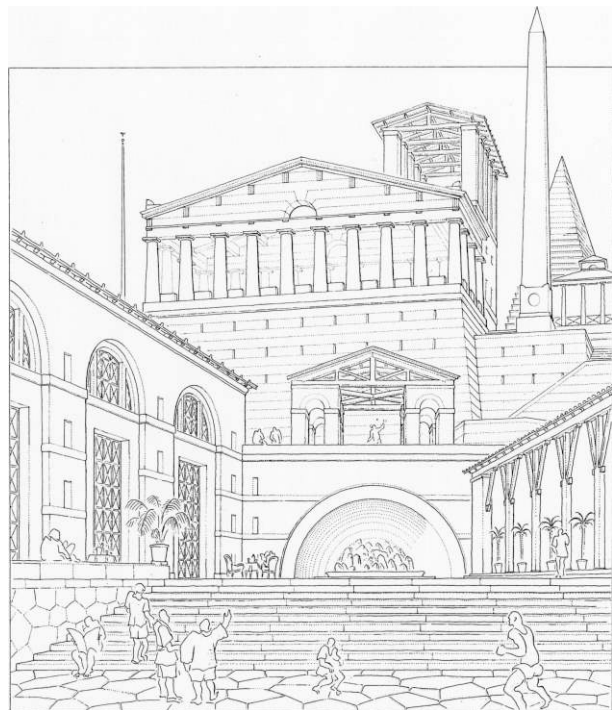
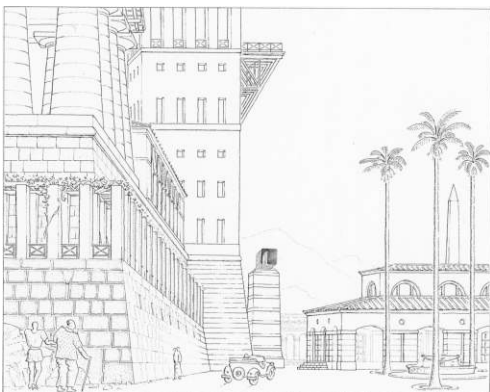
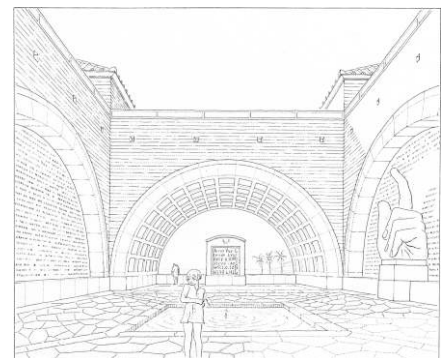
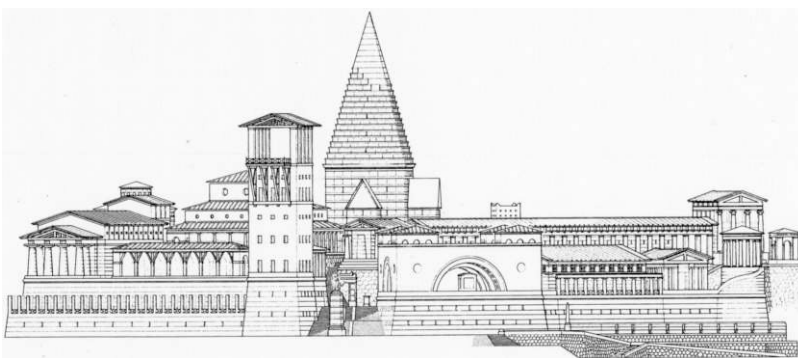
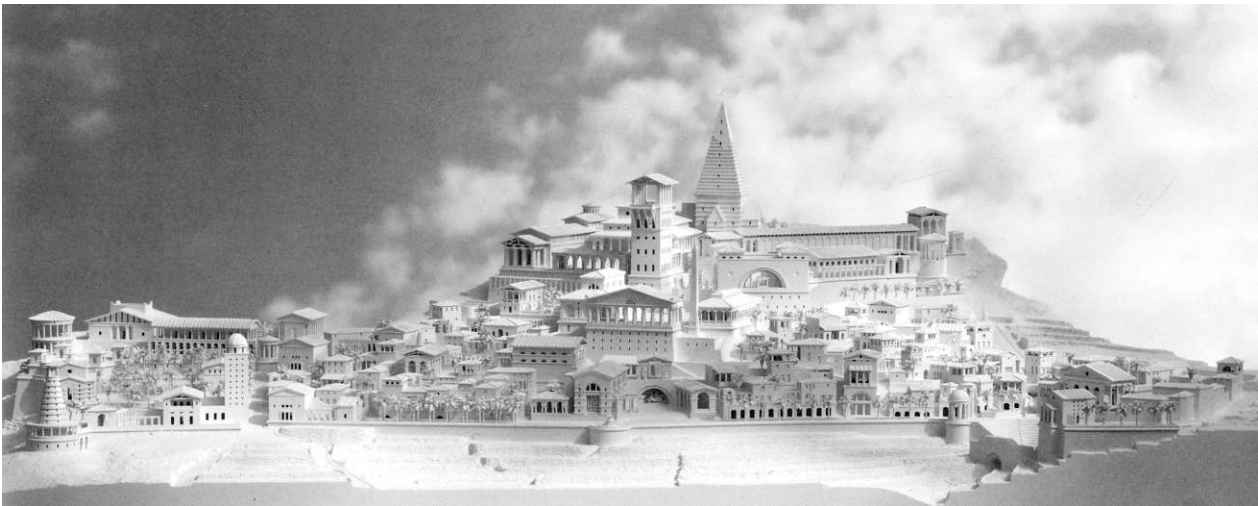
<sup>132</sup> Vgl. Kriers Entwürfe in: Economakis, Richard (Hg.): Leon Krier. Architecture & Urban Design 1967–1992. London / New York 1992.

<sup>133</sup> Vgl. Müller 1987.

<sup>134</sup> Vgl. Kriers Stadtrundgang in: DAM 1987, S. 25–30.

<sup>135</sup> Bartetzko 1989, S. 842.





**Abb. 8.30** | Leon Krier: Atlantis, bei Arona, Teneriffa, Spanien (Entwurf/Modell, 1987); **oben:** Gesamtansicht; **rechts unten:** 1. Ebene, Refektoriumsplatz; **links unten:** 2. Ebene, Odeonsplatz; **links Mitte:** 3. Ebene, Agora; **links oben:** Ausgang zur Akropolis (4. Ebene) zwischen Großem Turm und Atrium-Carrée; **rechts oben:** Innenhof des Atrium-Carrées.

und den Podiumstempel des Friedrichdenkmals (Abb. 2.2, 4.34). Hinter dem Pavillon ragt der „Podiumstempel“ aus Bastion und Stoa auf, der mit seinem wuchtigen, dossierten „Podium“, den jeweils 3-läufigen Treppen an den Schmalseiten, den flankierenden Vertikalen – einem Fahnenmast an der Westseite, einem Obelisk an der Ostseite – sowie den dorisierenden Säulen der Stoa ebenfalls auf Gillys Friedrichdenkmal verweist. Die Bastion rekurriert zudem mit ihren schlitzförmigen Fenstern, die Werkstätten belichten, auf Hanns Dustmanns Auditorium Maximum der Berliner Hochschulstadt (Abb. 6.10).

Das als Kunstgewerbemuseum fungierende Atrium-Carrée an der Treppe zur Oberstadt assoziiert in seinem 3. und 4. Geschoss das Podium von Gillys Friedrichdenkmal: Die beiden Geschossflächen verteilen sich auf vier schmale Flügel mit monumentalen Halbkreisbogen, die einen quadratischen Hof mit einem quadratischen Bassin einfassen – analog zu den Bogengängen in der runden Halle mit rundem Bassin des Denkmalpodiums. Am Nordflügel rahmt der Halbkreisbogen den Eingang des Atriums, am Ost- und Westflügel jeweils eine Mauerfläche mit eingemeißelten Namen von Stiftern. Am Südflügel durchdringt der Bogen den Flügel als offenes, kassettiertes Gewölbe, unter dem ein Kubus aus Bronze mit der Gründungsurkunde von „Atlantis“ steht, der weithin sichtbar ist – analog zum Sarkophag im Denkmalpodium.

Semantische Korrespondenzen zwischen der Architektur von „Atlantis“ und Gillys Friedrichdenkmal sind insoweit vorhanden, dass beide Architekturen Menschen in ihrer Freizeit zur Kontemplation anregen sollten, um die jeweilige Gesellschaft zu erneuern. Dieter Bartetzko sieht in Kriers Entwurf außerdem

„[...] postmoderne Architekturtendenzen, die in Richtung NS-Baukunst weisen: Anleihen bei antiker und klassizistischer Sepulkralarchitektur, Erlösungssehnsüchte, Eschatologien [...]. Schon die Namenswahl offenbart Affinitäten zwischen den Nachfahren der Nibelungen und den Initiatoren von ‚Atlantis 2000‘, die den untergangenen mythischen Kontinent

beschwören, um für eine weltumspannende Rettungsaktion und ihre Architektur zu werben.“<sup>136</sup>

Eine solche Affinität weist auch der Anspruch des Bauherrn auf, „Atlantis“ als Stadtmodell „für die Kunst des Lebens“ und für eine (Welt)Elite zu etablieren:

„Wir wollen unseren Erdteil vor der Selbstzerstörung bewahren. [...] Die besten Kräfte aus allen Bereichen der Lebensgestaltung sind zur Mitwirkung eingeladen. [...] Léon Kriers Architektur begünstigt das ordnende Denken in schöpferischer Gemeinschaft. [...] ATLANTIS, als Initiative der besten Kräfte, soll die Kräfte zur Entfaltung bringen. [...] In diesem Sinne ist das Modell elitär. Es fördert Bewußtsein – und somit Überlegenheit.“<sup>137</sup>

Die Architektur sollte dieses Bewusstsein auch mit Monumentalität fördern, was auf den Bauherrn zurückgehen dürfte, denn Krier hatte zuerst einen beschaulicheren Ort geplant: Im Erstentwurf von 1986 ist „Atlantis“ um etwa ein Drittel kleiner und rekurriert auf Architekturen der Antike und des Mittelalters; die Terrassierungsmauer hinter der Felsengrotte und die Südwand der Bastion werden mit Strebebfeilern verstärkt; die Felsengrotte, das Atrium-Carrée und die Kirche fehlen noch.<sup>138</sup>

Im Ausführungsentwurf wurde „Atlantis“ dann monumentalisiert. Eine produktive Rezeption der NS-Architektur ist sehr wahrscheinlich, weil Krier 1985 einen Bildband über Albert Speer herausgegeben hat. Seine Gilly-Rezeption könnte folglich über Speers Modell des Friedrichdenkmals erfolgt sein und wäre dann als Sekundärrezeption zu bewerten – die wiederum ein weiterer Beleg dafür wäre, dass Gilly um 1980 noch immer im Kontext des Nationalsozialismus rezipiert oder mit diesem in Verbindung gebracht wurde.

<sup>136</sup> Ebd., S. 842 f.

<sup>137</sup> Müller 1987, S. 5 f.

<sup>138</sup> Der Erstentwurf z. B. in: Baumeister 84, 1987, H. 4, S. 9; Galerie der Stadt Stuttgart (Hg.): Leon Krier. Stuttgart 1988, S. 18; Krier, Leon: Architektur. Freiheit oder Fatalismus. München u. a. 1998, S. 136.

### 8.2.6 | Bauaufgaben Denkmal und Theater

An Denkmalbauten der 1970er und 1980er Jahre ist keine produktive Gilly-Rezeption mehr nachweisbar, was auf den Wandel der Denkmalthematik zurückgeführt werden kann: Das Staatsdenkmal der Bundesrepublik verlor nach Errichtung der Berliner Mauer an Bedeutung, auch weil seitdem zwei an der Mauer situierte Bauten – der Reichstag an der Westseite und das Brandenburger Tor an der Ostseite – als Denkmäler der nationalen Einheit fungierten. Das Staatsdenkmal der DDR scheint nicht auf Gillys Werk rekuriert zu haben. Das weiterhin vielfach realisierte Opferdenkmal wurde in der Bundesrepublik zunehmend den Opfern des Holocaust gewidmet und erinnerte an die Judenverfolgung mit figürlichen und abstrakten Skulpturen sowie schlichten Steinen, Tafeln, Stelen, Pfeilern, Wänden, Kuben und Quadern.<sup>139</sup> Die Opferdenkmäler der DDR wurden in analogen Formen errichtet und thematisierten primär den antifaschistischen Widerstand von Kommunisten.<sup>140</sup>

Im Theaterbau ging die produktive Gilly-Rezeption um 1980 deutlich zurück. Sie ist nur noch in der Bundesrepublik und nur noch vereinzelt als Derivat des Außenbaus von Gillys Berliner Schauspielhaus nachweisbar: als Addition von Dreiviertelzylinder und Kubus am Pfalztheater in Kaiserslautern (Entwurf, 1987)<sup>141</sup> und am Schauspielhaus in Hannover (Entwurf, 1988)<sup>142</sup>, von Dreivierteloval und Quader am Stadttheater in Itzehoe (Entwurf, 1984)<sup>143</sup> oder von Zylindersegment und Quader am Flora-Theater in Hamburg (1987–1990)<sup>144</sup>. Ansonsten wurde für Theater das Polygon bevorzugt und eine Rundform eher für Konzerthäuser und Stadthallen gewählt.<sup>145</sup> Der Halbzylinder ist allerdings auch an diesen Bauten nur selten festzustellen (Abb. 8.23). Der Grund für seine Vermeidung war vermutlich weiterhin seine Nutzung – auch per Gilly-Rekurs – im NS-Staat, was durch die gesellschaftliche Aufarbeitung des Nationalsozialismus um 1980 noch stärker ins Blickfeld gerückt sein dürfte.

### 8.3 | Literatur: Architekt der Revolution<sup>146</sup> „mit weitreichenden Folgewirkungen“

Am 16. Februar 1972 jährte Friedrich Gillys Geburtstag sich zum 200. Mal. Aus diesem Anlass widmete die Zeitschrift „Bauwelt“ ihm am 14. Februar eine bebilderte Seite zwischen den Rubriken „Diese Woche“ und „Überblick“ von Heft 7 und damit den ersten Artikel in einer größeren Architekturzeitschrift seit elf Jahren.<sup>147</sup> Außerdem erinnerte der Verein für die Geschichte Berlins in seinen „Mitteilungen“ mit einem 7-seitigen Aufsatz an den „Baumeister der Berliner Frühromantik“.<sup>148</sup> Auf-

schlussreich sind die Parallelen der beiden Texte, die über die üblichen Aussagen zu Gillys Biografie und zu Schinkel als Gillys „Naturwiederholung“ und „geistigem Erben“ hinausgehen: In beiden Texten wird weder Gilly als Klassizist bezeichnet noch sein Friedrichdenkmal abgebildet. Stattdessen greifen die Autoren drei Themen auf, nämlich erstens die Architekturausbildung, wenn sie Gillys Lehrtätigkeit und die aktuelle Ausbildungssituation (nur Kühne) kommentieren, zweitens die französische

<sup>139</sup> Vgl. die Beispiele in: Puvogel/Stankowski 1995; Hausmann, Brigitte: Duell mit der Verdrängung? Denkmäler für die Opfer des Nationalsozialismus in der Bundesrepublik Deutschland 1980 bis 1990. Münster 1997.

<sup>140</sup> Vgl. die Beispiele in: Deutsche Architektur 20, 1971, S. 272–275; Architektur der DDR 24, 1975, S. 613; Ebd. 37, 1988, S. 25–27; Endlich 1999.

<sup>141</sup> Abb. in: von Gerkan, Meinhard: Architektur 1983–1988. von Gerkan, Marg und Partner. Stuttgart 1988, S. 166.

<sup>142</sup> Abb. in: Bauwelt 79, 1988, S. 1840.

<sup>143</sup> Abb. in: AW Architektur + Wettbewerbe 125, 1986, S. 33 f.

<sup>144</sup> Abb. in: Bauwelt 80, 1989, S. 1303; Baumeister 87, 1990, H. 11, S. 18; Deutsche Bauzeitschrift 39, 1991, S. 354 f.

<sup>145</sup> Vgl. fünf Beispiele: das Brucknerhaus in Linz, Österreich, als Zylindersegment (in: Bauwelt 65, 1974, S. 1406–1409); die Stadthalle in Brunsbüttel als Zylinderkombination (in: Deutsche Bauzeitung 114, 1980, H. 11, S. 51–54); die Stadthalle in Neumünster mit ummanteltem Vollzylinder (in: AW Architektur + Wettbewerbe 116, 1983, S. 77); die Stadthalle in Deggendorf als gedrungener Viertelzylinder (in: AW Architektur + Wettbewerbe 125, 1986, S. 39); die Konzerthalle in Bochum als Vollzylinder (in: Bauwelt 80, 1989, S. 823–827).

<sup>146</sup> Julius Posener bezeichnet Gilly als „einen Architekten der Revolution“, der „einer der letzten Architekten“ war, „welche mit der Tradition, die wir revolutionär nennen, noch etwas zu tun hat“ (Posener 1983, S. 37).

<sup>147</sup> Vgl. Kühne 1972.

<sup>148</sup> Wollschlaeger 1972.





Abb. 8.31 | Deutsche Post: Ersttagsbriefe mit Gedenk-Briefmarke zum 200. Geburtstag von Friedrich Gilly am 16.02.1972, herausgegeben am 04.02.1972.

Revolutionsarchitektur, wenn sie auf Gillys Rezeption dieser Architektur hinweisen, und drittens die Denkmalpflege, wenn sie als deren Initialprojekt Gillys Zeichnungen der Marienburg vorstellen.

Diese drei Themen hat auch die Landespostdirektion von West-Berlin aufgegriffen, als sie am 4. Februar 1972 zur Erinnerung an Gilly eine 30-Pfennig-Briefmarke mit Schadows Gilly-Büste sowie mindestens sechs Ersttagsbriefe mit der Briefmarke herausgab, die einen Stempel mit Gillys Namen erhielten (Abb. 8.31): Die Briefe würdigen Gilly als „Erneuerer der Architektur“ und „Lehrer an der Berliner Bauakademie“. Neben seiner Büste und seinem Porträt zeigen sie sein Potsdamer Tor<sup>149</sup>, seine Zeichnung des Marienburg-Portals sowie Teilansichten zweier griechischer Tempel – wohl anstelle des Friedrichdenkmals, das ebenfalls nicht abgebildet wird. Diese thematischen Parallelen der beiden Texte und der Briefe spiegeln die Rezeptionsperspektive von 1972 wider: Einerseits wurde Gilly im Kontext zeitgenössischer Themen<sup>150</sup> rezipiert, andererseits weiterhin mit dem Nationalsozialismus in Verbindung gebracht, weshalb die Bezeichnung „Klassizist“ vermieden und das Friedrichdenkmal nicht abgebildet wurde.

Eine weitere Ehrung für Gilly anlässlich seines 200. Geburtstags kann nicht belegt werden. Weder ist 1972 eine größere Publikation erschienen noch hat eine Ausstellung stattgefunden – im Gegensatz zu Schinkels 200. Geburtstag 1981, der allein in Berlin mit drei Ausstellungen und einem Kolloquium gefeiert wurde. Die Dimension dieser Ehrung ist nicht nur auf Schinkels umfangreicheres Werk und größeren Bekanntheitsgrad zurückzuführen, sondern auch darauf, dass 1972 die postmoderne Wende in Deutschland erst noch bevorstand und der Klassizismus noch nicht wieder rezipiert wurde. Bereits fünf Jahre später hatte die Situation sich verändert: Im Zeitraum 1977–1990 wurde Gillys Werk in mindestens acht Ausstellungen gezeigt und 1984 mit einer Einzelausstellung gewürdigt. Außerdem wurde die 1935 veröffentlichte Dissertation von Alste Oncken 1981 neu aufgelegt, was für eine Dissertation bemerkenswert ist, insbesondere nach einem Zeitraum von 46 Jahren.

<sup>149</sup> Das Potsdamer Tor wurde um 1980 als Revolutionsarchitektur rezipiert (vgl. z. B. Keller 1979, S. 100).

<sup>150</sup> Zur Aktualität der Themen: Die westdeutsche Architekturausbildung stand seit 1968 in der Kritik (vgl. Durth 1990, S. 33; Pehnt 2006, S. 375 f.). Die französische Revolutionsarchitektur wurde in einer viel beachteten Ausstellung gezeigt, die ab 1964 in Frankreich, der Schweiz, den USA und 1970/71 in fünf deutschen Städten zu sehen war. Die Denkmalpflege gewann ab Mitte der 1970er Jahre große Bedeutung in der Architektur und im Städtebau.

## 8.3.1 | Ausstellungen

Zuerst war Gillys Werk in der Ausstellung „Fünf Architekten des Klassizismus in Deutschland“ zu sehen, die Josef P. Kleihues 1977 im Rahmen der 3. Dortmunder Architekturtage kuratierte (s. S. 261). Dem Ausstellungskatalog zufolge wurden 30 Entwürfe (Originale, Nachzeichnungen, Publikationsdrucke)<sup>151</sup> gezeigt, die Manfred Klinkott in seinem Katalogbeitrag in den Kontext der französischen Revolutionsarchitektur stellte: Klinkott beobachtet an Gillys Bauten eine analoge „eigenartig-schwermütige Grundstimmung“ und „harte, kompromißlose Gestaltungsweise“. Das Friedrichdenkmal rezipiert er als „Toteninsel“, „Traumgebilde“, „flüchtige Vision“ und „Wunsch nach einem Ideal, das immer unerreichtbar bleiben wird“; am Schauspielhaus vermisst er Freundlichkeit und Festlichkeit. Lediglich die Pfeilerhalle schätzt er für ihre eindrucksvolle, schlichte Würde.<sup>152</sup>

Zugleich stellt Klinkott Gilly implizit in den Kontext des Nationalsozialismus, wenn er über die Revolutionsarchitektur schreibt:

„Überhaupt, der Mensch als Einzelwesen ist nicht wichtig und wird nur in Massen dieser Baukunst noch gerecht, gleich ihr geordnet, aufgeteilt in Formationen, die sich nach einem vorbestimmten Zielpunkt auszurichten haben.“<sup>153</sup>

Gillys Stadttore beschreibt Klinkott entsprechend als „wuchtig und beängstigend in ihrer ungeformten Masse, die den Menschen klein und schwächig wirken lassen muß“.<sup>154</sup> Ein Ziel von Kleihues' Ausstellung war, Gilly aus dem NS-Kontext zu lösen. Dass Klinkott die NS-Rezeptionsperspektive trotzdem indirekt aufgegriffen hat, zeigt, wie stabil und akzeptiert sie um 1980 noch immer war.

In den folgenden zehn Jahren fanden vier Ausstellungen über Berlin in West-Berlin und eine Ausstellung über König Friedrich II. in Potsdam statt,

in denen Gillys Arbeiten in variierender Anzahl präsent waren. So zeigte die Ausstellung „Berlin und die Antike“ 1979 insgesamt sechs Entwürfe von Gilly für das Friedrichdenkmal und die Börse (Originale, Nachzeichnungen, Fotografien), die Rolf Bothe in seinem Katalogbeitrag – wie Klinkott – mit Bezug zur französischen Revolutionsarchitektur analysiert. Zudem hat Bothe erstmals Gillys Friedrichdenkmal auf der Basis von Gillys Palladio-Rezeption untersucht.<sup>155</sup>

Für die Ausstellung „Berlin zwischen 1789 und 1848“ wurde 1981 – dem Katalog zufolge – nur ein Entwurf von Gilly für das Berliner Schauspielhaus ausgewählt.<sup>156</sup> Der Katalogbeitrag von Julius Posener enthält weitere 14 Arbeiten und thematisiert erstmals die divergente Gilly-Rezeption von Hermann Schmitz und Arthur Moeller van den Bruck, die dennoch beide „in Gilly den Urheber des Eingriffs sahen, den die Überlieferung um 1800 erlitt“. Posener korrigiert diese Position: Die tatsächlichen Urheber seien die französischen Revolutionsarchitekten gewesen, die Gilly zwar „unausweichlich“ beeinflusst hätten, doch erreichten seine Bauten weder den Abstraktionsgrad noch die Größen dimension ihrer Architektur. Außerdem seien Teile seiner Bauten „ohne Präzedenz“ wie die Sockelanlage des Friedrichdenkmals<sup>157</sup>, das Auditorium des Berliner Schauspielhauses und die nur in Eisenbeton realisierbaren Balken der Pfeilerhalle. Posener grenzt Gilly überzeugend gegen die Franzosen ab und resümiert, dass Gilly „aus den ‚Bedingungen‘ der Revolutionsarchitektur eine eigene Architektur geschaffen hat: reich, konsistent, bei aller Neuheit der Antike verpflichtet“.<sup>158</sup>

Die Ausstellung „Berlin durch die Blume oder Kraut und Rüben“ wurde 1985 im Rahmen der Bundesgartenschau präsentiert. In ihrem Katalogbeitrag befasst Hella Reelfs sich mit Gillys realisierten Gartenbauten (Lusthaus von Schloss Paretz, Meierei von Schloss Bellevue, Mausoleum von Schloss Dyhernfurth) und vermutet, dass schon

<sup>151</sup> Der Entwurf für ein/e Landhaus/Bibliothek wurde 1979 aufgrund seiner Zeichnungsqualität der Gilly-Schule zugeschrieben (Bothe 1979, S. 303).

<sup>152</sup> Klinkott 1977, S. 11–13.

<sup>153</sup> Ebd., S. 11

<sup>154</sup> Ebd.

<sup>155</sup> Bothe 1979, S. 299–303.

<sup>156</sup> Vermutlich AK: Nr. 82.

<sup>157</sup> An anderer Stelle bewertet Posener die Sockelanlage als „die großartigste Substruktur, welche die Baukunst hervorgebracht hat“, und das Podiumsgewölbe als „Raumkonzept“ von „überwältigender Wirkung“ (Posener 1983, S. 38).

<sup>158</sup> Posener 1981(a), S. 105, 107, 110, 113, 117, 120.

„der junge Gilly als Kondukteur am Oberhofbauamt unter Langhans“ Gartenbauten für den Park von Schloss Bellevue entworfen hat. Außerdem erweitert sie ihre These von 1979/81 zur Arbeitsgemeinschaft von David und Friedrich Gilly und zur Möglichkeit, dass Teile der dem Vater zugeschriebenen Bauten vom Sohn stammen<sup>159</sup>, und schreibt dem Sohn jetzt einzelne Bauten weitgehend zu wie die Wache mit Reithalle und zwei Brücken von Schloss Charlottenburg sowie das Gutshaus Steglitz.<sup>160</sup>

Im Katalog zur Ausstellung „Friedrich II. und die Kunst“, die 1986 anlässlich des 200. Todestags von Friedrich II. in Potsdam stattfand, thematisiert Heinz Schönemann wiederum die Zusammenarbeit von Friedrich Gilly und Heinrich Gentz. Schönemann sieht Gentz in der Führungsrolle, besonders im Wettbewerb für ein Friedrichdenkmal von 1796/97, doch seine Begründung ist unstimmig: Gentz hat einen Monopteros auf einem begehbaren Sockel entworfen, durch den ein Bogengang führt.<sup>161</sup> Diesen Monopteros soll Gilly für die Rotunde des Friedrichdenkmals in einer Landschaft produktiv rezipiert haben (Abb. 4.41), obwohl die beiden Bauten formal nicht korrespondieren und Gillys Rotunde früher entstanden ist. Für seinen Podiumstempel habe Gilly dann „den massigen gewölbten Unterbau und die monumentalen Treppenanlagen“ von Gentz' Denkmal übernommen<sup>162</sup>, obwohl er bereits in Vorentwürfen<sup>163</sup> gewölbte Sockel und monumentale Treppen in abweichender Gestaltung projektiert hat. Für die Klärung der Frage, wer was von wem übernommen hat, müssten folglich alle Entwürfe exakt datiert werden. Letztendlich hat Gilly sich mit seinem Denkmal weit von Gentz' Denkmal entfernt und den bedeutenderen Bau konzipiert, was Schönemann schließlich mit Hinweisen auf die vielfältige Rezeption von Gillys Denkmal im 19. Jahrhundert bestätigt.<sup>164</sup>

Vielfältig rezipiert wurde Gillys Werk auch im Kontext der IBA 1984/87, zu deren Begleitpro-

gramm die Ausstellung „750 Jahre Architektur und Städtebau in Berlin“ gehörte, die 1987 anlässlich der 750-Jahr-Feier von Berlin präsentiert wurde. Sie stellte die IBA – so der Untertitel des Katalogs – in den „Kontext der Baugeschichte Berlins“ und zeigte von Gilly sieben Arbeiten. Der Katalogbeitrag „1786–1848“ von Fritz Neumeyer enthält weitere Arbeiten und widmet Gilly – dem historischen Vorbild der IBA-Projekte gemäß – mehr als ein Drittel des Textes, in dem Neumeyer hauptsächlich Gillys Aufsatz zur Baukunst im Kontext der zeitgenössischen Philosophie und Architekturtheorie analysiert. Ergänzt wird die Analyse durch einige Bemerkungen zu zwei Podiumstempeln (Tempel „Der Einsamkeit“, Friedrichdenkmal) von Gilly und zu seiner Gartenkunst.<sup>165</sup>

Im Sommer 1989 jährte sich der Beginn der Französischen Revolution zum 200. Mal, an den die Nürnberger Ausstellung „Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit. 200 Jahre Französische Revolution in Deutschland“ erinnerte. In der Sektion „Revolution und Architektur“ wurde der Einfluss der französischen auf deutsche Architekten thematisiert, unter besonderer Berücksichtigung von Friedrich Weinbrenner, Friedrich Gilly und Leo von Klenze. Von Gilly waren fünf Entwürfe zu sehen, die im Katalog aber nur kurz kommentiert werden als Entwürfe, die in Berlin „die fortschrittlichen Tendenzen der zeitgenössischen Architektur“ verkörperten.<sup>166</sup>

Den Einfluss der Franzosen stellte die Ausstellung „Revolutionsarchitektur. Ein Aspekt der europäischen Architektur um 1800“ wiederum infrage, die 1989/90 in Frankfurt a.M. und München gezeigt wurde. Die Herausgeber des Katalogs schreiben stattdessen Italien „die führende Rolle [...] als Vermittler sowohl der antiken Vorbilder als auch der neuen Architekturkonzepte auch für die Revolutionsarchitektur“ zu, so dass also „der italienische Einfluß maßstabsetzend“ gewesen sei.<sup>167</sup> Die Illustrierung des Textes folgt dieser These allerdings

<sup>159</sup> Vgl. Reelfs 1979/81, S. 19 f.

<sup>160</sup> Reelfs 1985, S. 85, 87–89. – Zum Gutshaus Steglitz vgl. auch Reelfs 1986.

<sup>161</sup> Abb. z. B. in: Schmitz 1914, S. 245; Simson 1976, Abb. 25; Oncken 1981, T. 23 c); Bollé 1991, S. 77.

<sup>162</sup> Schönemann 1986, S. 47.

<sup>163</sup> Vgl. WV: B 162, B 163, B 164 unten, B 346 rechts.

<sup>164</sup> Schönemann 1986, S. 47 f.

<sup>165</sup> Neumeyer 1987, S. 69–75, 79 f. – Neumeyer hat seine Analyse von Gillys Aufsatz fortgesetzt in: Neumeyer 1997, S. 78–93; Neumeyer 2000.

<sup>166</sup> Zander-Seidel 1989, S. 522.

<sup>167</sup> Nerdinger/Philipp 1990, S. 20.

nicht, denn abgebildet werden nur vier Arbeiten von Italienern (Palladio, Piranesi), dagegen 26 Arbeiten von Franzosen, vor allem von Claude-N. Ledoux. Ebenso wird in den Kommentaren zu den 16 ausgestellten Entwürfen von Gilly (Originale, Nachzeichnungen)<sup>168</sup> kein zeitgenössischer italienischer Architekt, sondern nur Andrea Palladio als Vorbild benannt. Die zeitgenössischen Einflüsse kamen stattdessen aus Frankreich und England.<sup>169</sup>

Insgesamt belegen diese acht Ausstellungen den Wandel der kritischen Gilly-Rezeption um 1980: Zunächst wurden Gillys Hauptwerke fast ausschließlich im Kontext der französischen Revolutionsarchitektur rezipiert; dann rückten auch weniger bekannte Werke und die Gilly-Rezeption in den Fokus der Forschung. Diesen Wandel scheint die Ausstellung „Friedrich Gilly und die Privatgesellschaft junger Architekten“ eingeleitet zu haben, die im Rahmen der IBA 1984/87 vom 21. September bis 4. November 1984 im Berlin-Museum zu sehen war.<sup>170</sup> Das vorläufige Begleitprogramm von 1983 kündigte die Ausstellung wie folgt an:

„Die kabinettartige Ausstellung wird erstmals in Berlin mit wiedergefundenen Originalzeichnungen, mit Fotos und Archivalien die Leistungen Friedrich Gillys im Städtebau, Theaterbau, Palais- und Wohnungsbau bis zu Guts-, Land- und Gartenhäusern mit Parkanlagen und Nutzbauten, im Zusammenhang seiner Zeit dokumentieren.“<sup>171</sup>

Präsentiert wurden dann Originale und Nachzeichnungen sowie Fotografien von Originalen, die sich in Sammlungen der DDR befanden – insgesamt

„ein wenig bekanntes oder neu entdecktes Oeuvre“, wie Adrian von Buttlar konstatierte, dessen Zusammentragung „imponierend“ sei.<sup>172</sup> Laut Günter Kühne konnte die Ausstellung „das Werk Friedrich Gillys anschaulich machen [...], so daß der Besucher ein abgerundetes Bild erhält“.<sup>173</sup> Dorothea Neumeister kritisierte dagegen das Material als fragmentarisch und wenig repräsentativ.<sup>174</sup> Es sei – wie von Buttlar analog kommentierte – als Forschungsertrag zwar „beachtlich“, ergänze Gillys Werk aber nur „an der Peripherie“ und werde zudem nicht in das Hauptoeuvre integriert. Der Besucher gewinne deshalb „ein etwas konfuse Bild von Gilly“, zumal es der Ausstellung und dem Katalog „an einer übergreifenden und einleitenden Darstellung des Architekten“ mangle. Außerdem sei „unergründlich“, warum nicht alle Exponate „in den Katalog aufgenommen wurden“.<sup>175</sup> Das Konzept des Katalogs erläutert sein Herausgeber:

„In dem hier vorgelegten Katalog wurde versucht, die noch erreichbaren, vor allem architektonischen Entwürfe und Skizzen Gillys oder zeitgenössische Kopien nach Gilly zusammenzutragen. Dabei handelt es sich vorrangig um Arbeiten, die A. Oncken und A. Rietdorf nicht bekannt waren. In den Katalog aufgenommen wurden auch bereits publizierte, aber heute verschollene Werke, sofern sich neue Deutungen ergaben.“<sup>176</sup>

Thematisch lag der Schwerpunkt auf Gillys Landhäusern und Gartenbauten, seinen Reisezeichnungen und den Arbeiten der Privatgesellschaft. Der Katalog enthält zahlreiche großformatige, teilweise

<sup>168</sup> Nerdinger 1990, S. 72–99, 108 f. – Die Zeichnung „Straße einer antiken Stadt bei Mondlicht“ wurde Gilly zugeschrieben und hier erstmals veröffentlicht (S. 86 f.).

<sup>169</sup> Vgl. Ebd., S. 72, 74, 76, 80, 82, 92, 108. – Die „maßstabsetzende“ italienische Architektur wird im Kapitel „Italien“ mit 15 Beispielen gezeigt (S. 240–271), von denen jedoch nur vier im 18. Jahrhundert entstanden sind. Von ihnen weist nur der Justizpalast von Michele R. Desprez (1783; S. 241–243) Analogien zu Gillys Berliner Schauspielhaus auf – und zum Gebäude der Nationalversammlung von Jean-F. Thomas (Abb. 2.9), das Gillys Theater formal näher steht.

<sup>170</sup> Vgl. das Programm „IBA '84 Berichtsjahr. Idee – Prozeß – Ergebnis“. In: *Bauwelt* 75, 1984, S. 1466.

<sup>171</sup> Internationale Bauausstellung Berlin. Konzeption und Programm für 1984. In: *Bauwelt* 74, 1983, S. 733.

<sup>172</sup> Reelfs/Bothe 1984, Rez. von Buttlar, S. 532. – In seiner Ausstellungskritik weist von Buttlar auf „ein unbekanntes Blatt Gillys für einen aus Holz anzufertigenden Kenotaph“ hin, das sich in Leo von Klenzes Nachlass befindet (S. 530, 534 f.). Laut von Buttlar trägt das Blatt Gillys Signatur. Trotzdem ist m. E. Gillys Urheberschaft zu überprüfen, denn erstens ähnelt der Zeichnungsduktus demjenigen in Carl Haller von Hallersteins Entwurf für einen Brunnen (AK: Nr. 120). Zweitens ist die Form der Vasen für Gilly untypisch (vgl. WV: B 195, B 272, B 309, B 358 (= Rietdorf 1940, Abb. 167)). Drittens ist der Kenotaph in Heinrich C. Riedels Sammlung als Parkbank abgebildet (Riedel 1803/10, Heft 5, T. V f).

<sup>173</sup> Reelfs/Bothe 1984, Rez. Kühne.

<sup>174</sup> Ebd., Rez. Neumeister.

<sup>175</sup> Ebd., Rez. von Buttlar, S. 533, 535 f.

<sup>176</sup> Bothe, Rolf: [Vorwort]. In: Reelfs/Bothe 1984, S. 7 f., hier S. 7.

farbige Abbildungen der Exponate und ausführliche Analysen auf der Basis zeitgenössischer Quellen. Besonders wertvoll sind die Aufnahmen des einzigen, als Ruine erhaltenen Baus von Gilly, dem Mausoleum in Dyhernfurth, das Hella Reelfs und Kollegen freigelegt, fotografiert und zeichnerisch rekonstruiert haben.<sup>177</sup>

Der Katalog enthält außerdem vier einleitende Aufsätze und einen Anhang mit Dokumenten. Jeweils zwei Aufsätze befassen sich mit Gillys Architektur und mit ihrer Rezeption: So betrachtet Werner Oechslin das Friedrichdenkmal im Kontext zeitgenössischer Stadttor-, Denkmal- und Grabmalentwürfe aus Frankreich und Italien<sup>178</sup>, während Wolfgang Hoffmann mit geometrischen Analysen der Proportionen von sieben Bauten zeigt, wie exakt Gilly entworfen hat. Rolf Bothe dokumentiert erstmals die kritische Gilly-Rezeption bis 1940 und ergänzt sie durch einige Anmerkungen zur produktiven Rezeption, die Fritz Neumeier dann mit Bauten von Peter Behrens, Ludwig Mies van der Rohe und Hans Scharoun exemplifiziert. Bothe und Neumeier vertreten dabei konträre Forschungspositionen: Für Bothe liegt „die eigentliche Ursache für den Mythos Gilly [...] in seiner Rolle als Lehrer Schinkels begründet“<sup>179</sup>, für Neumeier dagegen in Gillys frühem Tod sowie der radikalen Neuheit und „visionäre[n] Bildkraft“ seiner Entwürfe, die Gilly als „Vertreter der modernen Welt“ ausweisen und ihn zum „Inspirator“ für „spätere Generationen“ werden ließen:

„Er blickt über die gewöhnliche Stilvorstellung hinaus. Das gleichermaßen Unantike und Ungotische, das im Gezeichneten sich ausspricht, entschleiert eine neue Welt, eine moderne.“<sup>180</sup>

In zwei Ausstellungskritiken wurden diese beiden Positionen zusammengeführt: Für Günter Kühne

gründet Gillys Ruhm sich nicht nur „darauf, der Lehrer Schinkels gewesen zu sein, sondern auf seine visionären Entwürfe“.<sup>181</sup> Für Dankward Guratzsch ist Gilly „der Lehrer Schinkels und eines ganzen Jahrhunderts“, ein Architekt mit „weitreichenden Folgewirkungen“, auf den sich auch „die Architektenprominenz im 20. Jahrhundert“ berufe.<sup>182</sup> Dorothea Neumeister weist zudem darauf hin, dass Gillys Genie „sich nicht vererben ließ“ und auch bei Schinkel „nur in begrenztem Maße fortgewirkt“ habe.<sup>183</sup>

Aufschlussreich sind die konträren Reaktionen zweier Kritiker auf das Pathos von Neumeiers Aufsatz, der – so von Buttler – „mit Nietzsche-Anrufungen gespickt“ sei. Von Buttler kritisiert „Neumeiers Apotheose des übermenschlichen Genies Gilly“, mit der Gilly „aus den lästigen Fesseln des historischen Kontexts“ gelöst und „zum ‚modernen Geist‘ schlechthin“ erhoben werde:

„Der Autor scheint nicht einmal zu bemerken, daß er der pathetisch beklagten Vereinnahmung Gillys durch die Nazis [...] methodisch bedenklich nahekommt, noch dazu in einer Denk- und Sprachform, die kaum hinter Moeller van den Brucks Mystizismus und Rietdorfs Kernigkeit zurückbleibt [...].“<sup>184</sup>

Dagegen hat Guratzsch das Pathos aufgegriffen und in einem für Kritiker ungewöhnlichen Modus reproduziert, wenn er über Gilly schreibt:

„[...] einer der größten Anreger und Unruhestifter auf dem Gebiet des Bauschaffens in Deutschland [...] rabiät und umstürzlerisch in seinen Ideen [...] ein Magier und Utopist in seinen Entwürfen [...] diesem Phantom, diesem Bezauberer und Betörer ganzer Architektengenerationen [...] einem Umwälzer der Konvention [...]. Seine Entwürfe zum Berliner Schauspielhaus und zum Friedrichsdenkmal gehören zum Unerhörtesten, was um die Wende vom

<sup>177</sup> AK: Nr. 83–96. – Laut Adrian von Buttler sind die Bauaufnahmen außerdem wertvoll, weil das Mausoleum „als einer der ersten deutschen Bauten, in dem die dorische Ordnung nicht mehr nach dem vitruvianischen Kanon gestaltet wird, [...] eine hervorragende baugeschichtliche Bedeutung“ gewinne (Reelfs/Bothe 1984, Rez. von Buttler, S. 534).

<sup>178</sup> Zu Oechslins Aufsatz vgl. auch Ebd., S. 536.

<sup>179</sup> Bothe 1984, S. 13.

<sup>180</sup> Neumeier 1984, S. 42–45.

<sup>181</sup> Reelfs/Bothe 1984, Rez. Kühne.

<sup>182</sup> Ebd., Rez. Guratzsch.

<sup>183</sup> Ebd., Rez. Neumeister.

<sup>184</sup> Ebd., Rez. von Buttler, S. 536 f. – Diese Kritik wird allerdings anschließend durch die Feststellung relativiert, dass „man in den Hauptausstellungen der IBA“ und deren Katalogen „allenthalben auf Nietzsche“ stoße (S. 537).

18. zum 19. Jahrhundert geschaffen worden ist. [...] Der Skelettbau des 20. Jahrhunderts – die Erfindung eines Romantikers! Die Vorstellung ist frappierend.“<sup>185</sup>

Zunächst bleibt unklar, ob dieses Pathos ernst gemeint oder als Parodie und indirekte Kritik an Neumeyer zu verstehen ist. Doch im Verlauf des Textes wird deutlich, dass Guratzsch Neumeyers Pathos nicht reflektiert, sondern sich offenbar von ihm hat mitreißen lassen. Seine Ausstellungskritik und Neumeyers Aufsatz sind somit weitere Belege dafür, dass die Rezeptionsperspektiven der 1900er bis 1940er Jahre um 1980 noch immer präsent waren.

### 8.3.2 | Publikationen zur Kunst- und Architekturgeschichte

Wie in den genannten Ausstellungskatalogen wurden um 1980 auch in diversen anderen Publikationen zur Kunst- und Architekturgeschichte die französischen Einflüsse auf Gillys Architektur thematisiert, und zwar in der Bundesrepublik und in der DDR. Beliebt war der Vergleich von Gillys Friedrichdenkmal mit Boullées Newton-Kenotaph.<sup>186</sup> Die Forschungsergebnisse reichen vom Nachweis für „Gillys nähere Bindung an die Revolutionsarchitektur“<sup>187</sup> über Abgrenzungen bis zur Negierung eines „französischen Einflusses“<sup>188</sup>. So sind laut Hans-J. Kadatz Gillys Arbeiten „mit voller Berechtigung als ‚Revolutionsarchitektur‘ zu bezeichnen“.<sup>189</sup> Marlies Lammert sieht Gilly dagegen in einer unabhängigeren Position, die nur „in naher Beziehung zur französischen Architektur der Revolutionszeit steht“:

„Friedrich Gilly [...] hatte mit seinen künstlerisch bedeutsamen und progressiven Entwürfen [...] – gleichsam als ‚Gegenentwürfe‘ zu Bauten von Langhans und Friedrich Becherer entstanden – neue baukünstlerische Maßstäbe gesetzt und wirkte auf

unterschiedliche Entwicklungen der zeitlich anschließenden Architektur.“<sup>190</sup>

Eine Abgrenzung nimmt Herbert von Einem vor, der im Vertikalismus von Gillys Friedrichdenkmal „ein dynamisches Element“ sieht, das sich im Griechischen und Gotischen finde und „über den statischen Charakter der französischen Revolutionsarchitektur hinausführt“.<sup>191</sup> Ebenso weist Peter H. Feist auf das Neuartige von Gillys Architektur hin: „die Zusammenstellung von Würdezeichen und Materialwirkungen, vor allem ägyptischer und römischer Herkunft“, beim Friedrichdenkmal, „die immer wiederholten Verklammerungen“ am Schauspielhaus sowie die Logen seines Auditoriums, die „nicht mehr dominierend, sondern fest eingebunden [sind] – ein Zug der ‚Demokratisierung‘ des Publikums und seines Theatererlebnisses“. Feist kommt zu einem differenzierten Urteil über Gilly:

„Obwohl durch die praktisch-sachliche Schule seines Vaters gelaufen, besaß er einen neuartigen Sinn für Ausdruck- und Bedeutungsmöglichkeiten der Architektur als Baukunst und eine schöpferisch-synthetische Haltung und Fähigkeit, die Vorbilder zu verwandeln. Er brach nicht mit der Tradition im Ganzen, wie behauptet wurde, und näherte sich der Abstraktion der französischen Revolutionsarchitektur weniger als häufig angenommen. [...]

Gilly blieb [...] zwar dem revolutionären Klassizismus deutlich verbunden, löste sich aber zugleich aus der klassizistischen Bindung und brachte in der Architektur um 1800 Tendenzen hervor, die diesen Stilrahmen sprengten.“<sup>192</sup>

Neben dem Einfluss der französischen Revolutionsarchitektur sind um 1980 außerdem weitere Einflüsse auf Gillys Werk thematisiert worden. So analysiert Ruprecht Stolz in seiner Dissertation über von Klenzes Walhalla sowohl Gillys Friedrichdenkmal als auch die „Ikonographie des Ruhmestempels“ mit Bezug auf Bauten der Antike und des Ba-

<sup>185</sup> Ebd., Rez. Guratzsch.

<sup>186</sup> Vgl. z. B. Vogt 1972, S. 44 f.; Häntzsche 1980, S. 480 f.; Posener 1983, S. 38; Feist 1986, S. 140 f.

<sup>187</sup> Häntzsche 1980, S. 480.

<sup>188</sup> Oechslin 1980, S. 3.

<sup>189</sup> Kadatz 1989, S. 36.

<sup>190</sup> Lammert 1981(b), S. 68 f.

<sup>191</sup> Einem 1973, S. 164.

<sup>192</sup> Feist 1986, S. 139, 142.

rock.<sup>193</sup> Jörg Traeger nennt in seinem Aufsatz über das neoklassizistische „Monument – Museum – Mausoleum“ Motive aus der Antike und der Renaissance als Belege für seine These, dass „die Sinngebung“ des Friedrichdenkmals „aus einem alten eschatologischen Grundmuster“ hervorgegangen sei.<sup>194</sup> Peter Goralczyk vergleicht in zwei Publikationen zum Berliner Städtebau wiederum Gillys Schauspielhaus mit Bauten der Antike und des Barock sowie zeitgenössischen Projekten aus Deutschland, Frankreich und Schweden.<sup>195</sup>

Insgesamt dominierte um 1980 somit in Publikationen zur Kunst- und Architekturgeschichte beider deutscher Staaten die Frage nach den Einflüssen auf Gillys Architektur, also die Frage nach Gillys Rezeption der Projekte anderer Architekten. In der Bundesrepublik wurde Gilly außerdem erneut in den NS-Kontext gestellt: 1976 publizierte Jutta von Simson ein Buch über die Entwurfsgeschichte des Friedrichdenkmals mit dem Untertitel „Die Entwürfe als Spiegelung des preußischen Selbstverständnisses“. Das Buch enthält zwei Aufsätze und einen Katalog, in denen auf diese Spiegelung allerdings nicht näher eingegangen wird, so dass der Untertitel nur vermuten lässt, dass Simson Bezug auf Moeller van den Brucks Buch „Der Preußische Stil“ nimmt, das um 1980 weiterhin rezipiert wurde (s. S. 256, 288 f., 291). Offensichtlich ist dagegen der Bezug zum Nationalsozialismus, denn der Verlag hat in den Katalog die Rekonstruktionszeichnungen und vier Fotografien des Modells von Gillys Friedrichdenkmal aufgenommen, die 1942 in der Zeitschrift „Die Baukunst“ publiziert worden waren. Zudem bedankt der Verlag sich im Impressum bei Rudolf Wolters, „der die Publikation anregte“, und bei Albert Speer, „der in den dreißiger Jahren viele Vorarbeiten leistete“.<sup>196</sup>

Die Danksagung an Wolters ist nachvollziehbar, die Danksagung an Speer dagegen nicht, denn Speer wird nur als Auftraggeber der Rekonstruktionszeichnungen und des Modells von 1941/42 genannt, die – soweit bekannt – nicht als Vorarbeiten zu dem Buch entstanden sind. Ebenso wenig ist ihre Aufnahme in den Katalog nachvollziehbar, weil sie nicht Teil der Entwurfs-, sondern der Rezeptionsgeschichte des Denkmals sind. Letztere wird zwar im Aufsatz von Friedrich Mielke kurz thematisiert, wenn Mielke drei mögliche produktive Rezeptionen von Gillys Denkmal benennt<sup>197</sup>, doch die von Speer beauftragten Arbeiten erwähnt er nicht. Sie sind zwar hilfreich für die Forschung, weil sie zusätzliche Ansichten des Denkmals bieten. Aber im Kontext der Entwurfsgeschichte verfälschen sie Gillys Arbeit und Intention, denn Gilly hat kein Modell angefertigt.<sup>198</sup>

Die Anregung von Wolters zu von Simsons Buch dürfte in Zusammenhang stehen mit seinem eigenen Buch „Stadtmitte Berlin“, das er Ende der 1930er Jahre konzipiert hatte, aber erst 1978 veröffentlichte. Im Geleitwort wird das Buch – interessanterweise – in den Kontext der IBA 1984/87 gestellt.<sup>199</sup> Das Kapitel „Friedrich Gilly“ behandelt die Zeit um 1800 und beginnt mit den bekannten Zeilen aus der 1. Auflage von Moeller van den Brucks Buch über „den preußischen Stil, in dem sich die geistigen und staatlichen Machtansprüche“ Preußens ausdrücken ließen<sup>200</sup>. Am Kapitelende hat Wolters auf der vorletzten Doppelseite die Gilly-Büste und das Grabmal für Alexander von der Mark von Johann G. Schadow abgebildet und zitiert damit die Bebilderung der 3. Auflage von Moellers Buch (vgl. S. 147).

Im Text bezeichnet Wolters Gilly als „eine der wundersamsten Gestalten, die Berlins Baugeschichte

<sup>193</sup> Stolz 1977, S. 156–173.

<sup>194</sup> Traeger 1979, S. 37.

<sup>195</sup> Goralczyk 1986, S. 103–106; Goralczyk 1987.

<sup>196</sup> Simson 1976, S. 4, 92–97.

<sup>197</sup> Mielke nennt den Umbau des Reichstags (s. S. 224), das Grabmal von Napoleon im Pariser Invalidendom und die Treppenanlage von Schinkels Altem Museum (s. S. 51) (Mielke 1976, S. 36 f. u. Anm. 10). – Der Sarkophag von Napoleon steht seit 1861 in einer runden Halle des Invalidendoms auf einem Podest und kann nur von einem 2-geschossigen Umgang aus betrachtet werden, so dass – analog zum Sarkophag Friedrichs II. – „das Heiligtum sichtbar, aber nicht greifbar“ ist (Ebd., S. 36). Ob hier eine Gilly-Rezeption vorliegt, ist fraglich, denn das Friedrichdenkmal war 1861 – nach derzeitigem Forschungsstand – noch nicht publiziert. Der Architekt müsste folglich das Original oder Kopien des Denkmals rezipiert haben.

<sup>198</sup> Gilly hat zum Wettbewerb 1796/97 je einen gezeichneten Grundriss, Umriss und Schnitt sowie das Projektgemälde eingereicht (vgl. Börsch-Supan 1971, Kat. 1797, S. 66).

<sup>199</sup> Vgl. Engel, Helmut: Bautradition und Stadtstruktur. In: Wolters 1978, S. 9 f., hier S. 10.

<sup>200</sup> Moeller 1916, S. 110.

kennt“, kommentiert dann aber nur das Friedrichdenkmal und thematisiert einerseits die aktuelle Forschung, wenn er „den Einfluß der Pariser Architekten um Boullée“ spürt. Andererseits reproduziert er die eigene Position von 1942 mit den Worten, dass die preußischen Könige „dem Projekt gegenüber reserviert“ blieben und „hundertvierzig Jahre später [...] die geniale Idee Gillys erneut aufgegriffen, zeitweilig eine posthume Verwirklichung dieses einmaligen Entwurfs ins Auge gefaßt“ wurde. Es sei dann aber bei dem Modell des Denkmals geblieben, dessen Längs-/Querschnitt abgebildet wird.<sup>201</sup>

Von Simson und Wolters haben mit ihren Büchern Rezeptionsperspektiven der 1900er bis 1940er Jahre aktualisiert. Zehn Jahre später hat Heinrich Lützelner erneut die NS-Perspektive aufgegriffen: Im Kapitel „Revolutionsarchitektur“ seines Buchs „Deutsche Kunst“ bezieht Lützelner sich ebenfalls auf Moeller van den Bruck sowie auf Emil Kaufmann, für den der Preußische Stil „nichts anderes als die Verarbeitung der französischen Anregungen durch den genialen Gilly“ gewesen sei.<sup>202</sup> Lützelner konstatiert Einflüsse von Boullée und Ledoux auf Gilly und rezipiert sein Friedrichdenkmal als Architektur für „Massenaufzüge“ wie auf dem Pariser Marsfeld:

„Marschierende Massen im Zeitalter der beginnenden Massenheere, Massenbeherrschung mit den Mitteln der Demagogie [...]. In ersten Umrissen zeichneten sich Formen zu einer suggestiven Verschmelzung der anonymen Menge ab. Hier liegt der Ursprung der Parteibauten des Nationalsozialismus in Nürnberg und München. Auch dabei zeigten sich unmenschliche Züge. Während etwa der Signorienplatz in Florenz oder der Markusplatz in Venedig schöne Rahmen um das bunte Leben der Menschen sind, dienend und steigernd, nirgendwo zwingend, bildete die Architektur der Massenaufzüge aus Baublöcken und Menschen ein diktatorisches Gesamt; die Menschen waren Füllsel zwischen leeren Platzwänden und wurden selber zu Blöcken aus marschie-

renden Leibern, die mit der starren Stereometrie der Bauten zusammenzuwirken hatten. Die Platzarchitektur der Vergangenheit entfaltete den Menschen, diese ‚verblockte‘ ihn.“<sup>203</sup>

Das „verblockende“ Denkmal-Ensemble von Gilly wird hier erneut als „Ursprung“ der NS-Architektur bewertet. Dabei übernimmt Lützelner nicht nur die NS-Rezeptionsperspektive, sondern auch Albert Speers Position, wenn er Termini verwendet, die das Friedrichdenkmal als NS-Bau charakterisieren. Offenbar hat er keine kritische Distanz zu diesem Thema gefunden, was auch seine Feststellung nahe legt, das Friedrichdenkmal sei „auf den Dreiklang Ägypten/Hellas/Rom abgestimmt“ und Rom heiße: „Marschtritt der Legionen und Schlachtensieg“.<sup>204</sup> Hier scheint Lützelner übersehen zu haben, dass Gilly die römische auch als republikanische Architektur rezipiert und das Friedrichdenkmal an den individuellen Besucher adressiert hat – obwohl bis 1987 Publikationen erschienen sind, denen Gillys Position zu entnehmen war. Somit belegt auch Lützelners Buch, wie stabil die NS-Rezeptionsperspektive um 1980 noch immer war.

### 8.3.3 | Die Gilly-Forschung

Eine kritische Analyse der NS-Rezeptionsperspektive wäre von der Gilly-Forschung zu erwarten gewesen, nachdem Josef P. Kleihues 1977 die „politische Vergewaltigung“ von Gilly im NS-Staat thematisiert hatte (s. S. 261). Doch die Gilly-Forschung beschränkte sich auf wenige Sätze im Katalog der Gilly-Ausstellung.<sup>205</sup> Fritz Neumeyer versuchte zwar darzulegen, dass die Rezeption im NS-Staat durch die „Offenheit“ von Gillys Werk möglich geworden sei, fand aber ebenfalls keine kritische Distanz (s. a. S. 286):

„Spätere Generationen konnten sich auf ihn [Gilly; I. K.] berufen, um sich ihm [...] als Inspirator zu

<sup>201</sup> Wolters 1978, S. 86, 90.

<sup>202</sup> Lützelner 1987, S. 336.

<sup>203</sup> Ebd., S. 339.

<sup>204</sup> Ebd., S. 340. – Lützelner hat vermutlich auch deshalb keine Distanz gefunden, weil er die NS-Architektur offenbar nicht untersucht hat. Sie wird in seinem Buch nicht behandelt.

<sup>205</sup> Vgl. Bothe 1984, S. 18; Neumeyer 1984, S. 44, 62.



eigenem, neuen Schaffen anzuverwandeln. Er konnte aber auch beschlagnahmt werden, um seine Signatur für ein Selbstporträt zu mißbrauchen, wie es die Nazi-Bauherren taten, die ihn als einen der ihren reklamierten. [...]

[So] versuchten die Scharlatane des Klassizismus vergeblich, mit Gillys Größe ihre Cäsarenpose auszusteuern, um ihr Haltung einzuüben.“<sup>206</sup>

Eine kritischere Analyse wurde von der NS-Forschung vorgenommen, allerdings nur rudimentär in Publikationen zu einzelnen NS-Architekten und -Bauten (vgl. Kap. 6.2) sowie in zwei Aufsätzen zur Schinkel-Rezeption im NS-Staat<sup>207</sup>.

Die Gilly-Forschung befasste sich mit anderen Themen wie Gillys Mitgliedschaft in der Berliner Freimaurerloge „Zu den drei goldenen Schlüsseln“. Hella Reelfs hat dieses Thema eingeführt und nach der Freimaurer-Symbolik von Gillys Architektur gefragt, weil sie überzeugt war, „daß das freimaurerische Gedankengut [...] vielfach unlösbar zum Thema seiner Kunst gehört“.<sup>208</sup> Dieser Ansatz blieb Bestandteil ihrer weiteren Forschung und wurde in den 1980er Jahren auch von anderen Autoren aufgegriffen.<sup>209</sup>

Weitere Themen haben Reelfs und Bothe 1984 mit der Gilly-Ausstellung gesetzt, an die Monika Peschken mit ihrem Aufsatz über „Friedrich Gillys Aufenthalt in Paris“ ebenso anknüpfte wie Reelfs mit ihrer Forschung zu Gillys Landhäusern und Gartenbauten.<sup>210</sup> Karin Wilhelm analysierte Gillys Zeichnung „Kuben im Sand II“, die in der Ausstellung erstmals gezeigt worden war<sup>211</sup>, und deutete sie 1989 als Ausdruck von „Bruch und Aufbruch“ sowie Konstruktion „einer neuen Welt(sicht)“, 1993 dann als „Zeugnis“ des genialischen Blicks.<sup>212</sup> Erhard Roß ergänzte wiederum die Ausstellungsexponate um Gillys Entwurf für ein Theater in Stettin,

den er schon 1935 in seiner Dissertation erwähnt<sup>213</sup> und 1937 im Stettiner Generalanzeiger publiziert hatte, der von der Kunstwissenschaft aber nicht mehr beachtet worden war.<sup>214</sup>

Außerdem fragten zwei Autoren, Julius Posener und Douglas Clelland, nach Gillys Bedeutung für die Gegenwart und kamen zu teils kongruenten, teils differenten Ergebnissen. Posener reflektierte die Bedeutung mit Bezug auf Moeller van den Bruck, der Gilly 1916 als ersten modernen Architekten bezeichnet hatte, wagte aber nicht,

„[...] meinerseits, als ein zweiter Moeller, Gilly in der postmodernen Phase eine Renaissance vorherzusagen. Die Versuchung, das zu tun ist groß, weil Gilly zu den Elementen der Architektur zurückführt, die auch die Heutigen wieder suchen. Aber sein Werk gehört, meine ich, der Geschichte an.“<sup>215</sup>

Clelland begab sich auf „die Suche nach Wahrheit in der Geschichte“ und nach Werten, auch architektonischen, „die es verdienen bewahrt zu werden“, und thematisierte die bisherige Gilly-Rezeption: Gillys Leben stehe „einer fast unendlichen Deutung offen“, von Alfred Rietdorfs Rezeption und dem Versuch, Gilly „in die Politik des Nazismus hineinzuziehen, bis zu einigen zeitgenössischen Designern“, die in Gilly „Anfänge der post-modernen Stylistik sehen“.<sup>216</sup> Clelland stellt Gilly „mit Absicht in den [...] Kontext unserer Zeit“, um seine Spezifika hervorzuheben: sein „eklektisches Bewußtsein, in dem Komplexität und Vielfältigkeit Platz hatten“; sein Selbstvertrauen, das ihm half, „die Last der Vergangenheit, wie wir heute sagen, zu überwinden“; die Tatsache, dass für ihn „das Bauen nicht mit Ängsten verbunden“ und er „nicht hinter dem Erfolg her“ war; das Einssein mit der Natur, die „Teil seines Bewußtseins“ war – wohingegen der

<sup>206</sup> Ebd.

<sup>207</sup> Koch 1978; Winkler 1987.

<sup>208</sup> Reelfs 1979/81, S. 21.

<sup>209</sup> Vgl. Reelfs/Bothe 1984, S. 88, 110, 146, 175 f.; Reelfs 1989, S. 57; Kelsch 1985; Marx 1988; Nerdinger 1990, S. 78, 84, 89, 92, 94, 98.

<sup>210</sup> Peschken 1985; Reelfs 1985; Reelfs 1986; Reelfs 1989.

<sup>211</sup> AK: Nr. 98.

<sup>212</sup> Wilhelm 1989, S. 19 f.; Wilhelm 1993, S. 617.

<sup>213</sup> Roß 1935, S. 11 f.

<sup>214</sup> Roß 1989; Roß 1992.

<sup>215</sup> Posener 1981(a), S. 118.

<sup>216</sup> Clelland 1987, S. 125, 128.

heutige „Konsument ebenso wie der Intellektuelle [...] von der Natur getrennt worden“ seien.<sup>217</sup> Clelland resümiert:

„In der heutigen Zeit [...] sind die Gillys, ihre Zeit und ihre Welt für immer vergangen, aber trotzdem sehr wohl unserer Aufmerksamkeit wert. [...]

Friedrich Gilly bleibt ein Architekt, dessen Sensibilität komplex für seine Zeit war: Aus dieser Sensibilität schuf er die Zeichnungen für eine sehr menschliche, psychologisch integrierte und therapeutische Architektur.“<sup>218</sup>

Für Posener und Clelland gehörte Gillys Werk um 1980 also der Geschichte an. Trotzdem sah Clelland in Gilly und seiner Architektur Werte, die „unserer immer komplexer werdenden Realität“ Orientierung geben könnten.<sup>219</sup> Die zukünftige Gilly-Rezeption sollte ihm teilweise Recht geben.

#### 8.3.4 | Arthur Moeller van den Bruck

Obwohl die letzte Auflage von Moeller van den Brucks Buch „Der Preußische Stil“ bereits 1953 erschienen war und das Buch als veraltet gelten konnte, wurde es um 1980 weiterhin rezipiert. Im Frühjahr 1982 berichtete Paulgerd Jesberg in der Zeitschrift „Baukultur“ über den Vortrag „Vom Preußischen Stil“ im Architekten- und Ingenieursverein Wiesbaden – einen „Vortrag von erwarteter großer Aktualität“ – und illustrierte seinen Text mit der Rotunde von Gillys Pfeilerhalle (Abb. 2.1): Der Referent Hans A. Hoffmann sprach über „die Zeit

von Gontard bis Schinkel“, arbeitete heraus, „was den ‚Preußischen Stil‘ im Eigentlichen ausmacht“, und erinnerte an Moeller van den Bruck und sein Buch. Die Zuhörer folgten ihm „fast zwei Stunden lang [...] mit wachsendem Interesse“, was nicht nur auf die Qualität des Vortrags zurückzuführen war:

„Moeller van den Bruck hatte [...] das Besondere und Einmalige einer Baukunst erkannt, die nur aus der Landschaft und der Geschichte Preußens werden konnte, aus dem Denken und Handeln der Menschen im Politischen, Wirtschaftlichen wie geistig Künstlerischen erwächst, die dieses Preußen geschaffen haben. [...]

In einer Zeit, die mit dem ‚Preußen Jahr‘ zwar die einzelnen Teile unterschiedlich bewertet darstellt, aber den Versuch unterlassen hat, Preußen als Ganzes und dessen geistige Kraft als einen in sich geschlossenen Gedankengang der Geschichte aufzuzeigen, war dies ein Ereignis, das der große Zuhörerkreis dankbar zu honorieren wußte.“<sup>220</sup>

Mit der letzten Auflage von Moellers Buch hatte das MvdB-Archiv sich 1953 für die Wiederherstellung des preußischen Staats eingesetzt (s. S. 243). Drei Jahrzehnte später wurde Preußen zwar als Teil der Geschichte betrachtet, doch das Interesse an dem „ganzen Preußen“ und an Moellers Stilgeschichte war – erneut oder weiterhin – groß. Hinter diesem Interesse werden auch nationalkonservative Positionen gestanden haben, so dass Gilly um 1980 auch durch Moellers Buch – erneut oder weiterhin – für diese Positionen vereinnahmt wurde.

### 8.4 | Rezeption um 1980

In beiden deutschen Staaten setzte um 1980 ein gesellschaftlicher und architektonischer Wandel ein. In der Bundesrepublik wurde er ausgelöst durch die Proteste der „68er“-Generation und die Wirtschaftskrise der 1970er Jahre, die zur Aufarbeitung des Nationalsozialismus und zur Aufwertung natürlicher Ressourcen führten. Die Kritik der „68er“

an autoritären Strukturen und bürgerlichen Traditionen implizierte eine Neuorientierung der Gesellschaft, die sich mit der Individualisierung und Pluralisierung von Lebensformen konkretisierte. Die Architektur spiegelte diese Entwicklung wider mit der Aufwertung historischer Formen, der Re-Kontextualisierung des Einzelbaus und der Pluralisie-

<sup>217</sup> Ebd., S. 134 f., 138, 142.

<sup>218</sup> Ebd., S. 142 f.

<sup>219</sup> Ebd., S. 143.

<sup>220</sup> Jesberg, Paulgerd: „Vom Preußischen Stil“. Ein Vortrag im AIV Wiesbaden. In: Baukultur 1982, H. 3, S. 50.

rung von Baustilen und -verfahren. Der Städtebau etablierte die „erhaltende Stadterneuerung“, die im Rahmen der IBA 1984/87 in West-Berlin mit dem Verfahren „Kritische Rekonstruktion“ exemplarisch umgesetzt wurde.

In der DDR setzte der Wandel mit dem „Grundlagenvertrag“ von 1973 ein, in dem die DDR als souveräner Staat anerkannt und eine Kooperation mit der Bundesrepublik vereinbart wurde. Aus Angst vor einer Destabilisierung des Systems durch diese Kooperation forcierte das SED-Regime die Integration der DDR in die sozialistische Staatengemeinschaft und die Bindung der Ostdeutschen an ihren Staat. In der Architektur sollten Identifikationswerte durch Wohnungsbauprogramme und historisierende Formen, im Städtebau durch das Verfahren „Komplexe Rekonstruktion“ geschaffen werden, das Leit motive der 1950er Jahre aktualisierte. Diese Maßnahmen konnten die Destabilisierung der DDR jedoch nicht mehr aufhalten.

Eine produktive Gilly-Rezeption ist um 1980 nur noch für Bauten westlicher Provenienz nachweisbar. Dabei ist – ähnlich wie um 1910 – eine selektiv-eklektizistische von einer spezifischeren Rezeption zu unterscheiden, denn wie der Neoklassizismus „Um 1910“ lösten der Rationalismus und die Postmoderne „Um 1980“ eine Inflation klassischer Baukörper- und Einzelformen aus. Diese lassen sich nur teilweise eindeutig auf Gillys Architektur zurückführen, weil um 1980 auch die französische Revolutionsarchitektur vielfach rezipiert wurde. Spezifischere Rezeptionen sind mit Bauten von Rationalisten wie Josef P. Kleihues, Oswald M. Ungers, Jürgen Sawade und Meinhard von Gerkan zu belegen, dagegen nur vereinzelt mit postmodernen Bauten (Rob und Leon Krier), weil Postmodernisten die Rekursobjekte oft so umfassend transfor-

mierten, dass diese an ihren Bauten nicht mehr erkennbar sind.

Ende der 1970er Jahre begann in der Bundesrepublik eine neue Hochphase der produktiven Gilly-Rezeption, in der Gillys Architektur für zahlreiche Bauaufgaben, vielfach für Wohnhäuser, nur noch vereinzelt für Theater und wohl gar nicht mehr für Denkmäler rezipiert wurde. Gilly avancierte erneut zum historischen Vorbild, insbesondere für die Projekte der IBA 1984/87. Parallel begann die Aufarbeitung seiner „NS-Vergangenheit“ mit teils hochemotionalen Diskussionsbeiträgen, die jede kritische Distanz vermissen lassen. Wie schwierig diese Aufarbeitung noch immer war, wurde zudem durch zwei Phänomene deutlich: die Langlebigkeit der NS-Rezeptionsperspektive, die einige Architekten und Autoren für ihre Gilly-Rezeption weiterhin übernahmen, sowie das – erneut oder weiterhin – große Interesse an Preußen und an Moeller van den Brucks Stilgeschichte.

Eine kritische Gilly-Rezeption ist um 1980 in beiden deutschen Staaten nachweisbar und hatte in beiden Staaten einen Schwerpunkt: den Einfluss der französischen Revolutionsarchitektur auf Gillys Werk. In der Bundesrepublik führte die Kunstwissenschaft in den 1980er Jahren außerdem neue Forschungsthemen ein wie Gillys unbekanntere Entwürfe, sein Engagement als Freimaurer, seine Rezeptionsgeschichte und seine Bedeutung für die Gegenwart. Insgesamt überwog die Bewertung von Gilly als unabhängiger Architekt, als erster Architekt der Moderne und als Vorbild für Architektengenerationen: Von 1800 aus betrachtet galt er als Visionär, „moderner Geist“ und „Vertreter der modernen Welt“<sup>221</sup>, von 1980 aus betrachtet als „Ahnherr des Rationalismus“<sup>222</sup> und „Großvater der Moderne“<sup>223</sup>.

<sup>221</sup> Neumeyer 1984, S. 44 f.

<sup>222</sup> Neumeyer 2003, S. 37.

<sup>223</sup> Jürgen Sawade; zitiert nach Schäche 1997, S. 23 (ohne Quellenangabe).

---

## 9 | Um 1995: Ein Leitarchitekt für Berlin und Deutschland

Mit dem Beitritt der DDR zum Geltungsbereich des Grundgesetzes der Bundesrepublik Deutschland begann die Wiedervereinigung der Ost- und der Westdeutschen zu einer gesamtdeutschen Gesellschaft und damit ein Prozess, der Jahrzehnte andauern sollte. Um 1995 stand in seinem Fokus Berlin als gesamtdeutsche Hauptstadt, die ihren Ost- und Westteil über die Brachflächen des Grenzgebiets hinweg vereinigen musste. Im Fokus dieses Prozesses wiederum standen in den ersten Jahren der Leipziger und der Potsdamer Platz, die im Grenzgebiet gelegen hatten. Ihre Bebauung galt als Experiment und Präzedenzfall für die Gestaltung von Architekturen und Städten Gesamtdeutschlands und diente aus internationaler Sicht zudem als Test für Hypothesen zur Stadtgestalt des 21. Jahrhunderts.

Die beiden Plätze symbolisierten außerdem die Geschichte und die Teilung Berlins. Wie Matthias Pabsch dargelegt hat, standen sie sich einerseits mit ihrer geschlossenen und offenen Form „antithetisch gegenüber“; andererseits drückte sich „in der Dichotomie der Platzform [...] ein Dialog der Weltanschauungen zweier Epochen aus“: Der nach dem Vorbild der Pariser Place Vendôme gestaltete Leipziger Platz entsprach „mit seiner regelmäßig umschließenden Architektur dem Verständnis des öffentlichen Platzes als gemeinschaftsbildender Fläche“ und basierte „in seiner Regelmäßigkeit auf dem Wertekonsens einer noch mit tragfähigen gesellschaftlichen Konventionen ausgestatteten Zeit“. Der Potsdamer Platz bestand dagegen „aus einer sternförmigen Straßenkreuzung von fünf größeren Straßen, deren unregelmäßige Winkel den Verlauf der Blockränder diktierten“, und war „in seiner Zer-

splitterung Ausdruck einer sich entwickelnden pluralistischen Gesellschaft“.<sup>1</sup> Er fungierte als Vorplatz des größeren Leipziger Platzes, bis der Verkehr nach dem Bau des Potsdamer Bahnhofs 1872 kontinuierlich zunahm. In den 1920er Jahren war er der verkehrsreichste Platz Europas und symbolisierte die Weltstadt Berlin. Ab 1949 verlief dann die deutsch-deutsche Grenze und ab 1961 die Berliner Mauer genau über dieses Symbol.

In diesem Geschichtskontext wurde Friedrich Gilly um 1995 als der Architekt gewürdigt, der mit seinem Entwurf des Friedrichdenkmals erstmals den Leipziger Platz „in einen architektonisch gebundenen Raum“ umformuliert und den Potsdamer Platz „als ellipsoiden Schmuckplatz“ gestaltet hatte<sup>2</sup> – und zwar derart, dass die beiden Plätze korrespondieren (Abb. 2.4): Das Oval des Potsdamer Platzes ist in Nord-Süd-Richtung vor der Westseite des Leipziger Platzes mit seiner ovalen, in Ost-West-Richtung positionierten Insel situiert, wird wie diese von Baumreihen eingefasst und besitzt wie diese in der Mitte ein rundes Bassin. Laut Pabsch war Gilly somit nicht nur der erste Architekt, der „die besondere stadträumliche Qualität“ des Potsdamer Platzes erkannte, sondern auch der erste, der „den Charakter der beiden Plätze“ neu definierte und „sie als städtebauliche Einheit“ begriff. Seitdem seien die Plätze von allen Architekten als diese Einheit behandelt worden.<sup>3</sup>

Gillys Friedrichdenkmal ist folglich als Urplan dieser Platzeinheit zu bewerten, der in die ab Oktober 1990 jahrelang kontrovers geführte Diskussion über „Das Neue Berlin“ einbezogen wurde, für das zahlreiche Konzepte erarbeitet wurden.<sup>4</sup> So wurde auch ein erneuter Klassizismus-Rekurs vor-

<sup>1</sup> Pabsch 1998, S. 22 f.

<sup>2</sup> Sach, Angeli: Der Potsdamer Platz und seine Umgebung. Eine Chronologie der Ereignisse bis 1991. In: Lampugnani/Schneider 1994, S. 50–67, hier S. 51.

<sup>3</sup> Pabsch 1998, S. 11, 13, 22. – Schinkel hielt sich noch eng an Gillys Entwurf, als er 1823 den Potsdamer Platz in Kreisform mit Baumeinfassung und den Leipziger Platz mit einem orthogonalen Wegekreuz auf einer ovalen, begrünten Insel gestaltete (der Entwurf in: Ebd., S. 14).

<sup>4</sup> Zu diesem „Berliner Architekturstreit“ ausführlich: Hertweck 2010; Kähler 2000. – Diverse Diskussionsbeiträge sind publiziert in: Burg 1994; Arch+ 27, 1994, H. 122: Von Berlin nach Neuteutonia; Kähler, Gert (Hg.): Einfach schwierig. Eine deutsche Architekturdebatte. Braunschweig / Wiesbaden 1995.

geschlagen, beispielsweise von Fritz Neumeyer, der für den „entgrenzten Stadtraum“ des Berliner Klassizismus warb. Gillys Friedrichdenkmal propagierte Neumeyer als Leitbild für die Bebauung des Leipziger und des Potsdamer Platzes sowie – neben Schinkels Städtebau – für die Gestaltung Berlins:

„Die Avantgarde von 1800 war unter den Idealen der Aufklärung angetreten, eine Neubestimmung des Raumes vorzunehmen, in der sich das moderne Individuum auf eigene Art und Weise zur Geltung brachte. Der frei in der Landschaft lagernde griechische Tempel [...] wurde das Ideal der neuen Epoche. [...]

Friedrich Gillys [...] Denkmal für Friedrich II. von 1797 holte den griechischen Tempel aus dem Park in die Stadt und interpretierte ihren Raum damit zu einer rhythmischen Sequenz um. Der hochgestellte Tempel war eine urbanistische Intervention, um die friederizianische Residenz in eine von idealen Bauwerken durchsetzte, kubische Stadtlandschaft zu transformieren. [...]

Dies war [...] der Versuch, das Denkmal zum Anlaß für eine großzügige städtebauliche Maßnahme

am Potsdamer Platz zu nehmen, die nicht nur eine Tempelanlage, sondern sogleich auch die Platzkanten durch einzelne Bauwerke architektonisch neu definierte. Eindringlicher konnte der Anspruch dieser urbanistischen Operation, den urbanen Horizont zu erweitern und den qualitativen Sprung vom Alten zum Modernen zu tun, um 1800 kaum formuliert werden. Man würde sich wünschen, daß die neuen Bauherrn am Potsdamer Platz das hier behauptete urbane Selbstbewußtsein als eine verpflichtende Geste gegenüber dem ‚Genius loci‘ begriffen.“<sup>5</sup>

Mit dem Rekurs auf Gillys Friedrichdenkmal hoffte Neumeyer, die „für Berlin charakteristische, in keiner anderen Großstadt in dieser Form anzutreffende, eigentümliche Koexistenz von Dichte und Leere, von historischer Form und radikal veränderter Realität als historische Dimension und Qualität des Stadtraums zu bewahren“.<sup>6</sup> Doch sein Vorschlag setzte sich nicht durch. Für Berlin wurden andere Leitbilder formuliert, die auf Gilly als Begründer der Berliner Bautradition Bezug nahmen und damit einen Rezeptionsmodus der Zeit um 1910 aktualisierten und modifizierten.

## 9.1 | Architektur für ein wiedervereinigtes Land

Mit der Wiedervereinigung übernahmen Ost-Berlin und die fünf neuen Bundesländer die Strukturen und Institutionen der Bundesrepublik. Als besonders problematisch erwies sich der – präzedenzlose – Umbau der Planwirtschaft in eine Marktwirtschaft, dessen Aufwand, Dauer und Kosten völlig unterschätzt wurden. Für die Ostdeutschen resultierte er sowohl in einem rapiden Anstieg des Lebensstandards als auch im Verlust zahlreicher Arbeitsplätze. Ebenso wurde die Dimension des Kulturwandels unterschätzt, den die Ostdeutschen beim Wechsel von der sozialistisch-kollektiven zur

individuell-pluralistischen Lebensweise zu bewältigen hatten. Erschwerend kam hinzu, dass viele Westdeutsche weder die Leistung einer friedlichen Revolution würdigten noch auf den schwierigen Integrationsprozess Rücksicht nahmen. Viele Ostdeutsche erlebten die Wiedervereinigung deshalb auch als Kolonialisierung und Unterwerfung.<sup>7</sup>

In den 1990er Jahren befand die deutsche Gesellschaft sich somit in einer Orientierungs- und Vereinigungsphase, die durch die Ost-West-Problematik ebenso belastet war wie durch die Auflösung der bisherigen Weltordnung und die beginnende

<sup>5</sup> Neumeyer 1991, S. 26.

<sup>6</sup> Ebd., S. 27.

<sup>7</sup> Vgl. Hertweck 2010, S. 34. – Wolfgang Kil hat die Situation in der Architektur kommentiert: Ostdeutsche Architekten wurden düpiert durch den „unverhohlenen Übernehmgestus“ der Westdeutschen, die ihren ostdeutschen Kollegen das verwehrten, „was sie im beispiellosen Stress des Systemwandels am dringendsten gebraucht hätten: Zeit zum Mitwachsen und die Chance auf eigene Beteiligung. So blieben ihnen die neuen Verhältnisse fremd, und nicht wenige beklagten bald, sich im eigenen Land nur noch als Besucher zu empfinden.“

Kil konstatiert „ein grundsätzliches Versagen“ des westdeutschen Berufsstandes: „In Ostdeutschland ist in der Folge des vom Westen betriebenen radikalen Elitenwechsels auch die Architektenschaft aus DDR-Zeiten ‚abgewickelt‘ worden. Dass sie als ausgewiesene und erkennbar formierte Berufsgruppe nahezu komplett von einer maßgeblichen Teilnahme am Um- und Ausbau ihres eigenen Landes ausgeschlossen wurde, muss man als beispiellosen Skandal der jüngeren europäischen Bau- und Kulturgeschichte bezeichnen.“ (Kil, Wolfgang: Im Osten nichts Neues. So gesehen, haben die „neuen Länder“ ihre spannendste Zeit noch vor sich. In: Schwarz 2002, S. 324–333, hier S. 326, 330)

Globalisierung. In dieser Phase waren die Deutschen – laut Florian Hertweck – unsicher in Bezug auf ihre Herkunft und ihre Zukunft und manifestierten ihren „Wunsch nach einer nationalen Einheit“ sprachlich mit dem „Begriff der ‚Berliner Republik‘“:

„In Abgrenzung zur ‚Bonner Republik‘ soll dieser plakative Begriff einen politischen, historischen und kulturellen Paradigmenwechsel bezeichnen, der [...] tatsächlich herbeigesehnt wird.“<sup>8</sup>

Allerdings gab es im In- und Ausland auch Vorbehalte gegen diese größere „Berliner Republik“. Als ein Indikator für die politische und kulturelle Ausrichtung Deutschlands wurde deshalb die ab 1990 entstehende Architektur genau beobachtet und intensiv diskutiert. Besonders brisant war ihre Gestaltung in Berlin, weil Berlin – so Hertweck – „ehemals als ‚Welthauptstadt‘ das nationalsozialistische Deutschland und später als Teilstadt die bipolare Weltordnung symbolisiert hat“.<sup>9</sup> Die Berliner Senatsbauverwaltung entwickelte deshalb verbindliche Leitbilder für die Architektur und den Städtebau, die auf die Zeit vor 1933 rekurrierten.<sup>10</sup> Zudem sollten die Leitbilder bestimmte Erwartungen erfüllen: dass sie die Bildung einer kollektiven deutschen Identität förderten<sup>11</sup>, und dass Berlin „seine eigene, großstädtische Identität wiederfinden“ und wieder zu *der* Weltmetropole aufsteigen würde, die es bis 1933 gewesen war<sup>12</sup>.

### 9.1.1 | Leitbilder

Die Wiedervereinigung wurde mit großem Zeitdruck vorangetrieben, weil potenzielle Investoren die Schaffung von Rahmenbedingungen für ihre Investitionen forderten, um in Ostdeutschland baldmöglichst präsent sein zu können.<sup>13</sup> Neben der

Aussicht auf hohe Gewinne spielte vermutlich auch die Befürchtung eine Rolle, dass die Situation in Deutschland sich nach dem Regierungswechsel in der UdSSR 1991 wieder verändern könnte. In Berlin war der Zeitdruck besonders hoch wegen des bevorstehenden Umzugs der Bundesregierung und wegen des Zustands der Stadt: Im Oktober 1990 war Berlin ein polyzentrisches, fragmentiertes, unstrukturiertes Gebilde, das durch individuelle Architekturen nicht weiter fragmentiert werden sollte.

Die Berliner Senatsbauverwaltung orientierte sich bei ihren Planungen am bundesdeutschen Baugesetzbuch und ergänzte die gesetzlichen Vorgaben durch Leitbilder, um zu gewährleisten, dass Neubauten sich an den „genius loci“ anpassten und eine „berlinspezifische Färbung“ erhielten, wie Verwaltungsdirektor Hans Stimmann erläuterte. Denn in Berlin dominiere „der Wunsch nach Wiederaufnahme der städtebaulichen Tradition, nach dem Zusammenwachsen im Mauerstreifen und nach [...] einem eine neue Identität stiftenden Zentrum“.<sup>14</sup>

Für Brachflächen wie den Leipziger und den Potsdamer Platz wählte die Bauverwaltung das Leitbild „Europäische Stadt“, dem zufolge das städtische Leben sich auf/in öffentlichen Straßen, Plätzen und Parks entfalten sollte, die von Privatgrundstücken strikt zu trennen waren.<sup>15</sup> Für bebaute Stadtflächen wurde das Verfahren „Kritische Rekonstruktion“ von Josef P. Kleihues als Leitbild übernommen und modifiziert, indem es einerseits bautypologisch erweitert, also nicht mehr auf den Wohnungsbau beschränkt, und andererseits durch Vorgaben für die Parzellen und die Bebauung formal reglementiert wurde.<sup>16</sup>

Für Um- und Neubauten führte die Bauverwaltung das Leitbild „Steinerne Architektur“ ein, das begrifflich auf Werner Hegemanns Buchtitel „Das steinerne Berlin“ (1930) zurückgeht. Inhaltlich waren – laut Hans Stimmann – zwei Berliner Bautraditionen „aufzugreifen und fortzuschreiben“, näm-

<sup>8</sup> Hertweck 2010, S. 16.

<sup>9</sup> Ebd., S. 17.

<sup>10</sup> Vgl. Stimmann 1991, S. 2093.

<sup>11</sup> Laut Senatsbauverwaltung war Berlin „der Ort, an dem sich zeigen wird, ob es den Deutschen gelingt, aus der Tragik der Spaltung zur neuen Identität zu finden“ (Ebd., S. 2092). – Zu „Fragen der Identität“ vgl. auch Hertweck 2010, S. 102–110.

<sup>12</sup> Stimmann 1991, S. 2093. – Diese Erwartung sollte sich noch nicht erfüllen. Vgl. dazu: Juckel, Lothar: Berlin – „Die frühere Metropole ist enthauptet“ – aber nicht ohne Chancen. In: Architektur in Berlin 1998, S. 8 f.

<sup>13</sup> Vgl. Hertweck 2010, S. 32, 42 f.

<sup>14</sup> Stimmann 1995, S. 407 f., 418.

<sup>15</sup> Vgl. Ebd., S. 413 f.

<sup>16</sup> Vgl. Ebd., S. 408 f., 411. – Zum Bedeutungswandel der „Kritischen Rekonstruktion“ ausführlich: Hertweck 2010, S. 45–63.

lich einerseits „die in den 30er Jahren unterbrochene Tradition des großstädtischen Berliner Büro-, Geschäfts- und Warenhauses“<sup>17</sup>, andererseits die Tradition der „körperhaften Architektur“:

„Meine Idee ist die Wiedergewinnung einer berlinischen Tradition. Ich bin ein Anhänger der körperhaften Architektur, des steinernen Berlin. [...] Meine Architektur muß sich in die Traditionslinie von Gilly, Schinkel, Messel, Behrens, Mies van der Rohe, Taut bis Kleihues einordnen lassen. [...]

Diese Diszipliniertheit, diese Kargheit ist das, was unsere Stadt auszeichnet. Das ist auch mein Programm [...]: diszipliniert, preußisch, zurückhaltend in der Farbigkeit, steinern, eher gerade als geschwungen.“<sup>18</sup>

Alternativ bezeichnete Stimmann diese Tradition auch als „Berliner Bautradition des aufgeklärten Rationalismus“ mit ihrer „Ahnenreihe“ von Friedrich Gilly“ bis „Max Taut u.a.“, die „manchmal auch ‚preußischer Stil‘ genannt“ werde.<sup>19</sup>

Das Leitbild „Steinerne Architektur“ subsumierte somit die Architektur des preußischen Klassizismus, des Neoklassizismus, der „klassischen“ Moderne und des Rationalismus sowie die Blockrandbebauung und das Geschäftshaus der Zeit vor 1933, die zu „Berliner Architektur“ zu synthetisieren waren. Explizit vorgegeben wurde das Leitbild 1993 für die Bebauung des Potsdamer Platzes:

„Nach der Vorstellung der Senatsverwaltung für Bau- und Wohnungswesen sollte sich die Architektur im Geist preußischer Aufklärung verhalten, den Berlin prägenden preußischen Klassizismus widerspiegeln, das heißt, sparsam, genau und rational gegliedert sein.“<sup>20</sup>

Im Jahr der Wettbewerbsausschreibung wurde in Frankfurt a.M. ein weiteres Leitbild vom Direktor des Deutschen Architekturmuseums Vittorio M. Lampugnani formuliert. Lampugnani stellte „Mutmaßungen über die Architektur der Jahrtausendwende“ an und kritisierte die zeitgenössische Architektur als „hilflos“:

„Die bildende Kunst explodiert ähnlich wie die Nationalstaaten, in Tausenden von Fragmenten, die eine geradezu babylonische Sprachverwirrung anzeigen und den extremen Mangel an Konsens in unserer Gesellschaft facettenreich widerspiegeln.

Das tut [...] auch die Architektur. [...] Ihre Versuche, mit einer Welt fertigzuwerden, die aus den Fugen geraten zu sein scheint, sind ebenso vielfältig wie hilflos. [...] Sie zergliedern das, was [...] eine weitgehend monolithische Disziplin gewesen ist, in eine verwirrende Vielfalt von Scheinalternativen, die angeblich einen ominösen demokratischen Pluralismus und in Wahrheit die Diktatur der Beliebigkeit verkörpern.“<sup>21</sup>

Dieser Beliebigkeit setzte Lampugnani das Leitbild „Neue Einfachheit“ entgegen, mit dem er eine „Architektur der Einfachheit, der Dichte, des Schweigens, der Ordnung, der Konvention und der Dauer“ sowie der „Präzision“ propagierte. Begrifflich rekurriert das Leitbild auf die „Neue Sachlichkeit“ der 1920er Jahre. Inhaltlich zielte es dagegen auf eine traditionalistische Architektur, denn Lampugnani erklärte „jedes alte Bauernhaus“ zum Vorbild für einen soliden Wohnungsbau und forderte „nüchterne Putz- oder Steinmauern“ und Fensterprofile.<sup>22</sup>

Alle genannten Leitbilder wurden bundesweit rezipiert und äußerst kontrovers diskutiert. Hauptkritikpunkte waren der Rekurs auf die Stadt des

<sup>17</sup> Stimmann 1995, S. 415.

<sup>18</sup> Stimmann 1993, S. 48, 51.

<sup>19</sup> Stimmann, Hans: Einleitung. In: Burg 1994, S. 9–13, hier S. 10, 13. – Hier nennt Stimmann als Kennzeichen dieser Tradition „typologische Klarheit [...], sparsamer Einsatz dekorativer Ausschmückungen, die Ausbildung einfacher, aber technisch und handwerklich perfekter Details, die Verwendung dauerhafter und bewährter Materialien und der Verzicht auf billige Reize“ (S. 12). – Analoge Kennzeichen benannten für eine „neue Berlinische Architektur“ auch Fritz Neumeyer (Neumeyer 1994, S. 18f.) und Josef P. Kleihues (vgl. Kap. 9.2.1) sowie für „Das Berliner Büro- und Geschäftshaus“ Jürgen Sawade (in: Burg 1994, S. 149–156, hier S. 153). Vgl. dazu auch Pehnt 2006, S. 448.

<sup>20</sup> Senatsverwaltung für Bau- und Wohnungswesen: Realisierungswettbewerb Potsdamer Platz/Köthener Straße, Wettbewerbsaufgabe. Berlin 1993, S. 32; zitiert nach Burg 1994, S. 158f.

<sup>21</sup> Lampugnani 1993, S. 9f. – Auch Fritz Neumeyer kritisierte die „Vielzuvelförmigkeit“ der zeitgenössischen Architektur (Neumeyer 1994, S. 20f.). Vgl. dazu auch Hertweck 2010, S. 98f.

<sup>22</sup> Lampugnani 1993, S. 11f. – Eine detaillierte Analyse von Lampugnanis Position in: Hertweck 2010, S. 69–89. Wie Hertweck darlegt, propagierte Lampugnani außerdem den NS-Wohnungsbau wegen seiner Solidität und Gediegenheit als Vorbild und intendierte damit, die NS-Architektur aus ihrem ideologischen Kontext zu lösen, um ihre Bauweisen und Materialien wertfrei nutzen zu können (S. 80f., 83, 87f.).

19. Jahrhunderts, der für eine Stadt des 21. Jahrhunderts als inadäquat erschien, sowie die Forderung nach einem neuen Traditionalismus preußischer Provenienz mit Steinverkleidung und Lochfassade, der für das wiedervereinigte, pluralistische Deutschland nicht repräsentativ war.<sup>23</sup> Besonders heftig wurde kritisiert, dass die Leitbilder „Steinerne Architektur“ und „Neue Einfachheit“ Analogien zur NS-Architektur aufweisen. Gebäude, die diesen Leitbildern folgten, wurden deshalb als „faschistoid“ diffamiert und ihre Architekten verdächtigt, Berlin in ein „Neuteutonia“ zu verwandeln.<sup>24</sup> Aufgrund dieser inhaltlichen Dimension ist die Leitbilddebatte als weitere Phase der in Westdeutschland um 1980 begonnenen Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus zu bewerten, mit der zugleich der Identitätsbildungsprozess für die gesamtdeutsche Gesellschaft begann.

Mit den Berliner Leitbildern wurde Friedrich Gilly erneut als Begründer der Berliner Bautradition rezipiert, der nun eine identitätsstiftende Funktion zugewiesen wurde. Werner Sewing konstatiert dagegen eine „Erfindung von Tradition“:

„Das Beschwören des *Berlinischen* in der Architektur [...] ist weniger die Einfühlung in den von Gilly und Schinkel geprägten *genius loci*. Vergleichbar Moeller van den Brucks Kreation eines preußischen Stils stellt sie eine kulturelle und politische Intervention dar. [...] *Berlinisch* meint wesentlich einen normativen Kampfbegriff. Er schließt wichtige baugeschichtliche Strömungen in Berlin aus [...].“<sup>25</sup>

Auch Florian Hertweck kritisiert die Leitbilder als „eine universalistische Stadtästhetik, die ihre Legitimation aus einer lokalhistorischen Fiktion“ bezog und „auf die Rekonstruktion gesellschaftlicher Werte“ zielte. Sie sei Ausdruck eines Neopatriotismus, der sich seit den 1980er Jahren formierte und ab 1990 für die Bildung einer normalisierten,

exklusiven, machtbewussten deutschen Nation eintrat.<sup>26</sup>

Dagegen ist einzuwenden, dass Gilly bereits um 1910 als Begründer des „ureigentlichen Berliner Stils“ gewürdigt wurde.<sup>27</sup> Folglich war um 1995 nicht die „Erfindung“ oder „Fiktion“, sondern die Präferenz einer Tradition zu konstatieren, die um 1910 Ausgangspunkt für eine emanzipatorische, bürgerlich-moderne Architektur, um 1995 dann für eine retrospektiv-traditionalistische Ästhetik war. Letztere sollte eine identitätsstiftende Wirkung derart entfalten, dass die Deutschen sich wieder – wie in den 1910er und 1930er Jahren – zu einer selbstbewussten Gemeinschaft vereinten, die mit der Teilung ihrer Nation abgeschlossen hatte. Dieser neopatriotischen Position lag jedoch ein Konstrukt von Wunschbildern zugrunde, wie Florian Hertweck dargelegt hat, denn die Neopatrioten agierten um 1995 ohne ideologische oder gesellschaftliche Basis:

„Obwohl die ‚Kritische Rekonstruktion‘ erst durch die Institutionalisierung durch Senatsbaudirektor Hans Stimmann ihre Schlagkraft erhalten hat, werden die Vorstellungen von Kollektivität weder in der politischen Klasse noch in der Gesellschaft der Berliner Republik mehrheitlich aufgenommen. Die überindividuelle Idee einer einheitlichen Gesellschaft entspricht keineswegs der realen pluralistischen Gesellschaft. Resultat dieses fehlenden sozialen Fundaments ist die Reduktion des Regelwerks auf die Fassade.“<sup>28</sup>

Mit ihren „Renationalisierungsversuchen“ erwirkten die Neopatrioten „kaum einen politischen oder kulturellen Effekt“. Zwar konnten sie zeitweise eine formal einheitliche Architektur in Berlin durchsetzen, doch blieb diese „simulatorisch“.<sup>29</sup>

Somit wurde Friedrich Gilly um 1995 zwar erneut für nationalkonservative Positionen verein-

<sup>23</sup> Vgl. z. B. Sewing 1994; Neumann, Gerd: „Berlinische Architektur“. In: Baumeister 91, 1994, H. 5, S. 52–54; Ullmann, Gerhard: Steinerne Ansichten. Berlin auf dem Weg zu sich selbst. In: Deutsche Bauzeitung 129, 1995, H. 7, S. 20 f.

<sup>24</sup> Vgl. z. B. Klotz 1994, S. 23, 25; Mönninger 1999, S. 42 f.; Kähler 2000, S. 384 f.; Pehnt 2006, S. 449 f.; Kühsel 2008, S. 205 f.; Hertweck 2010, S. 96 f.

<sup>25</sup> Sewing 1994, S. 61.

<sup>26</sup> Hertweck 2010, S. 35–37, 102–107, 127 f., 212 (Zitat). Vgl. auch Klotz 1994, S. 26 f.

<sup>27</sup> Zucker 1913, S. 698.

<sup>28</sup> Hertweck 2010, S. 212.

<sup>29</sup> Ebd., S. 212, 319. – Laut Heinrich Klotz stand „diese Architektur im Widerspruch zu allen gesellschaftlichen, kulturellen und wissenschaftlichen Entwicklungen“ und war „von solcher Eintönigkeit“, dass „eine demokratische Gesellschaft sich schwerlich darin wiederfindet“ (Klotz 1994, S. 26 f.). Für andere Kritiker spiegelte sie „eine unentschiedene Phantasielosigkeit“ und „matte Rückwärtsge wandtheit“ wider (Harald Bodenschatz; zitiert nach Kähler 2000, S. 387), war „langweilig“ (Jaeger 2001, S. 10) und „monoton“ (Pehnt 2006, S. 449).



nahmt. Doch diese erwiesen sich als nicht mehr zeitgemäß – und trugen gerade deshalb dazu bei, dass Gilly nach acht Jahrzehnten aus dem Kontext gelöst wurde, der seine Rezeption im 20. Jahrhundert dominiert hat. Denn die Neopatrioten suchten den Anschluss an den Preußischen Stil und die NS-Architektur, ohne ihn inhaltlich vollziehen zu können, weil die weltmachtpolitische Semantik dieser Architekturen weder aufgegriffen noch substituiert werden konnte. Auch der Versuch, die Architekturen auf ihre formalen Merkmale zu reduzieren, setzte sich nicht durch. Er trug aber dazu bei, dass die Materialien Stein und Holz rehabilitiert wurden – und dass Gilly aus dem nationalistisch-imperialistischen Kontext gelöst wurde, in den er seit 1916 immer wieder gestellt worden war.

Nach 1995 verlor die Leitbilddebatte an Schärfe, wurde aber noch etwa fünf Jahre lang weitergeführt. Trotz der heftigen Kritik bildeten die Leitbilder in Berlin die Grundlage für das ab 1996 entwickelte „Planwerk Innenstadt“, bis sie 2004 mit dem „Stadtentwicklungskonzept Berlin 2020“ aufgegeben wurden.<sup>30</sup> Die „Neue Einfachheit“ etablierte sich als Stil der 1990er Jahre, in ihrer ursprünglichen Definition allerdings nur in Berlin. National und international bezeichnete der Begriff einen minimalistischen Modus der Zweiten Moderne.

### 9.1.2 | Zweite (oder Reflexive) Moderne

Zu den Kritikern der Leitbilder gehörte Heinrich Klotz, der die „Neue Einfachheit“ 1994 als neuen „Rigorismus“ mit Anklängen „an die faschistische Architektur“ verurteilte: Sie beinhalte „eine Machtallüre“, lenke ab „in einen neuen Klassizismus oder auch Moralismus“, sei „eine Gegenqualität zur zweiten Moderne“ und „dogmatisch“.<sup>31</sup> Bis 1999 nahm Klotz dann eine Umwertung vor und integrierte die „Neue Einfachheit“ schließlich als Stilmodus in seine Definition einer Zweiten Moderne:

„Der einfache wieder auf Primärformen reduzierte Baukörper mit beruhigten, ornamentfreien Fassadenflächen ist zurückgekehrt, wenn sich auch im Detail und in der Materialnutzung seit den zwanziger Jahren vieles verändert hat.“<sup>32</sup>

Der neue Stilmodus sei „reicher und komplexer, weniger lapidar“ und werde gekennzeichnet durch eine „stille Subtilität auch in der Detailgestaltung“, ein „gewisses Pathos“, eine „erzählerisch fiktionale Sinnerweiterung“ sowie eine „raffinierte Positionierung“ und „feiner gefühlte Individualität“ des Baukörpers.<sup>33</sup> Als Bautypus etablierte sich der elegante „Container“, ein Kubus oder Quader, der mit einer spannungsreichen Verteilung der Öffnungen, einer klaren Farbigkeit oder/und einer Kombination sorgfältig verarbeiteter Materialien individualisiert und nobilitiert wurde. Außerdem konnten denkmalpflegerische Aspekte und historische Rekurse integriert werden, so dass „an die Stelle eines nüchternen Rechtskants [...] eine komplexere Erinnerungsform“ trat, die „fiktional auf das Gewesene zurückverweist“.<sup>34</sup>

Neben dieser „Neuen Einfachheit“ definierte Klotz als Stilmodi der Zweiten Moderne außerdem den „Organizismus“, der „die organischen Strukturen einer Landschaft“ auf den Bau überträgt, sowie den „Dekonstruktivismus“, der den Baukörper zergliedert und zerstückelt, so dass dieser einen „fiktiven Charakter“ erhält und „Teil eines kommunikativen Feldes“ wird. Klotz resümierte:

„Das Miteinander einer Architektur der Einfachheit, die den Stadtkörper bestimmt, und einer ‚dekonstruktivistischen‘, die im traditionellen Sinne die (unmonumentalen) Monumente einer Stadt sein können, kennzeichnet das Programm der Zweiten Moderne.“<sup>35</sup>

Zugleich besitzt die Zweite Moderne „zwei Gesichter“: Einerseits blickt sie zurück und entwickelt im Rekurs auf die „Architektur der zwanziger Jahre“ und „die Wurzeln der klassischen Moderne“ einen

<sup>30</sup> Vgl. Kähler 2000, S. 386 f.; Hertweck 2010, S. 102 f., 119, 317.

<sup>31</sup> Klotz 1994, S. 23 f.

<sup>32</sup> Klotz 1999, S. 15.

<sup>33</sup> Ebd., S. 15 f., 21, 25, 27.

<sup>34</sup> Ebd., S. 21, 27, 29.

<sup>35</sup> Ebd., S. 33–35.

Neuansatz, der mit anderen „Lösungen von klassischer Bedeutung“ vergleichbar ist wie dem Rekurs des „Berliner Klassizismus um 1800“ auf die griechische Klassik. Andererseits blickt sie „in Neuland, vor dem sich das weite Feld der Medientechnologie ausbreitet“, welche die Generierung neuer, hochkomplexer Formen ermöglicht und den Produktionsprozess revolutioniert. Die Erste Moderne hatte „ihren entscheidenden Anstoß durch die neu eingegangene Verbindung mit der Technik“ erfahren; die Zweite Moderne verbindet „sich mit den digitalen Techniken“ und markiert deshalb den Beginn einer neuen Epoche.<sup>36</sup>

Diese Definition der Zweiten Moderne wurde drei Jahre später von Ullrich Schwarz erweitert: Die neue deutsche Architektur sei „reflexiv“, weil sie Programme und Utopien aufgegeben habe und stattdessen ihre eigenen Möglichkeiten und Grenzen reflektiere. Sie befinde sich „in einem laufenden Prozess der Selbstaufklärung einer avancierten Moderne“, in dem nicht nur „die unterschiedlichsten Stilformen gleichzeitig nebeneinander“ existieren, sondern sich „überlagern, durchdringen und vermischen [...] zu allen möglichen Hybridformen“. Schwarz vermeidet deshalb Stilbegriffe und nennt stattdessen vier Bereiche, die „eine besondere Rolle“ spielen: das ökologische Bauen „mit höchster technologischer Raffinesse“; ein neues Verständnis von „Alltäglichkeit“ und „Tradition“; eine „Haltung der formalen Beschränkung“; eine „Tendenz, Räume der Stille, der Konzentration und der intensiven Erfahrung herzustellen“ und dabei „Sinnlichkeit und Materialität“ zu berücksichtigen.<sup>37</sup>

Insgesamt zeichnete die Zweite Moderne um 1995 eine große Vielfalt an Bauformen und -ma-

terialien aus. Das Spektrum reichte von regionalen, kontextbezogenen über individuelle, expressiv-skulpturale bis zu computergenerierten, ahistorischen Formen, von schlichten, in die Landschaft integrierten Bauten bis zu „Großsolitären mit Wahrzeichenfunktion“<sup>38</sup>, vom monumentalen Einzelbau aus Primärformen bis zu dekonstruktivistischer „Crash-Architektur“<sup>39</sup>, von der homogenen Blockrandbebauung mit Gartenhof bis zum vierteiligen, heterogenen Ensemble. Beliebt waren die Pyramide und der Kegel als Formen für Solitäre und für Repräsentationsbauten von Ensembles.<sup>40</sup> Omnipräsent war der Zylinder (als Viertel- bis Vollzylinder, auch geschichtet, ummantelt, durchbrochen), der in der ersten Dezenniumshälfte für Solitäre, Nebengebäude und Bauteile mit unterschiedlichsten Funktionen gewählt wurde, so als wollten die Deutschen mit ihm ihre Einheit zelebrieren.<sup>41</sup>

Thematisch dominierten in der Architektur das Revival der Materialien Stein, Sichtbeton und Holz, die Glas- und Lichtarchitektur sowie das kontextuelle Bauen (Bauen im Bestand) und das ökologische Bauen, das jetzt eine komplexe, nachhaltige High-Tech-Architektur hervorbrachte. Im Städtebau traten die neuen Phänomene der „Zwischenstadt“ und der Schrumpfung von Städten in den Vordergrund.<sup>42</sup> Epochal im Sinne von Heinrich Klotz' Definition der Zweiten Moderne war die „komplexe Erinnerungsform“: Die postmoderne, ironische Verfremdung wurde abgelöst von einer Transformation, die historische und modernistische Konzepte und Formen synthetisierte und in die Ästhetik der Zweiten Moderne integrierte.

<sup>36</sup> Ebd., S. 10, 18, 76, 82, 86.

<sup>37</sup> Schwarz, Ullrich: Neue Deutsche Architektur – eine Ausstellung. In: Schwarz 2002, S. 12–17, hier S. 14, 16.

<sup>38</sup> Pehnt 2006, S. 428.

<sup>39</sup> Ebd., S. 472, 475.

<sup>40</sup> Vgl. fünf Beispiele: die Glaspyramide des Zentrums für ambulantes Operieren, Euro-Med-Klinik, Fürth (in: Baukultur 1996, H. 3, S. 130 f.); der Glaskegel der Sparkasse Hamburg (in: Ebd., H. 6, S. 61–64); die Umwelt-Pyramide, Bremervörde (in: Deutsche Bauzeitschrift 44, 1996, H. 12, S. 147); die Glaspyramide der Kraft und Licht AG, Berlin (in: Ebd. 46, 1998, H. 9, S. 101–104); der Holzkegel der Bundesgartenschau, Magdeburg (in: Ebd. 47, 1999, H. 6, S. 20).

<sup>41</sup> Vgl. die Bauten in den Zeitschriften „Bauwelt“, „Deutsche Bauzeitschrift“, „Baumeister“, „Deutsche Bauzeitung“ und „Baukultur“, Bände 1990–2000.

<sup>42</sup> Vgl. Pehnt 2006, S. 434 f., 503–506.

## 9.2 | Architektur: Identitätsstiftender Urbanist und Rationalist

Für ihre „komplexe Erinnerungsform“ rekurrierte die Zweite Moderne um 1995 auch auf die Architektur „Um 1800“, was zumindest teilweise auf die Berliner Leitbilder zurückgeführt werden kann. So wurden für die drei folgenden Bauten und Bau-Ensembles Konzepte und Formen aufgegriffen, die auch Friedrich Gillys Architektur auszeichnen, so dass produktive Gilly-Rezeptionen zu vermuten sind, die hier von der Variation bis zur Reminiszenz reichen.

In Köln hat das Architekturbüro HPP Hentrich-Petschnigg & Partner am Rudolfplatz einen Erweiterungsbau der Stadtparkasse in H-Form mit abgknicktem Nord-West-Arm aus einem Zylinder und vier Quadern errichtet (Abb. 9.1). Der 7-geschossige, gläserne Zylinder bildet den Mittelstrich der H-Form und fungiert als Eingangs- und Verteilerhalle für den Gesamtbau.<sup>43</sup> Mit seiner Monumentalität, Gedrungenheit und 3-geschossigen Dossierung verweist er auf Gillys Stil, mit seiner Treppenhausrotunde auf dem Schnittpunkt sich orthogonal kreuzender Wege und Flure außerdem auf die Rotunde von Gillys Pfeilerhalle.

Einen gläsernen, dossierten Zylinder hat auch das Architekturbüro Ingenhoven Overdiek Kahlen und Partner für den Hauptsitz der RWE AG in Essen gewählt (Abb. 9.2). Das 30-geschossige Hochhaus am Opernplatz verbindet hochmoderne, „ökologische“ Technik<sup>44</sup> mit „Erinnerungsformen“: So verweisen der Portikus, konzipiert aus stabförmigen Rundpfeilern und einem Flugdach, das auskragende Vordach des Haupteingangs<sup>45</sup>, die von der Eingangshalle in die Lobby hinunterschwingende Treppe und das nierenförmige Bassin im Garten auf die Architektur und das Design der 1950er Jahre. Claudia Fuchs konstatiert zudem Rekurse auf ältere Architektur:

„Der formvollendete Solitär ist von der Straße zurückgesetzt und standesgemäß inszeniert. So modern die Technik, so traditionell die Typologie: vom Portikus der ‚Loggia‘ über die ‚Plaza‘ – ein cour d’honneur

nach Zeitgeschmack – zu einem Plateau, auf dem man den Turm umrundet und hinunter in den Garten blickt.“<sup>46</sup>

Darüber hinaus sind Reminiszenzen von Gillys Architektur festzustellen: Der Hochhauszylinder wird zur Straße hin mit einem 7-geschossigen, gewinkelten Zeilenbau abgeschirmt, der sich in zwei äußere Blöcke und den Portikus in seinem Winkel gliedert. Der Portikus ermöglicht somit den Blick vom Opernplatz durch den Zeilenbau auf die unteren Geschosse des Hochhauses – analog zu den Portiken der Sockelmauer von Gillys Friedrichdenkmal, durch die von der Nord- und Südseite des Leipziger Platzes aus der Rundsockel des Sarkophags zu sehen ist.

Die geschossübergreifende Eingangshalle des Hochhauses hat zwei Pfeilerrotunden erhalten, eine äußere aus elf schlanken und eine innere aus fünf voluminösen Rundpfeilern. Letztere umkreist die Treppe und eine Sichtöffnung hinunter in die Lobby, wo ihr eine gedrungene Rotunde aus ebenfalls fünf Rundpfeilern korrespondiert. Beide Rotunden assoziieren mit ihren wuchtigen Formen Gillys Stil, konkret die Rotunden der Pfeilerhalle und des Friedrichdenkmals in einer Landschaft (Abb. 2.1, 4.41). Die Treppe und die Sichtöffnung verweisen wiederum auf Gillys Knickpyramide, in deren Hauptgeschoss eine runde Galerie die Sichtöffnung ins Untergeschoss umschließt und zwei geschwungene Treppenarme hinunter zur Säulenrotunde des Grabraums führen (Abb. 7.24).

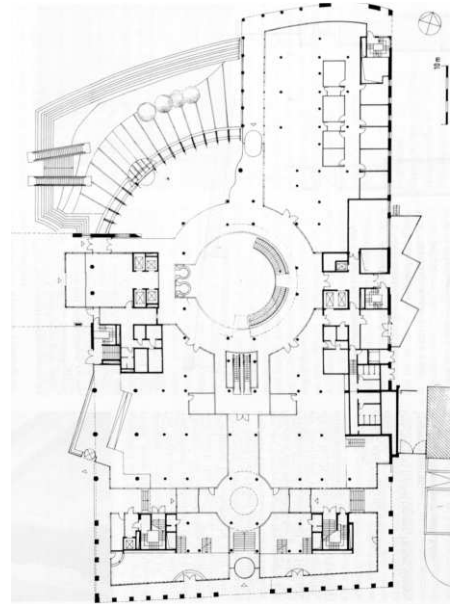
Die Lobby des Hochhauses befindet sich seinem Sockel, einem Zylinder mit etwa 1,7-fachem Durchmesser, auf dem das Hochhaus dezentral platziert ist. Da das Gelände zum Garten hin abfällt, ist der Sockel vom Opernplatz aus nicht zu sehen, sondern schiebt sich mit seiner dossierten Glaswand erst im Garten aus dem Hang heraus, wo er das Bassin tangiert – analog zu den Sockeln von Gillys Podiumstempeln in Hanglage: dem Badetempel mit vorgelagertem Bassin (Abb. 4.34) und dem „Tempel der

<sup>43</sup> Vgl. den Schnitt und die Innenansicht in: Baukultur 1994, H. 5, S. 72 f.

<sup>44</sup> Vgl. die Erläuterung der Architekten in: Baukultur 1997, H. 2, S. 30–33. – Außerdem: Fuchs 1997; Schwarz 2002, S. 86; Minta 2006, S. 391 f.; Pehnt 2006, S. 426.

<sup>45</sup> Abb. z. B. in: Deutsche Bauzeitschrift 45, 1997, H. 8, S. 32.

<sup>46</sup> Fuchs 1997, S. 28.



**Abb. 9.1** | HPP Hentrich-Petschnigg & Partner: Stadtparkasse, Pilgrim-/Hahnenstraße, Köln (1990–1992); **links:** Nordwestansicht; **rechts:** Grundriss EG.



**Abb. 9.2** | Ingenhoven Overdiek Kahlen und Partner: Hauptsitz der RWE AG, Opernplatz, Essen (1991–1997); **links:** Nord- und Gartenseite; **rechts oben:** Eingangshalle; **rechts unten:** Lobby.

Einsamkeit“, dessen Podium einen Zylinder trägt (Abb. 7.26).

In Berlin hat Dominique Perrault in der Landsberger Allee wiederum einen Zylinder und einen Quader aus Stahl für eine Rad- und eine Schwimmsporthalle ausgeführt (1992–1998).<sup>47</sup> Die beiden 3- bis 4-geschossigen Solitäre wurden nebeneinander auf der Mittelachse des rechteckigen Grundstücks zwischen 450 Apfelbäumen im Erdboden versenkt, so dass nur die Flachdächer zu sehen sind, die bei Sonnenschein wie Seen in einem Park glitzern. Neben ökologischen Aspekten (z. B. Nutzung der Erdwärme) war für Perrault das Verhältnis von Natur, Stadt und Geschichte besonders wichtig, denn die Großbauten sollten ihre Umgebung nicht beeinträchtigen, sondern sich in die Berliner Stadtlandschaft mit ihren Freiflächen integrieren. Da sie ursprünglich als Sportstätten der Olympiade 2000 fungieren sollten, für die Berlin sich beworben hatte, wollte Perrault zudem einen Ort für friedliche, humanistische Feste schaffen: „eine Arena ohne Mauern“ und „ein Gegenbild zur Olympiarchitektur 1936“.<sup>48</sup>

Darüber hinaus hat Perrault für die Sporthallen auf das Konzept „l’architecture ensevelié“ der französischen Revolutionsarchitekten rekurriert und in Berlin folglich auch Bezug auf Friedrich Gilly genommen. Diese vom altägyptischen Grabbau abgeleitete „versunkene Architektur“ sollte den Urzustand oder die „Natur“ des Menschen, der Gesellschaft und der Architektur vergegenwärtigen, um über diese Rückbesinnung eine neue Gesellschaftsordnung zu begründen. Ihre Horizontalität vermittelte zudem das republikanische Egalitätsprinzip. Indem Perrault monumentale Primärformen in betonter Horizontalität gestaltet und in einen Park eingebettet hat, hat er dieses Konzept aktualisiert und in Berlin zudem implizit einen Bezug zwischen der Französischen und der Ostdeutschen Revolution hergestellt, denn die Landsberger Allee liegt im Osten der Stadt. Den deutschen Rezipienten wurde somit vermittelt, sich für die Gestaltung einer egali-

sierten, demokratischen Gesellschaft auf „natürliche“ Ordnungen und Werte zu besinnen.

Die Gilly-Variationen, -Allusionen und -Reminiszenzen der genannten Bauten dürften von den Berliner Leitbildern beeinflusst, vielleicht sogar initiiert worden sein, denn in den größeren Architekturzeitschriften wurde Gilly wiederholt im Kontext dieser Leitbilder erwähnt (vgl. Kap. 9.1.1, 9.2.1). Dagegen haben sich offenbar nur zwei Autoren mit ihm in anderen Kontexten befasst wie der Soziologe und Architekturtheoretiker Achim Hahn. In seinem Aufsatz „Mythos des Lichts“ reflektiert Hahn über die Bedeutung dieses Mythos von der Weltschöpfung bis zur Leuchtreklame und erläutert an Gillys Friedrichdenkmal als einzigem Architekturbeispiel „das Ineinandergreifen von architektonischem Raum und Licht“: Gilly habe mit dem Denkmal einerseits Friedrich II. „als mythische Kristallisationsfigur“ angeboten, andererseits „das mythische Raumerlebnis“ inszeniert, indem er das Denkmal auf den vom Berliner Zentrum entfernten Leipziger Platz situierte und den Tempel von oben belichtete. Durch „das Licht orientiert“, in Bewegung versetzt und „vom Erlebnis der Architektur entzündet“, müsse der Besucher „für sich den adäquaten Zugang zur mythischen Idee finden“. So werde „die Erhabenheit des ästhetischen Schauspiels zum mythischen Erlebnis“.<sup>49</sup>

Hahn versteht das Friedrichdenkmal einerseits als einen Bau, durch den „in Zeiten der Aufklärung der Mythos wieder bewußt bedient werden“ sollte<sup>50</sup>, andererseits wohl als Vorbild für Architekten, denn implizit nimmt er Bezug auf zeitgenössische Themen der Architektur: Das Licht war um 1995 ein wichtiger Faktor der Gestaltung, so dass zahlreiche Bauten großflächig verglast und diverse Aufsätze, Themen- und Sonderhefte über „Licht und Architektur“ in Zeitschriften<sup>51</sup> publiziert wurden. Der Mythos ist im Rahmen der Leitbilddebatte thematisiert worden, besonders von Fritz Neumeyer, der sich auf den „Mythos des Berlinischen“ berief und eine „Ent- und Remythologisierung“ der Stadt for-

<sup>47</sup> Abb. z. B. in: Baumeister 94, 1997, H. 12, S. 18–25; Architektur in Berlin 1997, S. 87–89; Deutsche Bauzeitschrift 46, 1998, H. 1, S. 61–63; Bauwelt 90, 1999, S. 2584–2591; Haberlik/Zohlen 1998, S. 146–148; Jaeger 2001, S. 170–172.

<sup>48</sup> Ebd., S. 170. Vgl. auch Haberlik/Zohlen 1998, S. 146 f.

<sup>49</sup> Hahn 1997, S. 86–88.

<sup>50</sup> Ebd., S. 86.

<sup>51</sup> Vgl. insbesondere die Zeitschriften „Deutsche Bauzeitung“, „Baumeister“ und „Deutsche Bauzeitschrift“, Bände 1992–2000.

derte, damit Berlin wieder zu „einer Weltstadt von Rang“ werden könne<sup>52</sup>. Zugleich verband Neumeyer den Mythos – wie Hahn – mit Gilly, der die „Erneuerung der Baukunst durch die Wiedervereinigung von Kunst und Technik“ sowie die „Re-Mythologisierung des Bauens unter dem Primat der Poesie“ postuliert habe<sup>53</sup> (s. a. Kap. 9.3.2).

Ob die Re-Mythologisierung von Berlin oder seiner Architektur gelungen ist, kann hier nicht weiter untersucht werden. Gillys Ziel einer „Wiedervereinigung von Kunst und Technik“ aber wurde um 1995 erreicht mit High-Tech-Bauten wie dem RWE-Hochhaus, die durch „Erinnerungsformen“ und qualitätsvolle Materialverarbeitung eine künstlerische Komponente erhielten. Winfried Nerdinger konstatiert, dass eine „Ästhetisierung des Technischen“ durch die Synthese von „konstruktiver Intelligenz“ und „bildhafter Gestaltung“ erfolgte, die besonders für Bauten mit moderner „Glas- und Lichttechnik“ neue Möglichkeiten eröffnete.<sup>54</sup>

Für den Bauingenieur Karl-E. Kurrer ist dagegen „die Einheit von Schönheit und Nutzen bis heute Utopie geblieben“.<sup>55</sup> In seinem Aufsatz „Baustatik und Ästhetik“ analysiert Kurrer das seit dem 18. Jahrhundert bestehende „Schisma der Baukunst“ und erörtert Gillys Ziel einer Aufhebung dieses Schismas anhand von Gillys Aufsätzen zur Baukunst und zum Landhaus Bagatelle – und mit Bezug auf Neumeyers Gilly-Buch. Im Jahr 2000 sollte dieses Ziel endlich erreicht werden, weshalb Kurrer „für eine computergestützte graphische Statik“ plädiert, mit der der Bauingenieur „verlorengegangene Entwurfs-“ und der Architekt „Konstruktionskompetenz“ zurückgewinnen und folglich „die ästhetische Komponente in der Entwurfs- und Konstruktionsarbeit wieder real werden“ könne. Kurrer paraphrasiert das von Neumeyer benannte Ziel der Avantgarde „Um 1800“: „Wissenschaft würde sinnlich und Poesie wissenschaftlich werden.“<sup>56</sup> Dass die Komplexität zeitgenössischer

Baufaufgaben eher eine weitergehende Spezialisierung erforderte, wird dagegen nicht reflektiert.

### 9.2.1 | Josef P. Kleihues

Die Gilly-Rezeption von Josef P. Kleihues ist auch für die 1990er Jahre eher mit seinen Texten als seinen Bauten zu belegen, obwohl die Anzahl seiner Bauprojekte sich ab 1990 vervielfachte, vor allem in Berlin. Kleihues war zu dieser Zeit „einer der einflussreichsten Architekten Berlins“, wie Gerwin Zohlen kommentiert, und *die* Person, die „inhaltlich für den städtebaulichen sowie architektonischen Rahmen des nach 1989 in Berlin Gebauten namhaft“ gemacht werden könne; Senatsbaudirektor Hans Stimmann sei „in Wahrheit“ indirekt sein Schüler.<sup>57</sup> Kleihues modifizierte sein städtebauliches Verfahren „Kritische Rekonstruktion“ im Hinblick auf einen Masterplan für Gesamtberlin und definierte die Stadt ab November 1990 wiederholt als Stadt des Klassizismus:

„Ich meine, daß wir nach dem Genius loci der Stadt fragen müssen, und der sagt uns, daß dieses Berlin eine Stadt der Aufklärung ist, daß hier in den besten Zeiten, die Berlin erlebt hat, sehr rational, sehr ökonomisch, sehr diszipliniert, in gutem Sinne ‚preußisch‘ gedacht worden ist.“<sup>58</sup>

Im Dezember 1991 erweiterte Kleihues seine Definition:

„Berlin ist die Stadt der Aufklärung in Europa, Berlin ist auch die Stadt der Moderne in Europa. Wir sollten uns zu der Sprödigkeit und rationalen Klarheit bekennen, welche die grosse Baukultur der besseren Zeiten Berlins ausgezeichnet hat. [...] Lasst uns die verschiedenen Identitäten Berlins untersuchen [...]“<sup>59</sup>

<sup>52</sup> Neumeyer 1994, S. 17, 22. – Heinrich Klotz kritisierte Neumeyers Forderung, die ihn „sprachlos“ machte: „Mit welchem Mythos sollen wir denn die Architektur wieder aufladen? Dem Mythos der Schwere, der Gewalt? Dem Mythos der Repräsentation, des Zeremoniells?“ (Klotz 1994, S. 27)

<sup>53</sup> Neumeyer 1997, S. 91.

<sup>54</sup> Nerdinger, Winfried: Kontinuität und Wandel der modernen Architektur. Von den 1960er Jahren bis heute. In: Pevsner 2008, S. 402–432, hier S. 412–414.

<sup>55</sup> Kurrer 2000, S. 40.

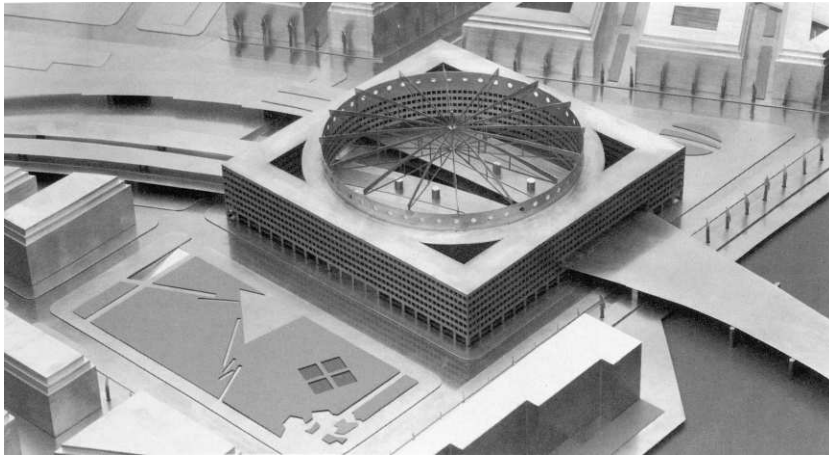
<sup>56</sup> Ebd., S. 44; vgl. Neumeyer 1997, S. 87.

<sup>57</sup> Haberlik/Zohlen 1998, S. 85.

<sup>58</sup> Josef Paul Kleihues im Gespräch mit Dankwart Guratzsch: Der historische Stadtgrundriß von Berlin ist noch Realität. In: Die Welt, 09.11.1990; Reprint in: Neumeyer, Fritz (Hg.): Josef Paul Kleihues im Gespräch. Tübingen / Berlin 1996, S. 99–106, hier S. 101.

<sup>59</sup> Kleihues 1992, S. 29.





**Abb. 9.3** | Josef P. Kleihues: Hauptbahnhof, Washingtonplatz, Berlin (Modell, 1992).

Mit dieser Aufforderung grenzte Kleihues sich gegen Hans Stimmann ab, weil dieser den Identitäten von Berliner Orten „mit einer einheitlichen Doktrin nicht gerecht werden kann“.<sup>60</sup> Zwei Jahre später ergänzte Kleihues:

„Es geht endlich darum, Berlin wiederzuentdecken als eine Stadt, die seit der Aufklärung, seit Gilly und Schinkel, die Idee verfolgt, in konstruktiver Opposition zur klassischen Einheit im Großen die virulente Einzigartigkeit der Teile zu setzen: ein lebendigeres Ganzes im Gegensatz zu prästablierter Harmonie.“<sup>61</sup>

Im Dezember 1995 brachte Kleihues schließlich den Berliner *Genius loci* in Verbindung mit dem Leitbild „Neue Einfachheit“:

„[...] es kann doch nicht geleugnet werden, daß der Anspruch und die Denkart, welche mit dem Begriff der Einfachheit gemeint sind, zugleich an eine der besten Zeiten und Projekte der Berliner Architekturgeschichte erinnern: nämlich an jene Architektur der Aufklärung und des Humanismus, welche vorbereitend von Gontard, Knobelsdorf [sic!], Langhans und Gentz zu Gilly und Schinkel und einer nach Schinkel benannten Schule spätklassizistischer Architektur von eindrucksvoller Größe und Geschlossenheit geführt hat. [...] über die sprichwörtliche Einfachheit und Bescheidenheit hinaus war es eine Architektur

der Sublimierung. Eine Architektur sehr genau kontrollierter theoretischer Ansprüche und sehr individueller künstlerischer Aussagen.“<sup>62</sup>

Indem Kleihues die „Neue Einfachheit“ und den preußischen Klassizismus zusammenführte, definierte er einerseits die „Einfachheit“ im Sinne von „Aufklärung und Humanismus“. Andererseits deutete er *vice versa* den Klassizismus im Sinne neopatriotischer Positionen und setzte folglich auch Friedrich Gillys Architektur in diesen Kontext.

Architektonisch hat Kleihues auf Gillys künstlerische Aussage mit seinem Entwurf für den Lehrter Bahnhof Bezug genommen, der im 2. Weltkrieg zerstört worden war und als Berliner Hauptbahnhof am Kreuzungspunkt einer Nord-Süd- und Ost-West-Trasse mit Fern-, S- und U-Bahnstrecken neu entstehen sollte. Für das Bahnhofsgebäude wählte Kleihues als Bauform den kubisch ummantelten Zylinder (Abb. 9.3)<sup>63</sup>: Der Kubus wird als 8-geschossiger, flach gedeckter Rahmenbau mit einer umlaufenden Pfeilerkolonnade in den beiden unteren und je einer Reihe quadratischer Fenster in den sechs oberen Geschossen gestaltet. Der Zylinder fungiert als 8-geschossige Halle, auf die ein Rahmen mit umlaufenden Rundfenstern gesetzt wird, der die Glaskuppel trägt. Auf Gillys Architektur verweisen die Bauform mit belichteter Kuppel sowie die Monumentalität und Horizontalität des Baukörpers.

<sup>60</sup> Ebd., S. 26.

<sup>61</sup> Kleihues, Josef Paul: Auf dem Weg zur Metropole Berlin. Der Prozeß ist wichtig, aber das Ergebnis zählt. In: *Centrum* 2, 1993, S. 17–19, hier S. 19.

<sup>62</sup> Kleihues, Josef Paul: Architektur in demokratischer Gesellschaft. Vortrag auf dem 23. Godesberger Gespräch des Bundes Deutscher Architekten (BDA) am 07.12.1995 in Bonn-Bad Godesberg. In: *Internationale Bauakademie Berlin* (Hg.): JOSEF PAUL KLEIHUES. Ausgewählte Texte. Berlin 2004, S. 102–108, hier S. 106 f.

<sup>63</sup> Lageplan, Grundrisse und Schnitte z. B. in: *Bauwelt* 84, 1993, S. 1430 f.; Mesecke/Scheer 2013, S. 302–307.



Abb. 9.4 | Josef P. Kleihues: Haus Sommer und Haus Liebermann, Pariser Platz, Berlin (1992–1999).

Als weitere Rezeptionsbelege sind die Häuser Sommer und Liebermann am Pariser Platz in Berlin zu nennen (Abb. 9.4). Diese um 1740 als Palais errichteten Häuser flankierten ab 1791 das Brandenburger Tor, wurden Mitte der 1840er Jahre von Friedrich A. Stüler umgebaut und im 2. Weltkrieg schließlich zerstört. Kleihues hat Stülers Bauten rekonstruiert, ein Geschoss hinzugefügt und ihren Spätklassizismus in einen postmodern-abstrahierenden Neoklassizismus transformiert, weil „die Herausforderung“ bestand, „eine moderne Architektur zu wagen, in der die Geschichte der zerstörten Häuser wiedererscheint“.<sup>64</sup> Die Bauten greifen außerdem Komponenten von Gillys Stadthaus Breite Straße 30 auf (Abb. 2.11): die hellfarbige Primärform mit vier Geschossen, die Gliederung der Fassade in Sockelstreifen, rustizierende Wand im Erdgeschoss und glattere Wand in den Obergeschossen, die Balkonfenster und die mittige Tür im Erdgeschoss, die vom Erd- bis zum obersten Geschoss sukzessiv abnehmende Fensterhöhe, die schlichten Sohlbänke, das leistenförmige Gurtgesims über dem Erdgeschoss, das – wie die Friese an Gillys Haus – vor den Hausecken endet, sowie das vorkragende Kranzgesims.

Die Situierung der beiden Häuser veränderte Kleihues derart, dass sie nicht mehr an die Flügel des Brandenburger Tors anschließen, sondern kurz vor ihnen enden, so dass zwischen den Häusern und den Flügeln ein Spalt bleibt und die Bauten in Beziehung zueinander treten. Dafür berief Kleihues sich auf Gilly und Schinkel:

„Von Gilly und Schinkel haben wir gelernt, daß jedes Haus in sich vollständig und abgeschlossen, d. h. autonom erscheinen soll. Aber von beiden haben wir eben auch über die notwendige Korrespondenz der Gebäude zueinander oder, wie wir es nennen, von der wünschenswerten Beziehung zwischen Tradition und Moderne erfahren.“<sup>65</sup>

Mit den Häusern Sommer und Liebermann hat Kleihues sein Verfahren „Kritische Rekonstruktion“ konsequent umgesetzt. Trotzdem wurden die Häuser vielfach kritisiert, beispielsweise von Falk Jaeger, der ihren „gewissen unarchitektonischen ‚Kistencharakter‘“ bemängelte<sup>66</sup>. Analog kommentierte Rudolf Stegers, dass die Häuser „merkwürdig gewichtslos und unruhig“ wirkten und zudem dem Brandenburger Tor „seine Anmut und Würde“

<sup>64</sup> Kleihues, Josef Paul: Städtebau ist Erinnerung. Zur kritischen Rekonstruktion des Hauses Liebermann am Pariser Platz 7. Vortrag am 27.09.1995 anlässlich der Grundsteinlegung des Hauses Sommer am Pariser Platz. In: Internationale Bauakademie Berlin (Hg.): JOSEF PAUL KLEIHUES. Ausgewählte Texte. Berlin 2004, S. 97–101, hier S. 99.

<sup>65</sup> Kleihues, Josef Paul: Haus Liebermann, Haus Sommer, Berlin. Erläuterungsbericht, Juli 1992; zitiert nach Engel, Helmut: Genius loci oder Wende? Neues Bauen ‚Unter den Linden‘, Berlin. In: Centrum 2, 1993, S. 43–48, hier S. 43.

<sup>66</sup> Jaeger, Falk: Pariser Platz die dritte ... Neoklassizismus von Josef Paul Kleihues am Brandenburger Tor. In: Deutsche Bauzeitung 132, 1998, H. 5, S. 20; Jaeger 2001, S. 25.



raubten.<sup>67</sup> Ihr „Kistencharakter“ unterscheidet die Häuser deutlich von Gillys Stadthaus, dessen wuchtige Schwere ihnen völlig fehlt. Gerwin Zohlen hat Kleihues' Ästhetik als „paradox“ bezeichnet:

„Gerastert und verspielt, streng und scheinbar doch wie aus dem Ärmel geschüttelt, logisch und ökonomisch in den Mitteln, aber gleichwohl zum träumenden Tanz geneigt [...], mit einer Tendenz zum Monumentalen [...] und doch zugleich versessen auf präzise Details, bei denen Kleihues [...] keinerlei Toleranz duldet – kurz eine *coincidentia oppositorum*, ein Zusammenspiel der Widersprüche oder, wie der Haupttitel seiner Ästhetik lautet, ein ‚poetischer Rationalismus‘.“<sup>68</sup>

Obwohl Kleihues sich in seinen Texten wiederholt auf Gilly bezieht, werden diese Bezüge an seinen Bauten nur selten sichtbar. Mit Gilly korrespondiert er in der Theorie und der Intention, auch hinsichtlich der Synthese von Monumentalität und präzisen Details. In der Praxis hat er sich dagegen immer wieder von ihm entfernt.

### 9.2.2 | Oswald M. Ungers

Die produktive Gilly-Rezeption von Oswald M. Ungers ist in den 1990er Jahren erneut zurückgegangen, was auf Ungers' Spätstil zurückzuführen ist, mit dem er „die reine, gegenstandslose Form“ realisieren wollte (s. S. 268). Dementsprechend hat Gerwin Zohlen an diesen „vorletzten“ Bauten von Ungers „eine wachsende Radikalität des architektur-ästhetischen Ausdrucks“ beobachtet.<sup>69</sup> Die zunehmende Abstraktion der Bauten korreliert mit einem Verlust an Materialität und Monumentalität, was auch Olaf Winkler feststellt hat:

„Sobald die Bauten [...] auf einen makellosen Typus hinarbeiten, scheinen sie aus der Welt zu weichen,

verlieren sie Gewicht und Körper: Sie werden modellhaft, unnahbar und ortlos [...]. Dauerhaftigkeit liest man bei Ungers nicht mehr als Materialität in der Zeit, sondern zunehmend als Fortbestand des Typus jenseits der Zeit.“<sup>70</sup>

Mit seinem Spätstil hat Ungers sich folglich von Gilly entfernt, was bereits seinem Konzept für Berlin zu entnehmen war, das er 1991 in der Ausstellung „Berlin morgen“ des Deutschen Architektur-museums in Frankfurt a. M. vorstellte: Das Konzept respektiert den fragmentierten, polyzentrischen Stadtgrundriss, thematisiert die „Stadt in der Stadt“ und projiziert Berlin als Archipel.<sup>71</sup> Dem in Deutschland virulenten Wunsch nach einer Rekonstruktion des historischen Berlin begegnet Ungers mit der Idee, die Stadtinseln mit „retroaktiver Architektur“ zu bebauen, also mit bisher nicht realisierten „Ikonen der Architektur“ wie den Projekten an der Havel von König Friedrich Wilhelm IV., dem Dom über dem Olympiastadion von Bruno Taut oder dem Glashochhaus in der Friedrichstraße von Mies van der Rohe.

Überraschenderweise hat Ungers kein Projekt von Gilly ausgewählt, obwohl Gilly als wichtiger Protagonist der Berliner Baugeschichte zu gelten hat, sondern stattdessen Bauten, die für andere Städte entworfen worden sind wie Adolf Loos' Säulenhochhaus in Chicago.<sup>72</sup> Wolfgang Pehnt bezeichnet Ungers' Konzept deshalb als „das unverbindliche Puzzle eines Bauhistorikers“, während Florian Hertweck konstatiert, dass „sich in Ungers' Vorschlag eine scharfsinnige Analyse und eine differenzierte Haltung in Bezug zur Geschichte Berlins mit einer konzeptuellen Überdehnung in eine surrealistische Gedankenwelt“ vermischen.<sup>73</sup>

An Ungers' Einzelbauten reduzierten die Gilly-Rekurse sich auf strukturelle Allusionen und Reminiszenzen. Als ein Beleg ist die „Olympia-Arena“ in Berlin-Moabit zu nennen, die Ungers im Kontext der Bewerbung Berlins für die Olympiade 2000 als

<sup>67</sup> Stegers, Rudolf: Stellt euch ein vor dem Tor! Berlin sorgt für den Aufbau des Pariser Platzes. In: Architektur in Berlin 1996, S. 62–71, hier S. 63.

<sup>68</sup> Zohlen, Gerwin: Josef P. Kleihues. In: Schwarz 2002, S. 248–253, hier S. 253.

<sup>69</sup> Haberlik/Zohlen 1998, S. 181.

<sup>70</sup> Winkler, Olaf: Oswald Mathias Ungers. In: Schwarz 2002, S. 272–277, hier S. 277.

<sup>71</sup> Ungers 1998, S. 24 f. – Das Konzept basiert auf dem Manifest „Die Stadt in der Stadt. Berlin, das grüne Stadtarchipel“, das Ungers und Rem Koolhaas bereits 1977 vorgelegt hatten (vgl. Hertweck 2010, S. 302–311).

<sup>72</sup> Vgl. Ungers, Oswald Mathias: Die Stadtinseln im Meer der Metropole. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 22. 11. 1990; Ungers 1998, S. 24 f.; Feldmeyer 1993, S. 45 f.; Hertweck 2010, S. 313–315.

<sup>73</sup> Pehnt 2006, S. 447; Hertweck 2010, S. 314.

Mehrzweckhalle entworfen hat (Abb. 9.5): Die Arena wird in einen bereits existierenden Erdwall hineingestellt, der zu einem ovalen Ring ausgebaut, an drei Seiten geöffnet und mit zwei Baumreihen bepflanzt wird. Er fungiert als Sicht- und Schallschutz sowie als Joggingstrecke und soll Teil eines öffentlichen Parks werden, der nach dem Vorbild „eines klassizistischen oder auch manierten Gartens“ anzulegen ist.<sup>74</sup> Mit seiner ovalen Form, der Dossierung, den Öffnungen auf den Mittelachsen und den Bäumen transformiert und synthetisiert er drei Komponenten aus Gillys Entwurf für den Leipziger Platz: die Platzinsel, die Sockelmauer des Denkmals und die erhöhte Fußgängerpromenade zwischen Baumreihen.

Strukturelle Gilly-Allusionen enthält auch Ungers' Entwurf für das Bundeskanzleramt in Berlin, das in der Westhälfte vom „Band des Bundes“ situiert ist (Abb. 9.6; s. a. Kap. 9.2.4): Das Leitungsgebäude, ein additives Bauegefüge aus Kubus und Halbzylinder, wird räumlich von der Verwaltung des Kanzleramts getrennt und an der Spree platziert, während das Verwaltungsgebäude, ein Quader mit ovalem Innenhof, die Ostseite des Grundstücks ausfüllt. An diesen Quader schließen haushohe, 2-reihige Pfeilerkolonnaden an, die die Langseiten des Grundstücks säumen, sich auf Höhe des Leitungsgebäudes und an der Spree zu Zeilenbauten verdichten und im Kanzlergarten am Westufer der Spree in jeweils zwei Baumreihen auf einem Erdwall übergehen.<sup>75</sup> Ungers setzt hier einerseits sein „Thema der Transformation“ um (s. S. 265 f.). Andererseits rekurriert er östlich der Spree auf Gillys Entwurf für den Gendarmenmarkt (Abb. 2.5), der das Schauspielhaus aus Kubus und Halbzylindern an der Ostseite des Platzes situiert und einen weiteren Großbau an der Westseite, an den Säulenkolonnaden anschließen, die den Platz bis zu den beiden Kirchen säumen.

Der einzige Bau der 1990er Jahre, mit dem Ungers' produktive Gilly-Rezeption problemlos nachweisbar ist, wurde bereits 1986 entworfen: die „Galerie der Gegenwart“ in Hamburg (Abb. 9.7). Sie gehört zur Hamburger Kunsthalle, die auf einem schmalen Grundstück zwischen Hauptbahnhof,

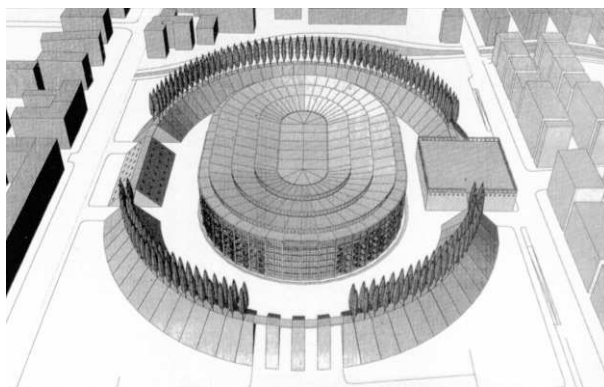


Abb. 9.5 | Oswald M. Ungers: Olympia-Arena, Chausseestraße, Berlin (Entwurf, 1991/92).

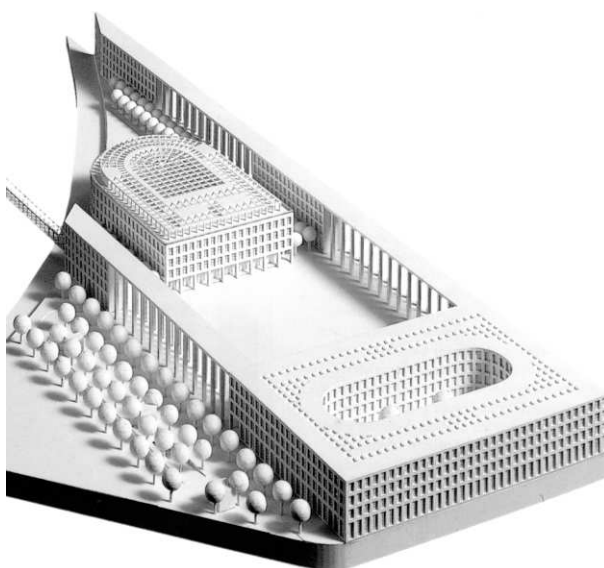


Abb. 9.6 | Oswald M. Ungers: Bundeskanzleramt, Platz der Republik, Berlin (Ausschnitt) (Modell, 1994).

Außen- und Binnentalster situiert ist, das von Schienen und Straßen umgeben ist. Die Galerie schließt an die Nordwestseite des Hauptgebäudes mit der Schmalseite ihres rechteckigen, dossierten, 2-geschossigen Sockels an, auf dem sich ein quadratischer Platz und ein 4-geschossiger Kubus befinden. Der Sockel fungiert laut Ungers als „eine Art Kai-mauer“ dieser Museumsinsel.<sup>76</sup> Zugleich imitiert er einen Pyramidenstumpf und verweist – ebenso wie der Kubus – auf die französische Revolutionsarchitektur<sup>77</sup>, während die Treppe an seiner Nordwest-

<sup>74</sup> Ungers 1998, S. 38, 40.

<sup>75</sup> Vgl. Ebd., S. 92 f.

<sup>76</sup> Ungers 1988, S. 419.

<sup>77</sup> Vgl. Philipp 2006, S. 307.



**Abb. 9.7** | Oswald M. Ungers: Galerie der Gegenwart, Kunsthalle, Glockengießerwall, Hamburg (1986, 1992–1996); **links:** Kunsthalle, Aufsicht von Nordwesten; **rechts:** Westansicht der Galerie.

seite die Treppe des mittleren Zylinderrings von Boullées Newton-Kenotaph zitiert.<sup>78</sup> Als weitere historische Vorbilder der Galerie sind der Palast von Kaiser Friedrich II. in Lucerna und Schinkels Bauakademie in Berlin benannt worden<sup>79</sup>, und einen Architekturkritiker erinnerte „die strenge kühle Grottigkeit“ der Räume im Sockel „ein bißchen an das Untergeschoß der Miesschen Nationalgalerie in Berlin“<sup>80</sup>.

Darüber hinaus korrespondiert die „Galerie der Gegenwart“ mit Gillys Friedrichdenkmal (Abb. 2.2): Das Grundstück der Kunsthalle liegt auf dem ehemaligen Befestigungswall der Stadt und grenzt mit seiner Nordwestseite an den Standort des ehemaligen Ferdinandtors. Den Sockel der Galerie definiert Ungers deshalb auch als „eine vorgeschobene Bastion“, während der Kubus „als das Konzept eines Torhauses zur Wirkung kommen“ soll.<sup>81</sup> Der Sockel wurde aus rotem Granit ausgeführt und der Kubus mit weißen Kalksteinplatten verkleidet, die an jeder Seite im Erdgeschoss eine Pfeilerkolonnade abbilden und in den Obergeschossen die Wand mit

Ausnahme der Mittelachse verschließen. Auf dem Flachdach des Kubus setzt rundherum eine gläserne Dachschräge an, die als Oberlicht fungiert, nach wenigen Metern aber wieder abfällt, so dass sie die Motive eines Pyramidenstumpfs und eines Walls synthetisiert. Im Zentrum des Dachs ragt die Glasdecke des quadratischen Lichthofs auf, die als Haus mit Satteldach gestaltet ist. Dieses Glashaus versteht Jürgen Müller als „eine Art Paraphrase der ‚Ur-hütte‘“<sup>82</sup>, so dass hier ein zentrales Thema der Architektur des Klassizismus aktualisiert wird.

Die „Galerie der Gegenwart“ fungiert also wie Gillys Friedrichdenkmal als Torbau am Standort eines Stadttors und verweist mit ihrem Sockel ebenfalls auf altägyptische Grabbauten und städtische Befestigungsanlagen. Das Verhältnis von Sockel und Platz wird allerdings invertiert (Sockel auf Platz vs. Platz auf Sockel). Der Kubus steigt über dem dossierten, dunkleren Sockel wie ein abstrahierter, weißer Tempel mit zentralem Oberlicht auf, so dass ebenfalls eine Aufwärtsbewegung und ein „Schweben des Tempels“ wahrnehmbar sind. Laut

<sup>78</sup> Außerdem wird an den Revolutionär Louis Antoine de Saint-Just mit einer Inschrift im Boden des Platzes und mit Büsten im Eingangsbereich des Kubus erinnert (vgl. Müller 1998, S. 157, 159).

<sup>79</sup> Ebd., S. 157 f.; Ungers 1998, S. 157.

<sup>80</sup> Meyhöfer, Dirk: Das Quadrat in Zeiten fließender Räume. Zur Erweiterung der Hamburger Kunsthalle durch Oswald Mathias Ungers. In: Deutsche Bauzeitung 130, 1996, H. 9, S. 14 f., hier S. 15.

<sup>81</sup> Ungers 1988, S. 419, 423.

<sup>82</sup> Müller 1998, S. 155. – Laut Müller bildet der Dachfirst des Glashauses „gleichzeitig die Spitze einer Pyramide [...], die der Betrachter in der Verlängerung der Sockelschräge ergänzen kann“ (Ebd.). Damit bezieht er sich auf Ungers' Erstentwurf, der das Glashaus noch mit Zelt Dach zeigt (Abb. z. B. in: Ungers 1988, S. 418, 422). Das ausgeführte Haus trägt ein Satteldach.

Müller wird der Blick nach oben gelenkt durch „die starken Kanten des Sockels“, die Mittelachsen des Kubus und den „Materialwechsel von rotem Granit und hellem Kalkstein“: „Der Kubus hebt sich von seinem Untergrund ab und wirkt leichter.“<sup>83</sup> Zugleich fungiert er selbst als Sockel für das Glashaus, das auch als Abkürzung eines Tempels aufgefasst werden kann. Folglich integriert die „Galerie der Gegenwart“ das Motiv des Podiumstempels zweimal, so dass Ungers hier mit besonderer Betonung die Tradition fortführt, Gillys Friedrichdenkmal für Museumsbauten produktiv zu rezipieren.

### 9.2.3 | Architekten von Gerkan, Marg und Partner (gmp)

Das Friedrichdenkmal scheint um 1995 auch von Volkwin Marg produktiv rezipiert worden zu sein, der 1965 zusammen mit Meinhard von Gerkan das Architekturbüro gmp in Hamburg gegründet hatte. Während von Gerkan sich „durchaus beeinflusst und gelenkt von den hehren Grundzügen der Moderne“ fühlte<sup>84</sup>, war für Marg die „Kontinuität der Geschichte“ prägend:

„Mein Ansatz war also der geschichtliche Kontext, die Einordnung des Teils in den großen Zusammenhang des Ganzen von Zeit, Ort und Gesellschaft.“<sup>85</sup>

Marg war überzeugt „von der Notwendigkeit einer kontinuierlichen Architekturentwicklung“, vor allem der Formensprache, der Funktionalität, des Materials und der Semantik von Architektur.<sup>86</sup> Der historische Rekurs war für ihn folglich sinnvoll, auch um die „Verständlichkeit“ von Architektur zu verbessern.<sup>87</sup>

Dieser Rekurs kennzeichnet die Neue Messe in Leipzig, für die Marg zahlreiche historische Formen aufgegriffen hat, auch Formen von Gillys Friedrichdenkmal (Abb. 9.8): Das Bau-Ensemble der Neuen

Messe ist im Norden von Leipzig auf einem ehemaligen Flughafengelände situiert. Sein Zentrum bilden eine langgestreckte Halle als „Eingang West“ und ein kleinerer Pavillon als „Eingang Ost“, die hintereinander in einer streifenförmigen Landschaftsmulde platziert sind, an deren langer Nord- und Südseite insgesamt fünf Ausstellungshallen, fünf Restaurantpavillons, zwei Parkplätze sowie ein Kongresszentrum, ein Messeturm, ein Verwaltungsgebäude und ein Handwerkerzentrum aufgereiht sind. Das Ensemble rekurriert auf Bautypen und -formen aus verschiedenen Epochen, wie Marg erläutert:

„Bei den architektonischen Formulierungen der Neuen Messe haben wir uns befreit von ästhetischen Tabus der Moderne und unbefangen mit Säulenordnungen, Kolonnaden, Tonnen, Pyramiden, Achsen und Symmetrien das architektonische Ensemble sehr simpel und verständlich geordnet. Die jahrtausendealte Formensprache unserer abendländischen Architektur erweist sich [...] als allgemein verständlich. Ich habe den Rückgriff und die Reduktion auf archaische Metaphern bevorzugt, um der noch größeren Klarheit willen: der Schornsteinturm [Messeturm; I. K.] als Campanile, die Glashalle [Eingang West; I. K.] als Kreistonnen-Gewölbe, die Wetter-schutzgänge als fluchtende Kolonnaden, die großen Fassaden gegliedert durch Kolossalordnungen, die Treppen als breite Kaskaden, der Osteingang als Tempelhalle.“<sup>88</sup>

Die historischen Formen hat Marg transformiert gemäß der Gestaltungsprinzipien „Einheit von Material und Farbe“ sowie „skulpturale Einheitlichkeit der Bauglieder, der Säulen, Kolonnaden, Gebälke, Gesimse“.<sup>89</sup> So sind beispielsweise alle Stützen seriell aus Stahl produziert worden, und alle Kolonnaden, Restaurantpavillons und die Tempelhalle haben Flachdächer aus Stahlplatten erhalten.<sup>90</sup> Die Großbauten hat Marg aus Stahl und Glas ausgeführt, auch um eine Gegenposition zur NS-Archi-

<sup>83</sup> Müller 1998, S. 155–157.

<sup>84</sup> Weiß 1991(a), S. 1258.

<sup>85</sup> Volkwin Marg im Gespräch mit Klaus-D. Weiß (Weiß 1991(b), S. 1433).

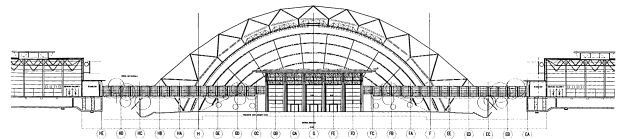
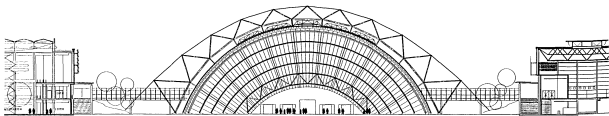
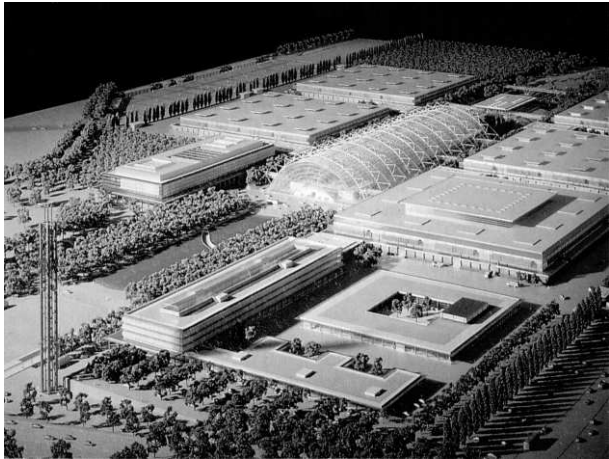
<sup>86</sup> Ebd., S. 1433–1436.

<sup>87</sup> Vgl. Marg 1995, S. 93.

<sup>88</sup> Ebd.

<sup>89</sup> Ebd., S. 94.

<sup>90</sup> Vgl. Marg 1994, S. 106.



**Abb. 9.8** | Volkwin Marg / Hubert Nienhoff: Neue Messe, Handelsring / Messe-Allee, Leipzig (1992–1995);  
**links oben:** Südwestansicht (Modell); **links unten:** Eingang West (Aufriss);  
**rechts oben/unten:** Eingang Ost (Modell, Aufriss).

tektur zu formulieren und die Deutschen „von der Phobie vor der Monumentalität“ zu befreien:

„Die Architektur beherrscht nicht den Menschen, sondern der Mensch beherrscht sie mental durchschauend. Symmetrien, Spiegelungen, Reihungen, Höhen werden nicht als die Menschen beherrschend, sondern die Bauten mit Leichtigkeit gliedernd empfunden.“<sup>91</sup>

Mit ihrer Axialsymmetrie, der Einheitlichkeit von Formen, Materialien und Farben sowie dem Standort am Stadtrand weist die Neue Messe Parallelen zu Gillys Bau-Ensemble auf dem Leipziger Platz auf. Außerdem variieren die beiden Eingänge – die Glashalle, ein auf dem Boden aufsetzendes Tonnengewölbe, und die Tempelhalle, konzipiert aus vier Reihen à acht Stützen und der Dachplatte – Komponenten von Gillys Podiumstempel: Marg hat den Bautypus „zerlegt“, indem er einen Bogengang aus dem Podium gelöst und neben den Tempel gesetzt hat. Der Bogengang wird größer dimensioniert als der Tempel und als Segmenttonne ausgestaltet, die an den Langseiten (Nord-, Südseite) von je drei gläsernen Fußgängerbrücken in Form gestelzter Halb-

tonnen orthogonal durchschnitten wird – analog zur Podiumshalle des Friedrichdenkmals, in die an den Langseiten (Nord-, Südseite) je zwei Treppen und ein Bogengang, also ebenfalls je drei Zugänge orthogonal hineinführen. In der Ostansicht der beiden Eingangshallen erscheint die Tempelhalle vor dem Bogen der Glashalle, so dass diese Ansicht die Nord- und Südansicht des Denkmals variiert, in der der Portikus der Sockelmauer vor dem Bogen des Tempelpodiums erscheint.

Laut Marg spielt die Neue Messe außerdem auf diverse andere Architekturen an wie die „Stahl-Glas-Architektur des 19. Jahrhunderts“, den Leipziger „Hauptbahnhof mit seinen Stahl-Glas-Gewölben“, die „zeichenhaften Türme der Stadt“, die „Zeppelinhalle von 1914 auf genau dem gleichen Bauplatz“ sowie einen Flugzeughangar.<sup>92</sup> Darüber hinaus nimmt die Messe Bezug auf ihre Vorgängerbauten und deren Standorte, nämlich die „Durchhäuser“ des Mittelalters „auf tiefen und schmalen Grundstücksstreifen zwischen den Leipziger Gassen“, aus denen um 1900 die „Messepaläste und Messehöfe mit schmalen Passagendurchgängen mitten in der Altstadt“ entstanden sind, bis „ein großer Teil der Messe“ sich auf das Gelände „vor

<sup>91</sup> Marg 1995, S. 93 f. – Vgl. auch Pehnt 2006, S. 490; Minta 2006, S. 370 f.

<sup>92</sup> Marg 1994, S. 102, 105; Marg 1995, S. 96.



**Abb. 9.9** | Meinhard von Gerkan: Hauptsitz der Dresdener Bank für Berlin und Brandenburg, Pariser Platz, Berlin (1995–1997); **links:** Modell; **rechts:** Fassade.

dem Völkerschlachtdenkmal“ verlagerte.<sup>93</sup> Auf das Denkmal verweist Marg mit dem Tonnengewölbe der Glashalle und dem vor ihrer Westseite platzierten Bassin – und hier folglich sekundär wiederum auf Gillys Architektur (vgl. S. 101 f.).

Insgesamt hatte für Marg allerdings die Funktionalität der Neuen Messe Priorität. So resümierte er schon vor ihrer Fertigstellung:

„Aber bei aller hintsinnigen Freude an Traditionsbezügen soll die Neue Messe Leipzig ein Signal unserer Moderne an der Schwelle zum 21. Jahrhundert werden, zwar geschichtsbewußt, aber technologisch fortgeschritten und umweltverträglich [...] und vor allem besucherfreundlich entsprechend dem Motto: MM = menschliche Messe.“<sup>94</sup>

Margs Partner Meinhard von Gerkan bevorzugte für seine Traditionsbezüge die Moderne „Um 1930“. Dennoch näherte er sich auch um 1995 – wie schon um 1980 – vereinzelt Gillys Architektur an, beispielsweise in Berlin mit dem Hauptsitz der Dresdener Bank am Pariser Platz, für den er als Bauform den kubisch ummantelten Zylinder wählte (Abb. 9.9): Die Dresdener Bank ist an der Nordseite des Platzes

zwischen drei Bauten so situiert, dass nur die Südseite zugänglich ist. Diese hat von Gerkan als axial-symmetrische, in Sockel-, Wand- und Dachzone gegliederte Fassade gestaltet, die bis zum 4. Geschoss mit ockerfarbenem Sandstein und im gestaffelten 5. Geschoss mit blau-grüner Bronze verkleidet ist. Sie besitzt eine Freitreppe, ein geschossübergreifendes, einschwingendes Portal unter einem leicht vorschwingenden Balkon, Türrahmen, Fensterrahmen und Intarsien aus Bronze sowie Klappläden aus Bronze und Holz.<sup>95</sup> Ihre Gestaltung synthetisiert Rekurse auf den Expressionismus, die konservative Moderne und den modernen Traditionalismus „Um 1930“.

Die Wahl des kubisch ummantelten Zylinders als Bauform für die mit  $44 \times 55$  Metern annähernd quadratische Grundfläche der Bank resultierte aus der Notwendigkeit, die innenliegenden Räume mit Tageslicht zu versorgen. Die über das Quadrat hinausgehenden 11 Meter nehmen an der Südseite des Baus Büros auf, hinter denen der Zylinder als Halle über sechs Geschosse mit einer konvexen Glasdecke aufsteigt, über die die hinteren Räume belichtet werden.<sup>96</sup> Laut von Gerkan steht der Bau damit „in der bauhistorischen Kette des Zusammenspiels von

<sup>93</sup> Marg 1994, S. 100.

<sup>94</sup> Ebd., S. 105 f.

<sup>95</sup> Vgl. von Gerkan, Meinhard: Von Gerkan, Marg und Partner. Architecture 1991–1995. Basel 1995, S. 206; Haberlik/Zohlen 1998, S. 52 f.; Jaeger 2001, S. 28.

<sup>96</sup> Vgl. Haberlik/Zohlen 1998, S. 52.



Kreis und Rechteck, wie es beim Schinkelschen Alten Museum bereits begonnen wurde“.<sup>97</sup> Ebenfalls plausibel ist der Bezug auf Gillys kubisch ummantelte Zylinder, denn die Dresdener Bank assoziiert mit ihrer Monumentalität und Gedrungtheit Gillys Stil. Außerdem hat Gilly je einen kubisch ummantelten Zylinder mit verwandter Funktion und mit ähnlicher Wandstaffelung entworfen: die Börse der Stadt am Meer (Abb. 7.7) und den städtischen Bau mit Portikus und höhengestaffelter Kubuswand (Abb. 8.21).

Als weiterer Beleg einer Gilly-Annäherung ist der Christus-Pavillon zu nennen, den von Gerkan und Joachim Zais für die Weltausstellung „Expo 2000“ in Hannover und für das Kloster Volkenroda in Thüringen konzipiert haben (Abb. 9.10). Der Pavillon musste nach Beendigung der Weltausstellung von Hannover nach Volkenroda transloziert werden, weshalb eine neu entwickelte Stahlkonstruktion mit Steckverbindungen zur Anwendung kam, die es ermöglichte, den Pavillon zu zerlegen und wieder zusammenzusetzen. Alle Bauteile basieren auf einem Quadratmodul mit 3,4 Metern Seitenlänge, so dass alle Wände und Decken aus einem regelmäßigen Stahlraster bestehen, dessen Fächer mit Glas und Marmor gefüllt sind.

Die rechteckige Grundfläche des Pavillons wird von einem 1 Modul breiten und 2 Module hohen, geschlossenen „Kreuzgang“ wie von einer Mauer eingefasst. Der Kreuzgang tangiert an drei Seiten einen Kubus mit dem Sakralraum, in dem neun Stahlstützen das Flachdach mit neun Oberlichtern tragen. Im Hof vor dem Kubus steht ein einzelner Baum. In Hannover gehörten zu dem Ensemble außerdem eine Krypta unter dem Sakralraum, ein Veranstaltungsraum und ein Campanile im Hof, ein Wassergraben zwischen der Langseite des Pavillons und der „Expo“-Plaza, ein Steg als Brücke sowie ein Stahlgerüst als moderne Version einer Kolonnade.<sup>98</sup>

Dieser Christus-Pavillon korrespondiert mit Gillys Bibliothek, diesem Kubus in einem von einer Mauer eingefassten Garten, in dem eine Pappel an einer ähnlichen Stelle wie der Baum im Hof des Pavillons steht (Abb. 5.3). Die Bibliothek ist zudem

wiederholt als „Tempel“, also als Sakralbau bezeichnet worden, über den Alste Oncken sagt: „Es ist das vollkommene Sinnbild stiller Versenkung.“<sup>99</sup> Beide Bauten – Bibliothek und Pavillon – sind jeweils nur von einer Seite der Gartenmauer bzw. des Kreuzgangs aus durch eine Kolonnade und über eine Art Brücke zugänglich, und die quadratischen Haupträume beider Bauten werden nur über Dachfenster belichtet.

Besonders interessant sind die Analogien zwischen dem Wandelgang der Bibliothek und dem Kreuzgang des Pavillons: In den Interkolumnien des Wandelgangs befinden sich an der Mauerseite Nischen, vermutlich mit Bänken, und an der Gartenseite Objekte wie Säulentrommeln, Hermen, Gebälkstücke und Weihealtäre, die Hinweise auf die Nutzer der Bibliothek (Freimaurer, Archäologen, Architekten) geben. Im Kreuzgang befinden sich in jedem 2. Modul der Zwischenwand zum Sakralraum kleine Kabinette als „Räume der Stille“, während die verglasten Stahlfächer der Außenwand 60 verschiedene Materialien aus Natur und Technik präsentieren, die Bezug auf das Thema der Weltausstellung „Mensch – Natur – Technik“ nehmen.

Nach seiner Translokation wurde der Christus-Pavillon in die teilweise zerstörte Klosteranlage von Volkenroda integriert. Seitdem wird sein Kreuzgang mit den Materialfüllungen als „Neuinterpretation der benachbarten Fachwerkhäuser“ rezipiert:

„Als wäre der Pavillon eigens dafür gemacht worden, um den Dialog mit dem dunklen Fachwerk und den Füllungen aus Lehm und geschlemmten Ziegeln aufzunehmen.“<sup>100</sup>

Der Eingang des Pavillons wurde an die nördliche Schmalseite verlegt, vor der der Kreuzgang des Klosters situiert war, dessen quadratische Fläche nun ein Wasserbassin aus schwarzem Granit ausfüllt. Die „spiegelnde Fläche“ des Bassins ist – so Wojciech Czaja – „das visuelle Herzstück der Klosteranlage“, denn vom ehemaligen Langhaus der Kirche aus betrachtet, „fallen Christus-Pavillon und Spiegelbild zu einem großen Ganzen zusammen“.<sup>101</sup>

<sup>97</sup> von Gerkan, Meinhard: Von Gerkan, Marg und Partner. Architecture 1997–1999. Basel 2000, S. 110.

<sup>98</sup> Vgl. von Gerkan, Meinhard: Von Gerkan, Marg und Partner. Architecture 1999–2000. Basel 2002, S. 58–77.

<sup>99</sup> Nerdinger 1990, S. 98f.; Oncken 1981, S. 30f. – Gilly könnte für die Bibliothek mit ihren den Eingang flankierenden Anten den griechischen Antentempel produktiv rezipiert haben.

<sup>100</sup> Bernward Paulick im Gespräch mit Wojciech Czaja (Czaja 2016, S. 73).

<sup>101</sup> Ebd.



**Abb. 9.10** | Meinhard von Gerkan / Joachim Zais: Christus-Pavillon (1997, Hannover 1999/2000, Volkenroda seit 2001); **oben links/rechts, Mitte links:** Weltausstellung „Expo 2000“, Hannover; **Mitte rechts:** Kreuzgang mit „Raum der Stille“; **unten:** Kloster Volkenroda, bei Mühlhausen.



Ein ähnliches Konzept liegt zwei Landhäusern von Gilly zugrunde, die sich jeweils im Wasser des runden Bassins spiegeln, das ihrem Eingang mit Rundfenster vorgelagert ist (Abb. 2.13)<sup>102</sup>.

#### 9.2.4 | Axel Schultes und Charlotte Frank

Neben der „Galerie der Gegenwart“ von Ungers und dem Christus-Pavillon der gmp-Architekten ist mit dem Bundeskanzleramt um 1995 ein weiterer „weißer Kubus“ für ein halböffentliches Gebäude entstanden (Abb. 9.13). Diese drei Kuben verbindet nicht nur ihre helle Farbe, sondern auch ihre Monumentalität und Gedrungenheit, denn bei allen fällt die Höhe geringer als die jeweilige Seitenlänge aus. Unterschiede bestehen in der Wandgestaltung: Während die Galerie und der Pavillon vier homogene, (teils) geschlossene Außenwände besitzen, werden die Wände des Kanzleramts unterschiedlich geöffnet und dynamisiert.

Der eine Architekt des Kanzleramts, Axel Schultes, hatte schon um 1980 Kuben für halböffentliche Gebäude ausgeführt. Nach seinem Studium war Schultes zunächst im Architekturbüro von Josef P. Kleihues tätig, bis er 1972 mit drei Kollegen das Büro Bangert Jansen Scholz Schultes (BJSS) in Berlin gründete und große Kuben für die Kanzlei der Evangelischen Kirche in Hannover und für die Kunsthalle Schirn in Frankfurt a.M. realisierte (s. S. 252, 254). Kennzeichnend für seine Architektur wurde die Kombination von Primärformen und individuellen Motiven: Die Formen werden per Addition oder Inkorporation verbunden, während ihre Volumina durch subtraktives Schlitzeln, Kerben, Stanzen, Höhlen und Staffeln reduziert werden.<sup>103</sup> Als Motive bevorzugt Schultes das Gitter, die – gerade oder geschwungene – Große Wand, die Große Treppe, den Trichter, die Stütze mit Lichtkapitell, den abstrahierten Baum und das Flugdach.<sup>104</sup> Als Vorbilder seiner Ästhetik sind Frank L. Wright, Le Corbusier und Louis I. Kahn sowie Architekturen

aus Südeuropa, dem Mittelmeerraum und Asien benannt worden.<sup>105</sup> Seine Berliner Projekte der 1990er Jahre knüpfen mit ihrer Reduktion, ihrem Purismus und ihrer Geradlinigkeit außerdem an den preußischen Klassizismus an.

Im Jahr 1992 gründete Schultes zusammen mit Charlotte Frank und Christoph Witt das Büro Axel Schultes Architekten in Berlin.<sup>106</sup> Ebenfalls 1992 gewannen er und Frank den Wettbewerb für das Krematorium Baumschulenweg in Berlin, 1993 dann den Wettbewerb für das Regierungsviertel im Berliner Spreebogen und 1995 den Wettbewerb für das Bundeskanzleramt. Für den Spreebogen schlugen die Architekten das „Band des Bundes“ vor, eine für diesen Ort neue städtebauliche Struktur, die symbolisch den Ost- und den Westteil von Berlin und Deutschland verbindet. Das Band sollte zudem die demokratische Verfassung der Bundesrepublik visualisieren, indem Gebäude der Legislative und der Exekutive „diszipliniert“ und „solidarisch“ um ein Bürgerforum angeordnet werden.<sup>107</sup> Zugleich kommuniziert das Band eine Gegenposition zum Städtebau der Nationalsozialisten, weil es die für „Germania“ geplante Nord-Süd-Achse auf Höhe der Großen Halle durchkreuzt und damit annulliert.<sup>108</sup>

Ursprünglich bestand das „Band des Bundes“ aus drei Bändern (Abb. 9.12): Das Hauptband mit Bundeskanzleramt, Bürgerforum und Abgeordnetenhaus erstreckt sich vom Moabiter Werder über den Spreebogen bis zum Bahnhof Friedrichstraße, überspringt die Spree dabei dreimal und endet an den Schmalseiten in halbrunden Bauten. Im Spreebogen schließt an seine Südseite parallel ein breiteres, kürzeres Band an, an dessen Schmalseiten im Westen ein Halbzylinder für den Bundesrat vor dem Haus der Kulturen der Welt und im Osten der Reichstag als Sitz des Bundestags situiert sind. Beide Bänder werden von einem weiteren Band orthogonal gekreuzt, das vom Humboldthafen im Norden über das Bürgerforum bis zum Tiergarten im Süden reicht. Realisiert wurde bisher nur das

<sup>102</sup> WV: D 17.

<sup>103</sup> Vgl. Pehnt, Wolfgang: Die Welt von innen. Vermutungen zum Werk von Axel Schultes. In: Frank 1992, S. 24–35, hier S. 27 f.; Haberlik/Zohlen 1998, S. 176.

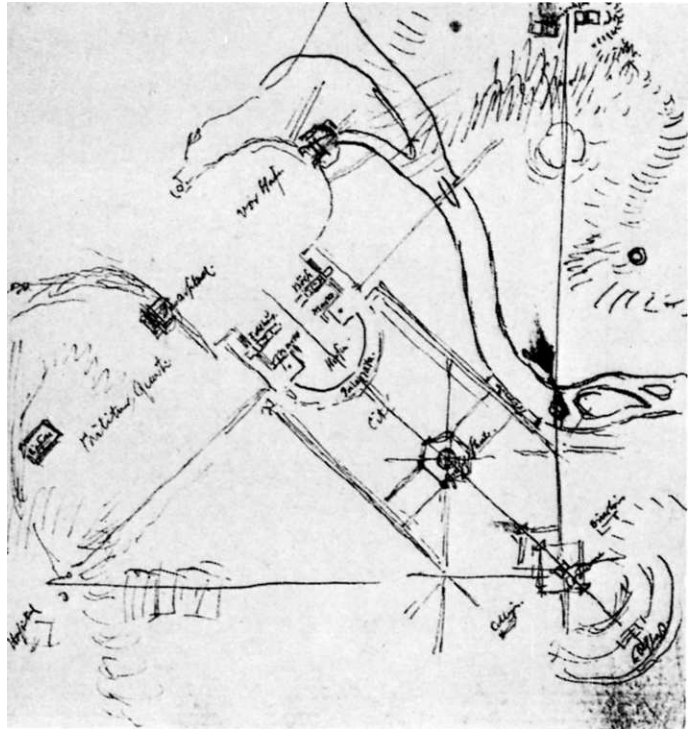
<sup>104</sup> Vgl. die Entwürfe in: Frank 1992. Dazu auch Wefing 2001, S. 164 f.

<sup>105</sup> Haberlik/Zohlen 1998, S. 175 f.; Wefing 2001, S. 169 f., 207 f.

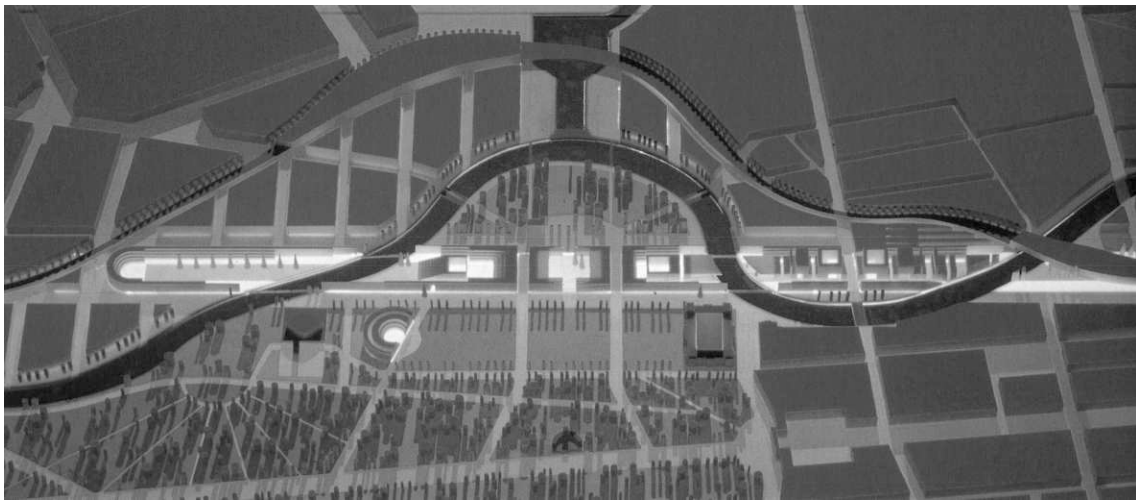
<sup>106</sup> Das Büro wurde 2006 umbenannt in Schultes Frank Architekten (vgl. die Website: [www.schultesfrank.de](http://www.schultesfrank.de); Stand: April 2023).

<sup>107</sup> Vgl. Schultes/Frank 2002, S. 56 f., 58 f.; Pehnt 2006, S. 453; Bartetzky 2006, S. 445; Wefing 2001, S. 70; Mönninger 1999, S. 47.

<sup>108</sup> Vgl. Wefing 2001, S. 69 f.; Haberlik/Zohlen 1998, S. 174; Wilhelm 2001, S. 8, 12; Schultes/Frank 2002, S. 75; Pehnt 2006, S. 168.



**Abb. 9.11** | Friedrich Gilly: Stadt am Meer  
(undatiert; verschollen) (WV: B 331, R: Abb. 133).



**Abb. 9.12** | Axel Schultes / Charlotte Frank: Band des Bundes,  
Spreebogen, Berlin (Erstentwurf, 1992).

Hauptband, das den Kanzlerpark mit halbrundem Westabschluss, das Kanzleramt, die Fläche des bisher nicht ausgeführten Bürgerforums und das Abgeordnetenhaus mit geradem Ostabschluss zusammenfasst und die Spree zweimal überspringt.

Das projektierte „Band des Bundes“ verweist auf das Zentrum von Gillys Stadt am Meer, das mit zwei orthogonal gekreuzten Bändern strukturiert wird (Abb. 9.11): Das breitere, längere Band beginnt im Nordwesten am halbrunden Hafenbecken und endet im Südosten an der halbrunden Terrassenanlage des Schlosses, die vermutlich als Garten oder Park ausgestaltet ist. Das schmalere, kürzere Band kreuzt das breite Band in seiner Mitte und tangiert im Nordosten einen Fluss. Im Zentrum der beiden Bänder ist ein griechisches Theater auf einem sechseckigen Platz situiert, dem ein quadratischer Platz zwischen Theater und Schloss mit dem Gebäude der „Commune“ korrespondiert, das von den Gebäuden des „Collegio und des „Directoire“ flankiert wird. Die „Commune“ fungiert als Vertretung der Bürgerschaft, also als oberste Legislative, das „Collegio“ als Sitz der Ministerien und das „Directoire“ als oberste Exekutive der Stadt. Der „Commune“ kommt somit eine größere Bedeutung als dem Schloss zu, das auf einer Anhöhe am Rand des Zentrums situiert ist und an Bedeutung verliert. Folglich projiziert Gilly mit diesem Stadtentwurf die Staatsform einer repräsentativen Monarchie.<sup>109</sup>

Das Theater fungiert laut Michael Lissok als „herausragende kulturelle Institution mit gesellschaftlichem Auftrag“, analog zum Staatstheater der Athener Polis:

„In Orientierung auf dieses klassische Vorbild begriff Gilly die Spielstätte als Ort anspruchsvoller Kunstpflege und sublimer Unterhaltung, die auch auf moralisch-staatsbürgerliche Erziehung und politische Meinungsbildung abzielte, ein Forum zur Schaffung bzw. Stärkung von kollektiver Identität und des Ge-

meinschaftssinns innerhalb der Sozietät sein sollte.“<sup>110</sup>

Das Theater ist „der Sammelpunkt dieser Bürger“, wie Alste Oncken konstatiert<sup>111</sup>, und ist im Zentrum zweier, sich orthogonal kreuzender Strukturbänder situiert – ebenso wie das Bürgerforum von Schultes und Frank. Außerdem hat Gilly sein Bürgerforum ebenfalls zusammen mit Regierungsbauten in einer Bandstruktur mit Fluss und Hafen aufgereiht – mit dem Unterschied, dass seine Regierungsbauten nur im Südosten des Theaters stehen, während die Berliner Regierungsbauten das Bürgerforum in ihre Mitte nehmen (sollten). Das Zentrum der Stadt am Meer ist somit als historisches Vorbild für das „Band des Bundes“ zu bewerten.

In ihrer Erläuterung zum „Band des Bundes“ beziehen Schultes und Frank sich allerdings weder auf Gillys Stadtentwurf noch auf lokale Projekte wie Hans Scharouns Kollektivplan (1945/46), der eine Bandstruktur für das Berliner Urstromtal projiziert<sup>112</sup>, oder den Entwurf von Peter Flierl für Großstädte der DDR (1970), der die orthogonale Kreuzung axialer Bänder als flexibel erweiterbare Stadtstruktur vorschlägt<sup>113</sup>. Stattdessen berufen Schultes und Frank sich auf Architekten wie Le Corbusier, Louis I. Kahn und Aldo Rossi sowie auf Projekte von Monarchen wie die Villa Hadriana in Tivoli, den Zwinger in Dresden und den Hofgarten der Münchener Residenz.<sup>114</sup>

Das „Band des Bundes“ überformt den historischen Stadtgrundriss im Spreebogen mit einem – so Michael Mönninger – „völlig ahistorischen Superblock“<sup>115</sup>, der wie das Bonner Regierungsviertel in eine Parklandschaft eingebettet ist<sup>116</sup>. Die Bandstruktur wird vom Bundeskanzleramt mit seinem H-förmigen Grundriss aufgegriffen und ausgefüllt (Abb. 9.13). Schultes und Frank haben den Bau aus Stein und Glas realisiert, womit sie einerseits an das „steinerne Berlin“ und an die Glasarchitektur der

<sup>109</sup> Vgl. Lissok 2002, S. 34 f.; Oncken 1981, S. 53.

<sup>110</sup> Lissok 2002, S. 37.

<sup>111</sup> Oncken 1981, S. 53.

<sup>112</sup> Vgl. z. B. Pehnt 2006, S. 273 f.; Minta 2006, S. 357.

<sup>113</sup> Flierl, Peter: Flexible Stadtstruktur. In: Deutsche Architektur 19, 1970, S. 248 f.

<sup>114</sup> Schultes/Frank 2002, S. 56, 58 f. – Schultes hat wiederholt mit Bandstrukturen gearbeitet (vgl. Frank 1992) und eine Bandstruktur im Spreebogen bereits mit dem Entwurf für das Deutsche Historische Museum (1988) projiziert (in: Ebd., S. 154–161; Schultes/Frank 2002, S. 33; Wefing 2001, S. 58).

<sup>115</sup> Mönninger 1999, S. 47.

<sup>116</sup> Vgl. Sayah, Amber: Von der Geschichte eingeholt. Die Wettbewerbe für das Regierungsviertel und den Reichstag in Berlin. In: Baumeister 90, 1993, H. 4, S. 8 f., hier S. 8.



**Abb. 9.13** | Axel Schultes / Charlotte Frank: Bundeskanzleramt, Willi-Brandt-Straße, Berlin (1995–2001);  
**oben links:** Ostfassade; **oben rechts:** Nordeingang; **unten:** Nordansicht.

Bonner Staatsbauten anknüpfen, andererseits Monumentalität und Transparenz als Ausdruck einer souveränen Demokratie und europäischen Macht synthetisieren. Dabei wurde – so Arnold Bartetzky – auf politisch belastete, „traditionelle Würdeformen“ verzichtet und „dank eines spielerischen plastischen Umgangs mit den enormen Baumassen eine einschüchternde Wirkung“ vermieden.<sup>117</sup> Stattdessen wird eine Gegenposition zur NS-Architektur formuliert, die auch als „Machtgeste“ verstanden werden kann, denn das Kanzleramt besetzt den Standort, an dem der preußische Generalstab ab 1871 seinen Sitz hatte und im NS-Staat der „Führerpalast“ errichtet werden sollte.<sup>118</sup> In dieser Lesart setzt das Kanzleramt symbolisch einen monumentalen „Schlusspunkt“ hinter die Politik Preußens und des NS-Staats.

Der 36 Meter hohe Kubus des Kanzleramts fungiert als Leitungsgebäude und wird von 18 Meter hohen Zeilenbauten mit Verwaltungsräumen flankiert, die im Osten einen Ehrenhof und im Westen den Kanzlergarten einfassen. An ihren Langseiten alternieren geschlossene Flächen aus hellfarbigem Sandstein und große Fenster von Wintergärten. Die beiden Ostflügel enden an der Willy-Brandt-Straße mit geradem Abschluss, die beiden unterschiedlich langen Westflügel am Spreeufer mit schrägem Abschluss, während der längere Südwestflügel sich zudem in Wandscheiben und Rundpfeiler mit Lichtkapitellen unter einem Flugdach auflöst.

Die Außenwände des Kubus sind an der Nord- und Südseite über den Zeilenbauten ebenfalls mit hellfarbigem Sandstein verkleidet und werden mit

<sup>117</sup> Bartetzky 2006, S. 445f.

<sup>118</sup> Vgl. Welch Guerra, Max: Das Bundeskanzleramt in Berlin. Eine neue Architektur für eine neue Politik? In: Architektur in Berlin 1997, S. 50–55, hier S. 53.

je einem kolossalen Kreissegmentfenster großflächig geöffnet. Die Ost- und Westfassade werden dagegen dynamisiert: Die untere Fassadenhälfte ist jeweils vollständig verglast und wird teilweise von organisch geformten, kolossalen Stelen aus Weißbeton verdeckt, die vor der Wand stehen und wie Vorhangstreifen zu schwingen scheinen. Einige von ihnen tragen Bäume. Die obere Fassadenhälfte wird jeweils mit Glasflächen, Stelen und Wandscheiben aus Weißbeton gegliedert, die eine Loggia flankieren, über der in der Dachzone ein in den Kubus integrierter Zylinder aufsteigt.<sup>119</sup>

Die Suche nach einer angemessenen Ästhetik für das Kanzleramt war langwierig, zumal der Bauherr, Bundeskanzler Helmut Kohl, sich einen zeichenhaften, unverwechselbaren Bau als „Signet“ und „Visitenkarte“ des vereinten, demokratischen Deutschlands in der Mitte Europas wünschte.<sup>120</sup> Für Schultes und Frank war die Ästhetik deshalb nicht abzuleiten „aus Stilismen, weder aus dem Vokabular preussischer Staatssucht von Schinkel bis Speer noch aus dem [...] Understatement eines Eiermann, Ruf oder Behnisch“.<sup>121</sup> Stattdessen haben sie eine „Villa, mit Höfen und Gärten, mit Cours d’Honneur und Apfelbaum“ gestaltet, deren geschwungene Stelen und Wandscheiben Freiheit sowie „eine Befreiung [...] besonderer Art“ vermitteln sollen:

„[...] die Leichtigkeit des Steins zu behaupten gegen allzu deutsche – und Berlinische – Tektonik und Teutonik, der notwendigen Statik eines grossen Hauses Dynamik, Fortschreiten abzurufen, ein Quentchen Aufbruch einzuhauchen.“<sup>122</sup>

Schultes und Frank haben also Rekurse auf den preußischen Klassizismus bewusst vermieden. Dennoch sind diese thematisiert worden, beispielsweise von Michael Mönninger und Heinrich Wefing, die die Ost- und Westfassade des Kanzleramts mit „Schinkels Säulenvorhang des Alten Museums“ vergleichen, weil sie „eine semipermeable Schicht“ besitzen, „die den Besucher ähnlich wie in Schinkels

Altem Museum langsam von der Außenwelt in den Innenraum“ hinübergeleitet.<sup>123</sup> Karin Wilhelm betont wiederum, dass an der Nord- und Südseite des Kanzleramts die „Geometrie“ nicht nur mit Louis I. Kahn in Verbindung zu bringen sei:

„Auch die Verwendung des römischen Thermenfenstermotivs in den Nord- und Südfassaden des Kubus ist unzweifelhaft ein bevorzugtes Motiv Louis I. Kahns gewesen. Schultes, der sich gerne auf die Architekturkonzeption Kahns beruft, müsste allerdings die Reihe der Stammväter wenigstens um einige der Berliner Heroen erweitern, um Friedrich Gilly etwa, der im Entwurf für ein Nationaltheater um 1798 das Thermenfenster verwandte, oder auch Karl Friedrich Schinkel, der seine Nikolaikirche in Potsdam [...] auf die gleiche Weise wie Schultes, nämlich durch in den Kubus eingeschnittene Thermenfenster, belichtete [...]“.<sup>124</sup>

Der Hinweis auf Gilly hat hier Priorität, weil die Nikolaikirche ebenfalls von ihm entworfen wurde (Abb. 4.3): Gilly hat die Kirche in Form eines griechischen Kreuzes mit einem runden Kuppelraum in der Vierung, einer rechteckigen Vorhalle und einem Säulenportikus konzipiert; Schinkel hat das griechische Kreuz mit Vorhalle später auf einen Kubus mit Apsis reduziert. Die Außenwände werden von Gilly mit einem breiten Sockelstreifen, einem 2-teiligen Gurtgesims (Gesimsband, Konsolgesims) und einem vorkragenden Konsol-Kranzgesims gegliedert; Schinkel hat das Gurtgesims später komprimiert und drei weitere Gesimse hinzugefügt. Auf Höhe des Kuppelraums erhält die untere Wandhälfte bei Gilly ein großes, quadratisches oder rechteckiges Fenster, bei Schinkel fünf einzelne, hochrechteckige Fenster mit Verdachung, und die obere Wandhälfte bei beiden ein Thermenfenster. Da Schinkel die Ecken der Wand mit Pfeilern verstärkt hat, ist sein Thermenfenster nur etwa halb so breit wie die Wand, während Gillys Fenster die Wandhälfte fast vollständig ausfüllt. Der Kubus des Kanzleramts rekuriert mit seiner Nord- und Süd-

<sup>119</sup> Das Leitungsgebäude basiert allerdings nicht auf der Bauform des kubisch ummantelten Zylinders, weil der Zylinder im Innenbau nur in einzelnen Geschossen und mit variierendem Durchmesser ausgeführt wurde (vgl. die Innenansichten in: Schultes/Frank 2002).

<sup>120</sup> Vgl. Wefing 2001, S. 140; Wilhelm 2001, S. 12.

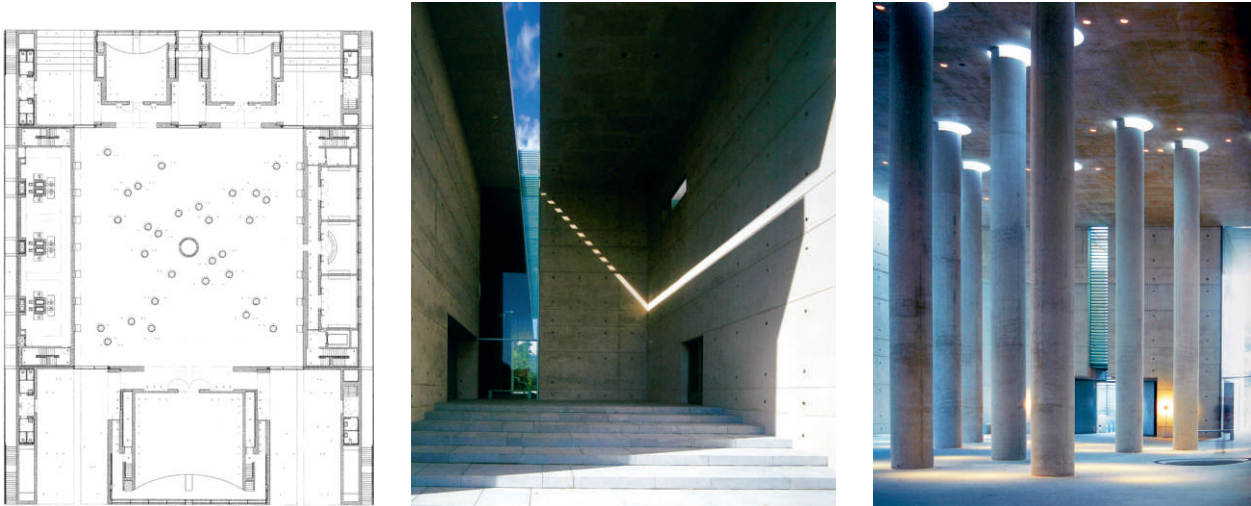
<sup>121</sup> Schultes, Axel: Kanzleramt im Spreebogen. In: Deutsche Bauzeitschrift 43, 1995, H. 8, S. 22f., hier S. 22.

<sup>122</sup> Schultes/Frank 2002, S. 58, 80 f.

<sup>123</sup> Mönninger 1999, S. 48; Wefing 2001, S. 206.

<sup>124</sup> Wilhelm 2001, S. 14.





**Abb. 9.14** | Axel Schultes / Charlotte Frank: Krematorium Baumschulenweg, Kieffholzstraße, Berlin (1992–1998);  
**links:** Grundriss EG; **Mitte:** Nordwestliche Vorhalle; **rechts:** Kondolenzhalle.

seite somit auf Gillys Wandgestaltung, denn seine Kreissegmentfenster füllen die obere Wandhälfte ebenfalls großflächig aus und befinden sich jeweils über dem annähernd quadratischen Fenster eines Wintergartens.

Der Rekurs des Kanzleramts auf Gillys Schauspielhaus betrifft dagegen eher den Kubus mit zwei Thermenfenstern an gegenüberliegenden Wänden als die Wand- oder Fenstergestaltung, denn das Thermenfenster ist hier jeweils in der Mitte der Wand platziert und nimmt nur einen Bruchteil ihrer Fläche ein. Weitere Analogien bestehen zwischen der Nordseite des Schauspielhauses und der Ost- und Westseite des Kanzleramts: An den drei Fassaden folgen in vertikaler Staffelung jeweils die Portalzone mit Säulen bzw. Stelen, darüber ein Balkon bzw. eine Loggia vor einer großen Glasfläche und schließlich ein hinter dem Sattel- bzw. Flachdach aufsteigender Halb- bzw. Vollzylinder.

Darüber hinaus sind am Baukörper und am Nordeingang des Kanzleramts Gilly-Allusionen festzustellen: Der H-förmige Baukörper, ausgestaltet als Kubus zwischen niedrigeren Zeilenbauten, wird von Gillys Denkmal für Asmus J. Carstens<sup>125</sup> antizipiert, dessen Büste zusammen mit einem quadratischen Pfeiler auf einem H-förmigen Postament steht. Der Nordeingang des Kanzleramts besitzt einen expressionistischen Portikus aus Beton, des-

sen trapezförmiges, schräges, weit vorkragendes Dach von zwei ovalen Pfeilern getragen wird (Abb. 9.13). Mit seiner Massivität, Gedrungenheit und Wucht assoziiert der Portikus Gillys Stil und konkret den dossierten Torbau mit vorkragender Dachplatte (Abb. 4.15).

Neben diesen formalen sind auch semantische Korrespondenzen zwischen dem Kanzleramt und Gillys Bauten zu konstatieren: So fungierte Gillys Nikolaikirche nicht nur als sakraler, sondern auch als politischer Bau, nämlich als Gegenbau zum Stadtschloss der preußischen Könige in Potsdam, dem mit der rationalen Ästhetik der Kirche die bürgerliche Welt entgegengesetzt worden wäre (vgl. S. 13). Gillys Berliner Schauspielhaus wäre in seiner Funktion als Nationaltheater *der* zentrale Versammlungsort dieser Bürgergesellschaft geworden, der 200 Jahre später als *das* zentrale Bürgerforum der gesamtdeutschen Gesellschaft dem Kanzleramt vorgelagert werden sollte.

Diese politische Dimension der Gilly-Rekurse ist allerdings kaum bekannt und deshalb für die bisherige Rezeption des Kanzleramts weniger relevant als die Rekurse auf andere Sakral- und Theaterbauten: So beschreibt Heinrich Wefing das Kanzleramt als heiter-beschwingtes, archaisches „Tempeltheater“ und heroische, feierlich entrückte „Kathedrale der Kanzlerdemokratie“<sup>126</sup>, während die Ost- und

<sup>125</sup> AK: Nr. 127.

<sup>126</sup> Wefing 2001, S. 186, 188, 228. – Vgl. auch die Beispiele älterer Sakralbauten in: Schultes/Frank 2002, S. 28, 31f., 34.

Westfassade Michael Mönninger „an eine barocke Soffitenbühne denken“ lassen<sup>127</sup>.

Zeitlich parallel zum Bundeskanzleramt haben Schultes und Frank das Krematorium Baumschulenweg in Berlin-Treptow als Quader aus Sichtbeton und Glas ausgeführt (Abb. 9.14). Der Bau verweist mit seiner Axialsymmetrie und breiten Lagerung<sup>128</sup>, seinem Purismus und seiner „architecture ensevelié“<sup>129</sup>, seiner Monumentalität und „sanften Wucht“<sup>130</sup> auf Gillys Architektur sowie mit seinem Eingang und Innenbau auf Gillys Pfeilerhalle (Abb. 2.1): Der Besucher erreicht das Krematorium über eine breite Allee und betritt es an der Nordostseite entweder durch eine der beiden tief eingeschnittenen, rechteckigen Vorhallen oder durch einen schmalen Gang in der Fassadenmitte. Die Vorhallen variieren Elemente des tief in den Felsen eingeschnittenen, rechteckigen Eingangs von Gillys Pfeilerhalle, nämlich die breite, flache Treppe zwischen kahlen Wänden, die im Verhältnis zur Raumhöhe niedrige Tür und die scharf begrenzte Belichtung von oben, hier durch einen Deckenspalt.

Den Innenbau des Krematoriums haben Schultes und Frank in unterschiedlich große, rechteckige bis annähernd quadratische Räume gegliedert. Der zentrale und größte Raum, die geschossübergreifende Kondolenzhalle, wird von kleineren Räumen (für Aufbahrungen, Trauerfeiern, Büros u. a.) allseitig eingerahmt. In seinem Zentrum befindet sich ein rundes Bassin im Boden, das von einigen Rundpfeilern umstanden wird, während andere Pfeiler in die Raumecken diffundieren, so dass alle Pfeiler in der Aufsicht ein Kreuz oder einen Stern darstellen. Jeder Pfeiler besitzt zudem ein Lichtkapitell, das sein Licht durch ein kleines Opaion erhält.<sup>131</sup> Dieser Innenbau assoziiert Gillys Pfeilerhalle, deren zentrale, von oben belichtete Rotunde von rechteckigen und quadratischen Räumen umgeben ist, in denen Sarkophage mit aufgebahrten Toten oder Porträt-

figuren stehen. Die Rotunde markiert den orthogonalen Schnittpunkt von vier Pfeilergängen, die in der Aufsicht ein Kreuz bilden.

Beide Bauten, Krematorium und Pfeilerhalle, rekurrieren auf den altägyptischen Totentempel und nehmen Bezug auf die Natur: Die Pfeilerhalle thematisiert mit ihrer archaischen Konstruktion im Inneren eines Felsens sowohl die „Natur“ der Architektur als auch die Architektur der Natur. Das Krematorium wurde als „ausgereiftes Meisterwerk der elementaren Architektur“ bewertet, dessen Pfeiler in der Kondolenzhalle „einen stilisierten Hain“ darstellen:

„In Treptow scheint der arkadische Naturraum des umliegenden Waldfriedhofs, der am Ende die Urnen mit der Asche der Verstorbenen aufnimmt, bis ins Gebäude zu reichen.“<sup>132</sup>

Das Krematorium wurde deshalb auch als „Totenstadt mit Säulenwald“ beschrieben, „in dessen Wipfeln das Licht schimmert“.<sup>133</sup>

### 9.2.5 | Stephan Braunfels

Friedrich Gillys Pfeilerhalle ist um 1995 auch von Stephan Braunfels produktiv rezipiert worden, der nach seinem Studium 1978 ein Architekturbüro in München und 1996 ein weiteres Büro in Berlin gründete. Schon im Studium hatte Braunfels sich auf „die Stadt und ihre Geschichte“ spezialisiert und sich mit historischen Architekten wie Gilly befasst:

„So hatte ich eine langjährige Brunelleschi-, Alberti- und Bramantephase, der später eine Gilly-, Carl von Fischer- und Schinkelperiode folgte, die mir wiederum die Augen öffnete für Otto Wagner, Peter Behrens und Mies van der Rohe.“<sup>134</sup>

<sup>127</sup> Mönninger, Michael: Die politische Architektur der Hauptstadt. In: Scheer 2000, S. 388–397, hier S. 392.

<sup>128</sup> Das Höhen-Breiten-Verhältnis der Fassade beträgt etwa 1:4.

<sup>129</sup> Das Krematorium besitzt zwei Untergeschosse, die an seiner Südwestseite sichtbar werden.

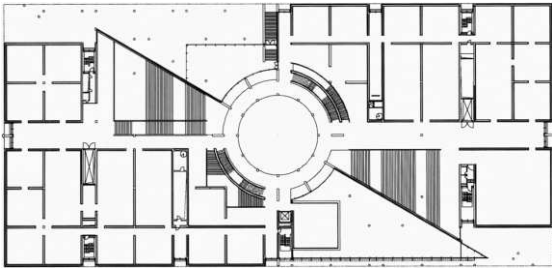
<sup>130</sup> Voigt 1999, S. 134.

<sup>131</sup> Vgl. die Baubeschreibungen und Abbildungen in: Schwarz 2002, S. 174–181; Jaeger 2001, S. 181–183; Voigt 1999; Redecke, Sebastian: Licht ist die Hoffnung. Krematorium Baumschulenweg in Berlin. In: Bauwelt 89, 1998, S. 2092–2099.

<sup>132</sup> Voigt 1999, S. 135 f.

<sup>133</sup> Ebd., S. 134; Wefing 2001, S. 224.

<sup>134</sup> Stephan Braunfels im Gespräch mit Klaus-D. Weiß (Weiß 1993, S. 578).



**Abb. 9.15** | Stephan Braunfels: Pinakothek der Moderne, Barer Straße, München (1992–2002);  
links: Grundriss 1. OG; rechts: Rotunde.



Braunfels beabsichtigte, „eine archaisch elementare Welt in unsere Zeit hineinragen“ zu lassen und „historische Vorbilder in die Gegenwart zu transformieren“.<sup>135</sup> Zwar habe er „eigentlich keine richtige Architektursprache“, weil sein Thema „die Stadtbaukunst“ sei, wie er in den 1990er Jahren erläuterte<sup>136</sup>; doch er legte Wert auf „Leichtigkeit und Transparenz“ sowie „Reduktion und strenge Einfachheit“<sup>137</sup>. Laut Anna Minta hat er zudem das Material Beton rehabilitiert, indem er seine Großbauten der 1990er Jahre „in Sichtbeton von hoher Qualität ausführte“.<sup>138</sup>

In seiner beruflichen Entwicklung hat Braunfels interessanterweise ähnliche Phasen durchlaufen wie Gilly, der seine Architektur schon während seines Studiums veröffentlicht hat, indem er Entwürfe in der Berliner Kunstakademie ausstellte. Außerdem hat Gilly regelmäßig historische und zeitgenössische Bauten, auch Bauten seiner Lehrer, in Zeichnungen nach eigenen Qualitätskriterien korrigiert.<sup>139</sup> Zum Wettbewerb für ein Friedrichdenkmal von 1796/97 reichte er dann ein großformatiges Projektgemälde ein, um die größtmögliche Wirkung auf die Betrachter zu erzielen und sein Denkmal bekannt zu machen, dessen Realisierung nicht zu erwarten war, und avancierte mit dem Entwurf endgültig zum führenden Baumeister Preußens.

Braunfels setzte sich in seinem Studium bereits mit der aktuellen Stadtplanung für München auseinander und kritisierte für ihn inakzeptable Pro-

jekte, auch Projekte seiner Lehrer, indem er Gegenentwürfe in der Süddeutschen Zeitung veröffentlichte. Obwohl er daraufhin keine Bauaufträge erhielt, avancierte er zum Experten für Stadterneuerung, dem das Deutsche Architekturmuseum in Frankfurt a. M. 1987 eine Einzelausstellung widmete. Als er 1992 den Wettbewerb für die Pinakothek der Moderne in München und 1994 den Wettbewerb für das Abgeordnetenhaus in Berlin gewann, stieg er schließlich in die „obere Liga“ der deutschen Architekten auf.<sup>140</sup>

Die Pinakothek der Moderne ist in München im Stadtteil Maxvorstadt nordwestlich der Altstadt situiert, wo sie mit der Alten und der Neuen Pinakothek ein Ensemble bildet. Zugleich vermittelt sie stadträumlich zwischen dem Altstadtring und dem Museumsquartier (Abb. 9.15): Der Grundriss ihres 3-geschossigen Quaders aus Sichtbeton und Glas basiert auf einem Quadratraster, aus dem verschiedenen große, rechteckige und quadratische Räume entwickelt werden, die sich um eine 3-geschossige Pfeilerrotunde mit flacher Glaskuppel gruppieren. Der Quader wird von einer Diagonale durchschnitten, die die Eingänge an seiner Südost- und Nordwestecke verbindet und jeweils vom Eingang bis zur Rotunde als Trennwand zwischen der Eingangshalle und einer trichterförmigen Treppe aufsteigt. Entlang der Diagonale verläuft ein öffentlicher Weg durch die Pinakothek, der allerdings nur während ihrer Öffnungszeiten genutzt werden kann.

<sup>135</sup> Ebd., S. 579, 581.

<sup>136</sup> Haberlik/Zohlen 1998, S. 22.

<sup>137</sup> Weiß 1993, S. 583 f.

<sup>138</sup> Minta 2006, S. 367.

<sup>139</sup> Vgl. AK: Nr. 9; Rietdorf 1940, S. 76 f.; Neumeyer 1997, S. 13.

<sup>140</sup> Vgl. Weiß 1993, S. 577, 579; Haberlik/Zohlen 1998, S. 22 f.



Braunfels hat ein Buch über die Pinakothek der Moderne veröffentlicht, in dem diverse historische Referenzbauten abgebildet sind, auch Gillys Pfeilerhalle<sup>141</sup>. Die Korrespondenzen der beiden Bauten sind offensichtlich: Beide basieren auf einem Quadratraster, beide werden über je zwei große, flach ansteigende Treppen mit Podesten erschlossen<sup>142</sup>, und beide besitzen eine zentrale Pfeilerrotunde mit Oberlicht. Diese fungiert jeweils als Verteilerhalle – in der Pinakothek auch als Festsaal – und markiert den Schnittpunkt sich orthogonal kreuzender Gänge, die in der Pinakothek auf den Mittelachsen des Quaders verlaufen. In den Ausstellungsräumen der Pinakothek sind außerdem die Decken – wie die Decke von Gillys Pfeilerhalle – mit einem Quadratraster überzogen, das im 3. Geschoss quadratische Oberlichter integriert<sup>143</sup>, während Gilly die Quadrate mit Kassetten gefüllt oder mit Halbtönen überwölbt hat.

Neben den historischen Referenzbauten sind in Braunfels' Buch auch neuere Bauten abgebildet, auf die die Pinakothek ebenfalls Bezug nimmt, wie die Staatsgalerie in Stuttgart mit ihrer zentralen Rotunde, durch die ein öffentlicher Weg verläuft, oder die Kunsthalle Schirn in Frankfurt a. M. mit ihrem diagonal positionierten Zeilenbau und ihrer als Verteilerhalle fungierenden Rotunde mit flacher Glaskuppel, zu der entlang der Diagonale zwei flache Treppen führen (Abb. 8.5). Braunfels hat also für die Pinakothek Komponenten von historischen *und* zeitgenössischen Bauten, vor allem Museumsbauten, aufgegriffen. Sein Vorgehen korrespondiert mit Gillys Arbeitsweise, der für sein Friedrichdenkmal ebenfalls auf historische *und* zeitgenössische Bauten rekurriert hat, auch auf Denkmäler seiner Kollegen (s. S. 44). Für die Pinakothek und das Friedrichdenkmal gilt deshalb gleichermaßen, was für die Pinakothek konstatiert wurde, nämlich dass der Bau sich „in vielen Aspekten wie eine Enzyklopädie“ seiner Gattung lesen lasse, aber nie Gefahr laufe, „in lexikonartige Einzelteile zu zerfallen“<sup>144</sup>:

„Der fachkundige Besucher wird einige Verweise auf wichtige Werke der jüngeren Baugeschichte entdecken [...]. Doch treten sie allesamt nicht als platte Zitate in Erscheinung. Im Gegenteil: Sie geben sich als elementare Bestandteile einer vom städtebaulichen Ansatz bis zur konkreten architektonischen Gestaltung reichenden stringenten Gesamtkomposition zu erkennen.“<sup>145</sup>

Es sind weitere Parallelen zu konstatieren: Das Friedrichdenkmal vermittelt wie die Pinakothek stadträumlich zwischen zwei Stadtteilen, der Friedrichstadt und dem südlichen Tiergarten, der 1797 allerdings noch vor der Stadtgrenze lag. Die Pinakothek erhält – analog zur Sockelmauer des Friedrichdenkmals – eine (Teil)Umhüllung in Form eines L-förmigen Zeilenbaus vor ihrer Süd- und Ostseite, durch den ebenfalls Innenhöfe entstehen und der ebenfalls mit einem Portikus auf Höhe des Eingangs geöffnet wird.<sup>146</sup> Beide Bauten, Pinakothek und Friedrichdenkmal, erlauben den Durchblick durch ihr Erdgeschoss<sup>147</sup> sowie den Durchgang, ohne dass andere Bereiche betreten werden müssen, und beide bieten auf ihren Treppenanlagen weitere Blickperspektiven sowie ein Architektur- und Raumerlebnis.

Der wichtigste zeitgenössische Referenzbau der Pinakothek dürfte das Kunstmuseum in Bonn (1985–1992) von Axel Schultes sein, auf das die Pinakothek explizit Bezug nimmt.<sup>148</sup> Beim Entwurf für das Abgeordnetenhaus in Berlin hat Braunfels sich dann dezidiert an Schultes' Formensprache orientiert, weil er davon ausging, dass Schultes und Frank den Wettbewerb für das Bundeskanzleramt gewinnen würden<sup>149</sup> (Abb. 9.16): Der gestreckte, 7- bis 8-geschossige Quader des Abgeordnetenhauses aus Sichtbeton und Glas wird exakt in das „Band des Bundes“ eingepasst und auf Höhe der Spree diagonal in zwei Häuser geteilt, das Paul-Löbe-Haus im Spreebogen und das Marie-Elisabeth-

<sup>141</sup> Braunfels 2002, S. 18.

<sup>142</sup> Die Pinakothek besitzt außerdem einige kleinere, steilere Treppen (vgl. Ebd., S. 40).

<sup>143</sup> Vgl. Ebd., S. 48, 245.

<sup>144</sup> Mönninger, Michael: Klar und lichtvoll wie eine Regel: Stephan Braunfels' neue Pinakothek der Moderne in München. In: Ebd., S. 8–30, hier S. 18.

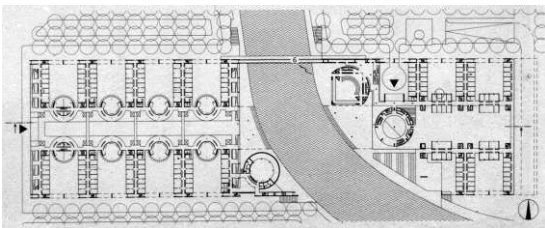
<sup>145</sup> Hamm, Oliver G.: Pinakothek der Moderne, München. Stephan Braunfels Architekten. In: DAM Jahrbuch 20, 2002, S. 86–93, hier S. 86f.

<sup>146</sup> Vgl. Braunfels 2002, S. 36f., 53, 56, 70f., 73. – Der Zeilenbau wurde bisher nicht realisiert. Er verweist auch auf den Zeilenbau des RWE-Hochhauses in Essen (Abb. 9.2).

<sup>147</sup> Der Blick durch die Pinakothek wird durch die großflächige Verglasung der Eingangshallen ermöglicht.

<sup>148</sup> Explizite Bezüge entstehen beispielsweise durch die TrichterTreppen, die Flugdächer auf schlanken Rundpfeilern sowie die Überlagerung von Quadrat, Kreis und Diagonale im Grundriss der Pinakothek.

<sup>149</sup> Vgl. Haberlik/Zohlen 1998, S. 21.



**Abb. 9.16** | Stephan Braunfels: Abgeordnetenhaus, Paul-Löbe-Allee / Schiffbauerdamm, Berlin (1994–2003); **oben:** Südostansicht; **unten links:** Grundriss; **unten rechts:** Blick vom Marie-Elisabeth-Lüders-Haus durch das Paul-Löbe-Haus bis zum Bundeskanzleramt.

Lüders-Haus am Ostufer, die mit einer 2-geschossigen Fußgängerbrücke verbunden werden. Die lange Mittelachse des Doppelhauses wird als geschossübergreifende Halle mit Glasfronten unter Flugdächern und einem Glasdach ausgestaltet, während an die lange Nord- und Südseite des Hauses orthogonal und spiegelsymmetrisch schmale Quader anschließen, die paarweise jeweils einen runden oder quadratischen Glasturm und einen Gartenhof flankieren. Die Langseiten des Doppelhauses bilden somit zwei Kammstrukturen ab und vervielfältigen zugleich die H-Form.

Die Korrespondenzen mit Gillys Architektur reduzieren sich hier auf Allusionen und Reminiszenzen wie die Kombination von Primärformen, die breite Lagerung des Baukörpers, die Sichtachse durch zwei sich ergänzende Bauten – analog zu Gillys Denkmal-Ensemble auf dem Leipziger Platz –,

auf der ebenfalls ein zylindrisches Element, hier die Bibliotheksrotunde, platziert ist, sowie die U-Form aus zwei Quadern und einem runden oder quadratischen Element. Diese U-Form hat Gilly für verschiedene Gebäude gewählt, ihre Bauteile aber anders proportioniert und das runde oder quadratische Element immer hinter den U-förmigen Vorbau gesetzt (vgl. Abb. 4.9, 4.47, 8.6).

Offenbar hat Braunfels für das Abgeordnetenhaus kaum historische Bauten, sondern primär Bauten des 20. Jahrhunderts produktiv rezipiert<sup>150</sup>, vor allem Bauten von Axel Schultes und Charlotte Frank. Die beiden Architekten dürften sich wiederum an Braunfels' Doppelhaus orientiert haben, als sie die Zeilenbauten des Kanzleramts mit Wintergärten rhythmisierten. Die Regierungsbauten im „Band des Bundes“ kennzeichnet somit der „Kontrast von geschlossenen und offenen, schweren und

<sup>150</sup> So verweist beispielsweise die „Versammlung starker Geometrien“ des Abgeordnetenhauses (Pehnt 2006, S. 456) auf die Architektur von Louis I. Kahn und die Kammstruktur auf Hans Poelzigs IG Farben-Verwaltungsgebäude in Frankfurt a. M.



**Abb. 9.17** | Herbert „Jimmy“ Fell: Goldene Brücke, Skulpturen- und Gedächtnispark zur deutschen Einheit, ehemaliger Grenzübergang Henneberg – Eußenhausen (1996).

leichten“, blockhaft-strengen und durchlässigen Formen<sup>151</sup>, so dass die Bauten korrespondieren und trotz der individuellen Stile ihrer Architekten eine Einheit bilden.

#### 9.2.6 | Bauaufgaben Denkmal und Theater

Mit den Regierungsbauten im „Band des Bundes“ und dem erneuten Umbau des Reichstags kam ein neues Selbstbewusstsein des deutschen Staats zum Ausdruck, der mit der Wiedervereinigung seine Souveränität zurückerhalten hatte. Das Selbstbewusstsein mündete aber nicht – wie international befürchtet – in einen neuen Patriotismus und Nationalkult, weil die Mehrheit der Deutschen um 1995 jeden Nationalismus ablehnte. Zwar wurden seit den 1980er Jahren wieder nationalkonservative Positionen artikuliert, die ab 1990 die Leitbilder der Architektur beeinflussten, doch konnten diese sich politisch nicht durchsetzen.<sup>152</sup> Stattdessen wurde die Aufarbeitung des Nationalsozialismus seit den 1970er Jahren als wichtiger Identitätsbildungsprozess begriffen, weil sich erst mit ihr eine liberale politische Kultur und demokratische „Normalität“ in der Bundesrepublik herausgebildet hatten.<sup>153</sup> Infolgedessen galt (und gilt) „die Erinnerung an Auschwitz“ als Fundament der bundesdeutschen

Demokratie und das Denkmal für die ermordeten Juden Europas in Berlin (1997–2005) als Gründungsmonument der wiedervereinigten Nation.<sup>154</sup>

Für die offizielle Gedenkkultur Deutschlands hatten um 1995 folglich die Opfer des NS-Regimes und des 2. Weltkriegs Priorität<sup>155</sup>, für die weiterhin Denkmäler in den um 1980 etablierten Formen ausgeführt wurden. Parallel entstanden zahlreiche Denkmäler, die an die Opfer des SED-Regimes, an die Ostdeutsche Revolution und an die Wiedervereinigung in ähnlichen Formen erinnerten: schlichte, figürliche und abstrakte Skulpturen sowie Gedenksteine, -säulen, -kreuze, -tafeln, -stelen und -mauern. Außerdem wurden DDR-spezifische Bauten wie Grenzanlagen und Gefängnisse der Staatsicherheit zu Denkmälern umgewidmet sowie einzelne Kapellen und kleine Kirchen als Gedenkstätten neu errichtet.<sup>156</sup>

Aufgrund dieser Denkmalthemen sind produktive Gilly-Rezeptionen auch um 1995 im Denkmalbau nicht nachweisbar – mit einer Ausnahme: der Goldenen Brücke im Skulpturen- und Gedächtnispark zur deutschen Einheit am ehemaligen Grenzübergang Henneberg – Eußenhausen (Abb. 9.17). Unter der Schirmherrschaft von Bundeskanzler Helmut Kohl wurde die Brücke als schlichter Quader aus Holz mit Goldfassung realisiert und auf der Grenze zwischen Thüringen und Bayern situiert,

<sup>151</sup> Bartetzky 2006, S. 446.

<sup>152</sup> Vgl. Hertweck 2010, S. 35–39, 102–110, 127–129.

<sup>153</sup> Vgl. Ebd., S. 37 f., 107 f.

<sup>154</sup> Vgl. Bartetzky 2006, S. 469.

<sup>155</sup> Vgl. Ebd., S. 450.

<sup>156</sup> Vgl. Ebd., S. 448 f.; Pehnt 2006, S. 478. – Zahlreiche Beispiele in: Kaminsky, Anne (Hg.): Orte des Erinnerns. Gedenkzeichen, Gedenkstätten und Museen zur Diktatur in SBZ und DDR. 2. Aufl. Bonn 2007.

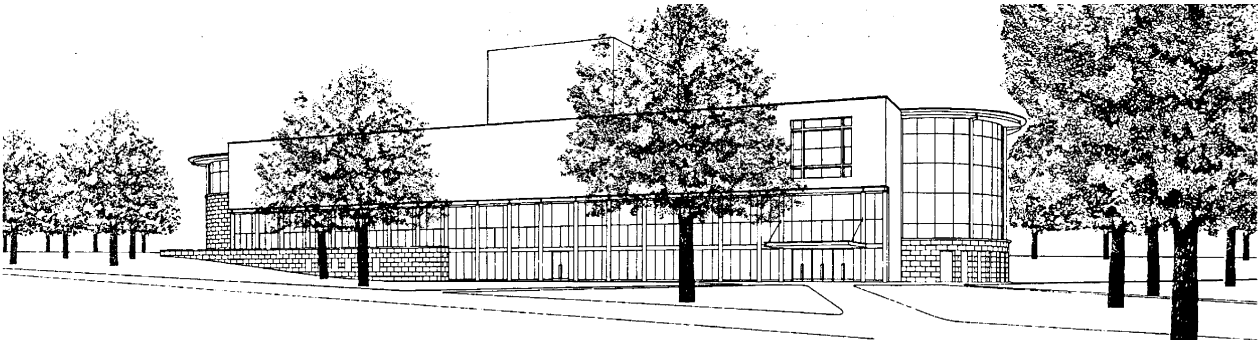


Abb. 9.18 | Klaus P. Springer / Jörg Springer: Kleist-Theater (heute: Kleist-Forum), Platz der Einheit, Frankfurt a. d. O. (1994–2001): Südansicht.

wo ihr Bogen in Form einer auf dem Boden aufsetzenden Halbtonne einen alten Grenzstein überwölbt. Sie symbolisiert das Zusammenwachsen der beiden deutschen Staaten und fungiert als „Nationaldenkmal für Freiheit und Einheit“.<sup>157</sup> Dieser Funktion korrespondiert ihr Rekurs auf Gillys Friedrichdenkmal: Die Brücke transformiert und synthetisiert den Quader des Podiums, einen seiner Bogengänge sowie seine West- und Ostansicht, in der der westliche und östliche Bogengang den Sarkophag Friedrichs II. überwölben. Semantisch stellt sie über den Gilly-Rekurs Bezüge zwischen dem preußischen *National-building*-Projekt und der deutschen Einheit her, die als vorläufiger Abschluss des Projekts für Gesamtdeutschland gelten kann.

Die Situation im Theaterbau veränderte sich ebenfalls kaum, so dass Gillys Berliner Schauspielhaus auch um 1995 nur vereinzelt produktiv rezipiert wurde. Allerdings fielen diese Rezeptionen eindeutiger aus als diejenigen der um 1980 entstandenen Bauten, was vermuten lässt, dass die Vorbehalte gegenüber Gillys Bau nach 1990 zurückgegangen sind. So haben die Architekten des Kleist-Theaters in Frankfurt a. d. O. – heute Kongress- und Kulturzentrum – Gillys Formenkombination in ihren Wettbewerbsentwurf übernommen und einen gestreckten Quader hinzugefügt (Abb. 9.18): Die Halbzyylinder werden an die Schmalseiten des Quaders additiv angefügt und in geringerer Breite, aber gleicher Höhe ausgestaltet; der Kubus wird in den Quader inkorporiert und steigt in seinem Zentrum als Bühnenturm auf.

Der östliche Halbzyylinder ist – wie Gillys Halbzyylinder – in einen gemauerten Sockel mit hochrechteckigen Öffnungen und eine über drei Geschosse aufsteigende, geschlossene Wand gegliedert, die hier verglast ist und das Foyer und Treppenhaus belichtet. Die Rundung bildet das Amphitheater im 1. Obergeschoss am Außenbau ab, das als Auditorium für Veranstaltungen im Foyer genutzt werden kann. Der westliche Halbzyylinder nimmt im Entwurf eine Laderampe und eine Tischlerei, im realisierten Bau dann ein Restaurant und einen Konferenzraum auf. Der Haupteingang an der südlichen Langseite des realisierten Baus wird mit acht massigen Rundpfeilern ausgestattet, die die Türen flankieren und folglich gleichermaßen auf die Stützen des Portikus und der Zylinderringe von Gillys Schauspielhaus rekurrieren.<sup>158</sup> Die Wettbewerbsjury war verblüfft vom Gilly-Rekurs:

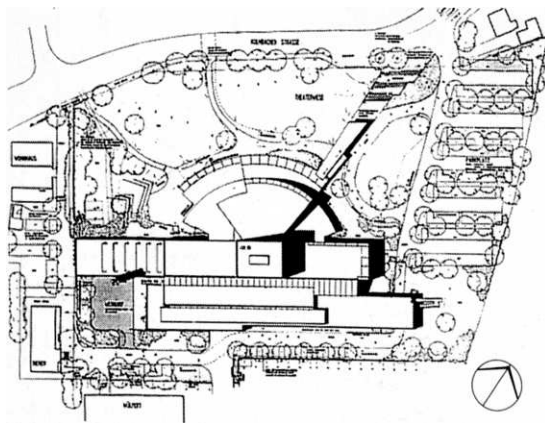
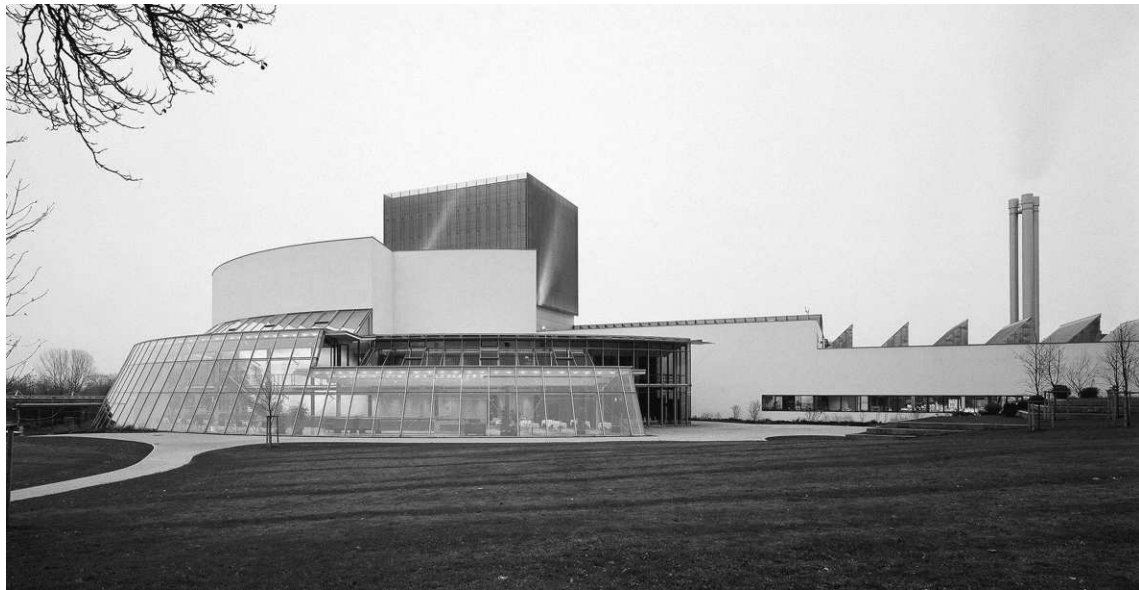
„Die auf den ersten Blick verblüffende perfekte Achsialsymmetrie des Baukörpers mit dem Zentralakzent des Bühnenturms und den beiden apsidialen Enden erfährt eine dazu kontrapunktisch differenzierte Behandlung der Fassaden [...]. Die bauliche Gestalt ist insgesamt von geradezu klassischer Harmonie geprägt.“<sup>159</sup>

Dagegen hat das Büro Auer Weber Architekten für das Theater in Hof nur die Nordhälfte von Gillys Schauspielhaus produktiv rezipiert und diese in dekonstruktivistische Architektur übersetzt

<sup>157</sup> Vgl. Ebd., S. 470 f. – Die Maße der Brücke betragen:  $7 \times 16 \times 8$  Meter (vgl. die Website: [www.skulpturenpark-deutsche-einheit.de](http://www.skulpturenpark-deutsche-einheit.de); Stand: April 2023).

<sup>158</sup> Grundrisse, Außen- und Innenansichten des realisierten Baus in: *Bauwelt* 92, 2001, H. 20, S. 24–29.

<sup>159</sup> Aus der Preisgerichtsbeurteilung; zitiert nach: *AW Architektur + Wettbewerbe* 173, 1998, S. 60.



**Abb. 9.19** | Auer Weber Architekten: Theater Hof, Kulmbacher Straße, Hof (1987–1994);  
**oben:** Westansicht; **unten links:** Lageplan; **unten rechts:** Portikus.

(Abb. 9.19)<sup>160</sup>: Am Außenbau des Hofer Theaters wird das Kreissegment des Auditoriums mit einem breit gelagerten Drittelzylinder abgebildet, der an den kubischen Bühnenturm additiv anschließt. Der Zylinder gliedert sich in einen dosierten, gläsernen Ring für das dekonstruktivis-

tisch gestaltete Foyer und einen höheren Kern, hinter dessen vertikaler, geschlossener Wand die geschlossene Wand des Bühnenturms aufsteigt. Der Eingang am Nordende des Zylinderrings wird überdacht von einem keilförmigen Portikus in dekonstruktivistischem Design.

### 9.3 | Literatur: Revolutionär vs. Träumer am Beginn der Moderne

In der Architektur wurde Friedrich Gilly um 1995 zunächst wieder für nationalkonservative Positionen vereinnahmt, schließlich aber aus dem nationalistisch-imperialistischen Kontext gelöst, der die Gilly-Rezeption seit 1916 dominiert hatte. In der

Literatur scheint dieser Herauslösungsprozess um 1995 bereits abgeschlossen gewesen zu sein, denn in den untersuchten Publikationen sind – anders als noch um 1980 – keine ex- oder impliziten Verweise auf diesen Kontext mehr festzustellen. Die

<sup>160</sup> Grundrisse, Querschnitt, Außen- und Innenansichten in: Baumeister 92, 1995, H. 3, S. 44–51.

wissenschaftliche Aufarbeitung dieser speziellen Perspektive der Gilly-Rezeption unterblieb allerdings auch weiterhin. Stattdessen wurde offenbar ein Neuanfang gesucht, denn die Forschung befasste sich nun mit der Philosophie und Kunsttheorie des Klassizismus sowie mit Preußen im 18. und 19. Jahrhundert.

### 9.3.1 | Publikationen zur Kunst- und Architekturgeschichte

Als erste Publikation der gesamtdeutschen Forschung ist das Buch „Klassizismus“ von Dieter Dolgner erschienen, das einen ausgewogenen Überblick über die Früh-, Hoch- und Spätphase der klassizistischen Architektur in Deutschland sowie einen Ausblick auf ihre Rezeption bis zur Postmoderne bietet. Dolgner hat 1991 somit eine aktuelle Bestandsaufnahme bereitgestellt, in der die Architektur „Um 1800“ erstmals seit 1960 wieder als Hochklassizismus bewertet wurde. Der „Berliner Schule“ bescheinigte Dolgner „eine herausragende Rolle“ bei der Stilentwicklung, vor allem Friedrich Gilly, mit dessen Werk „der Berliner Hochklassizismus, ja womöglich die Architektur des deutschen Klassizismus überhaupt, zweifellos“ den Höhepunkt erreicht habe:

„Es war seiner Begabung und seinem Talent vorbehalten, sowohl dem klassischen Ideal der Zeit die gültigste Formulierung gegeben als auch einen neuen, von historischen Reminiszenzen weitgehend unabhängigen und den Rahmen des Klassizismus überschreitenden Stil angekündigt zu haben.“<sup>161</sup>

Dolgner kommentiert Gillys Hauptwerke und hebt ihre Neuartigkeit hervor: die Demokratisierung des Zuschauerraums und den funktionalen Außenbau des Schauspielhauses, das „von programmatischer Bedeutung für die Zukunft“ gewesen sei, sowie den Aufstieg vom Sockel zum Tempel des Friedrichdenkmals, das „im Sinne der Aufklärung einen

Hinweis auf die geistige Entwicklung von dumpfer Unwissenheit zu befreiender Erkenntnis“ gebe. Von diesem Denkmal „der sich formierenden bürgerlichen Nationalbewegung“ sei „eine kaum übersehbare Wirkung ausgegangen“.<sup>162</sup> Die große Bedeutung der beiden Hauptwerke weist Dolgner mit Rezeptionsbeispielen des 19. Jahrhunderts nach.

Die Forschung zur Architekturtheorie des Klassizismus leitete 1993 Mohamed Scharabi mit seinem Buch „Architekturgeschichte des 19. Jahrhunderts“ ein, in dem „die Frage des Verhältnisses von Architektur und Philosophie“ behandelt wird<sup>163</sup>. Scharabi nennt als einen von drei Repräsentanten der Architektur vor 1871 Friedrich Gilly (neben Karl F. Schinkel und Gottfried Semper) und widmet ihm zwei Kapitel. Seine Analyse von Gillys Werk bleibt allerdings fragmentarisch, weil er den Einfluss zeitgenössischer Philosophen und Schriftsteller wie Immanuel Kant und Friedrich Schiller nur anhand kurzer Hinweise und Zitate darzulegen versucht. Auch von diesem Einfluss Architekturmerkmale wie „Naivität und Verspieltheit“ oder „unverkennbare Ruhe“ abzuleiten und wiederholt aus Gillys Baukunst-Aufsatz zu zitieren, führt zu keiner Vertiefung der Analyse.<sup>164</sup> Klaus J. Philipp hat Scharabi zudem „eine in fast allen Teilen mißglückte Interpretation“ des Baukunst-Aufsatzes bescheinigt und stattdessen Fritz Neumeyers Gilly-Buch empfohlen, dessen Ausführungen „sehr lehrreich“ seien (Kap. 9.3.2).<sup>165</sup>

Philipp selbst hat 1997 seine Habilitationsschrift „Um 1800. Architekturtheorie und Architekturkritik in Deutschland zwischen 1790 und 1810“ publiziert, in der er Gillys Aufsätze über die Baukunst und die Landhäuser Bagatelle und Rincy kommentiert.<sup>166</sup> Dabei nimmt er eine spezielle Perspektive ein, weil er die Aufsätze im Kontext der Zeitschrift „Sammlung nützlicher Aufsätze und Nachrichten, die Baukunst betreffend“ bewertet, in der sie erschienen sind: So sei Gillys Baukunst-Aufsatz „in erster Linie Werbung für die Gründung bzw. den Erhalt und die Förderung der Bauakademie“, während die Landhaus-Aufsätze das wichtigste archi-

<sup>161</sup> Dolgner 1991, S. 87, 92 f.

<sup>162</sup> Ebd., S. 93–96.

<sup>163</sup> Scharabi 1993, S. 240.

<sup>164</sup> Ebd., S. 26, 32, 241–243.

<sup>165</sup> Philipp 1997, S. 228, Anm. 443.

<sup>166</sup> Ebd., S. 51–53, 189.



tektonische „Modethema der Zeit“ bedienen.<sup>167</sup> Die drei Aufsätze seien interessant, „aber für die Diskussion um 1800 nicht grundlegend“; Gilly gehöre nicht zu denjenigen, „die um 1800 die Diskussion bestimmten“.<sup>168</sup>

Dieses Urteil muss überraschen angesichts der zeitgenössischen Reaktionen auf Gillys Architektur, ist aber vermutlich damit zu erklären, dass Philipp nur publizierte Arbeiten für seine Forschung herangezogen hat. Von Gillys Bauten erwähnt er deshalb nur das Eisenhüttenwerk (Abb. 2.16), das er auf Schloss- und Grabbauten zurückführt, sowie den Fassadentypus des Berliner Stadthauses, den Gilly radikalisiert habe.<sup>169</sup> Insgesamt fällt sein Urteil über die Avantgarde „Um 1800“ negativ aus, der es nicht gelungen sei, „eine eigene Architektursprache zu entwickeln“:

„Ohne erläuternden Text war diese Architektur [...] nicht so eindeutig und so aus der Bestimmung des Innern heraus entwickelt, daß sie allgemein verständlich war. [...]

Von einer allgemeinen Durchsetzung eines neuen Stils [...] kann in Deutschland vor der Jahrhundertwende [...] nicht die Rede sein.“<sup>170</sup>

Eine Gegenposition zu Philipp nimmt Jochen Meyer ein, der in seiner 1998 publizierten Dissertation Theorien zum „Theaterbau im deutschsprachigen Raum“ zwischen 1800 und 1850 vorstellt. Meyer bewertet Gillys Entwürfe für das Berliner Schauspielhaus als zentralen Beitrag zum zeitgenössischen Theaterbaudiskurs, in dem um die adäquate Form des bürgerlichen Theaters gerungen wurde. So stritten Vertreter der „Zirkel- und elliptischen Schule“ über das Verhältnis von Zuschauer- und Bühnenraum sowie die Gestaltung des Auditoriums. Als Vertreter der Zirkelschule habe Gilly „eine stringente Lösung“ gefunden (Abb. 2.8):

„In seinem Entwurf für das Berliner Nationaltheater erreichte Gilly eine Ausrichtung des Gesamtraumes

auf die Bühne und zugleich eine Verklammerung von Bühnenportal, Proszeniumszone und Auditorium, wie sie wohl in keinem realisierten Theaterbau des 19. Jahrhunderts formal so überzeugend gelöst worden ist. [...]

Die Radikalität des Entwurfes lässt erahnen, welche Impulse die Publikation seiner Zeichnungen [...] der Entwicklung des Theaterbaues im 19. Jahrhundert hätte geben können.“<sup>171</sup>

Gilly hat bis zu seinem Tod an einer Abhandlung über den Theaterbau gearbeitet, die diese letzte Version des Zuschauerraums vermutlich enthalten hätte (vgl. S. 35). Laut Meyer sind Gillys Entwürfe – neben den Abhandlungen von Johann G. Rhode und Louis Catel zum Theaterbau – die einzigen Dokumente „der unter Berliner Architekten um 1800 diskutierten Reformideen“, die überliefert sind. Da sich mit der Kontroverse um das Schauspielhaus die selbständige Theaterbautheorie in Deutschland etabliert hat, kommt Gillys Entwürfen somit größere Bedeutung zu.<sup>172</sup>

Eine Gegenposition zu Klaus J. Philipp nimmt auch Jens Bisky ein, der in seinem 2000 publizierten Buch „Poesie der Baukunst“ die deutsche Architekturästhetik im Zeitraum 1750–1850 behandelt. In seinem 33-seitigen Kapitel über Gilly analysiert Bisky ebenfalls Gillys Aufsätze sowie den Text „Steine von Rauen“ und kommt zu einem anderen Ergebnis als Philipp: Im Baukunst-Aufsatz habe Gilly für die geforderte Synthese von Kunst und Wissenschaft eine „plausible Lösung“ gefunden, mit der er „den durchgehend pragmatischen Zug der Berliner Bauerschule“ begründete. Mit den Baubeschreibungen seiner übrigen Aufsätze habe er „das Beurteilungsvermögen des Architekten schärfen“ wollen, in dem „sich wissenschaftliche Kenntnisse und ‚kunstmäßiges Talent‘ vereinigen“ sollten: Im Marienburg-Aufsatz versteht Gilly die Konstruktion und das einzelne Bauteil „als autonome Kunstform“, womit er den Zeitgenossen ein neues Gotikverständnis vermittelte. In den beiden Landhaus-Aufsätzen stellt er die

<sup>167</sup> Ebd., S. 50, 52.

<sup>168</sup> Ebd., S. 8, 11.

<sup>169</sup> Ebd., S. 55, 158. – Unklar bleibt, warum Philipp als Beispiel für Gillys Radikalisierung nicht das Stadthaus Breite Straße 30 zeigt (Abb. 2.11), sondern das konventionellere Haus Behrenstraße 68 (Abb. 2.12).

<sup>170</sup> Ebd., S. 10, 179 f.

<sup>171</sup> Meyer 1998, S. 81, 222 f.

<sup>172</sup> Ebd., S. 39, 55. – Meyer vermutet, dass Gilly – hätte er seine Abhandlung veröffentlicht – „wohl als Verfasser der ersten selbständigen deutschsprachigen Theaterbautheorie in die Kunstgeschichte eingegangen“ wäre (S. 42).

Bauten als Muster „eines einfachen und schönen Geschmacks“ vor, der „Simplizität und Eleganz“ verbindet.<sup>173</sup>

Dabei hat Gilly sowohl die einfache Form als auch das Material aufgewertet und so einen Weg aus dem zeitgenössischen „Dilemma der Ornamentdebatte“ gewiesen, „dass die einfachen Formen tendenziell defizient erschienen, die applizierten Ornamente aber überflüssig“:

„Gilly behält das Primat einfacher Formen bei, stellt aber in Bild wie Text dar, welche sinnliche Faszination von ihnen ausgehen kann, wenn gute Materialien gewählt, geschickt angeordnet und ordentlich verarbeitet wurden. Die Eigenarten der Steine, Hölzer, Metalle und Gläser boten auch bei Schlichtheit der Formen ein großes Ausdruckspotential, das der Architekt zur Entfaltung zu bringen hatte. [...]“

Nicht zufällig redet Gilly [...] von Eleganz statt von Pracht. Pracht wäre als Häufung des Überflüssigen zu verstehen. Eleganz entsteht durch vernünftige Anordnung, Raffinesse der Linien, Leichtigkeit der Konstruktion, gute und erlesene Materialien, Meisterschaft auch in der handwerklichen Ausführung.<sup>174</sup>

Für Bisky sind Gillys Texte innovativ bis revolutionär, weil sie „ein neues Verständnis von ästhetischem Reichtum“ vermittelten, so dass jedem Gebäude, auch „dem geringsten [...] ein gutes, gefälliges Aussehen gegeben werden“ konnte:

„Das Erhabene und das Bezaubernde werden für Gilly zu bevorzugten Zielen guter Architektur. [...] Revolutionär erscheint sein Oeuvre, weil er diesen Anspruch totalisiert und für die Prachtbaukunst im Extrem formuliert hat.“<sup>175</sup>

Wie sehr die Forschungsmeinungen über Gilly um 1995 differierten, belegen außerdem zwei weitere Bücher aus dem Jahr 2000, in denen Gilly marginalisiert wird. So erwähnt Heinrich Klotz in seiner „Geschichte der deutschen Kunst“ Gillys Friedrichdenk-

mal nur als Beispiel für Szenerien der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts (ohne Abbildung) und zeigt sein Schauspielhaus nur als Vorbild für Gottfried Semper's Erstes Hoftheater in Dresden (ohne Text). Klotz kommentiert lediglich Gillys Eisenhüttenwerk (mit Abbildung) und würdigt Gilly als „Anreger der ober-schlesischen Industriebauten“, kritisiert seinen Bau letztendlich aber als dysfunktional.<sup>176</sup>

Ebenso spielt Gillys Architektur im Sammelband „Baukunst um 1800“ keine Rolle, was erstaunlich ist, weil das Buch „auf einige Facetten jenes Prozesses aufmerksam“ machen soll, „der um 1800 die Formen der Moderne hervorbrachte“.<sup>177</sup> Doch Gilly wird nur im Aufsatz über „Pariser Architektur im Urteil deutscher Architekten“ von Klaus J. Philipp erwähnt, der kurz auf Gillys Aufenthalt in Paris und seine beiden Landhaus-Aufsätze eingeht, um am Ende sein Urteil zu reproduzieren: Gilly habe „zwar in seinen Theaterprojekten [...] seine Pariser Anregungen verarbeitet“, doch spiegele sich bei ihm „eine Unsicherheit, die als symptomatisch für die deutsche Architekturszene um 1800 gelten darf“, die „noch unfähig“ gewesen sei, „eine eigene, nationale, Architektursprache zu finden und zu realisieren“.<sup>178</sup>

In den Publikationen über Preußen differieren die Meinungen über Gilly ebenfalls: Im Aufsatz „Die Vision des Erhabenen in der preußischen Architektur“ (1996) befasst Manfred Klinkott sich mit dem „schwebenden Tempel“ im 19. Jahrhundert und beschreibt Gillys Friedrichdenkmal als „Architekturkomposition von ganz besonderem Reiz [...], eine erträumte Vision für den Leipziger Platz in Berlin, doch in der gedachten Größe kaum realisierbar und völlig ohne Funktion“. Ein solches Denkmal sei unbrauchbar und ein „Irrweg“ gewesen.<sup>179</sup> Im Ausstellungskatalog „Friedrich Wilhelm II. und die Künste“ (1997) bewertet Wolf J. Siedler das Denkmal dagegen als ein Werk, das „die Tür in eine neue Epoche aufgestoßen“ habe. Zudem seien die Ideen, die Gilly aus Paris mitbrachte, „so kühn empfunden und so frei gedacht wie die neueste Revolutionsarchitektur“:

<sup>173</sup> Bisky 2000, S. 145 f., 152, 167.

<sup>174</sup> Ebd., S. 153.

<sup>175</sup> Ebd., S. 140, 153, 155.

<sup>176</sup> Klotz 2000, S. 24 f., 96, 174.

<sup>177</sup> Wegner, Reinhard: Vorwort. In: Wegner 2000, S. 1–5, hier S. 5.

<sup>178</sup> Philipp 2000(a), S. 127.

<sup>179</sup> Klinkott 1996, S. 606.



„Es ist, zumindest auf dem Felde der Architektur, nicht viel her mit dem Gegenüber von französischer Avantgarde und preußischer Zurückgebliebenheit.“<sup>180</sup>

Die konträren Meinungen verbanden sich bei Heinz Schönemann zu einer ambivalenten Position, die er bereits 1986 formuliert hatte: In den Ausstellungskatalogen „Friedrich II. und die Kunst“ (1986) und „Friedrich Wilhelm II. und die Künste“ (1997) sowie im Sammelband „Preußen. Kunst und Architektur“ (1999) würdigt er Gillys Friedrichdenkmal als ein Projekt, das „von größter Bedeutung für die Entwicklung der klassizistischen Architektur in Deutschland“ gewesen sei, und weist die Bedeutung mit Rezeptionsbeispielen des 19. Jahrhunderts nach.<sup>181</sup> Zugleich relativiert er diese Bedeutung, indem er Gillys Denkmal von Gentz' Denkmal ableitet (vgl. S. 284).<sup>182</sup> Im Sammelband betont er außerdem, dass Gillys Eisenhüttenwerk „große Wirkung auf die Entwicklung der Industriearchitektur in Preußen“ gehabt habe<sup>183</sup>, während er Gillys Berliner Schauspielhaus gar nicht erwähnt.

Vier weitere Publikationen über Preußen sind zu nennen: 1998/99 hat der Historiker Eckhart Hellmuth je einen Aufsatz zum „patriotischen Selbstverständnis“ Preußens in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts und zu den Entwürfen für ein Denkmal Friedrichs II. publiziert. Auch er widerspricht Klaus J. Philipp, wenn er feststellt: „Zum erstenmal [sic!] fanden Preußens Architekten zu einem eigenständigen Stil.“<sup>184</sup> Gillys Friedrichdenkmal bewertet Hellmuth als spektakuläres, grandioses Ensemble und als einen „der Marksteine bei der Durchbildung moderner Staatssymbolik“:

„Wie kein anderer der beim Wettbewerb von 1796/97 beteiligten Architekten verschiebt Gilly die Koordinaten zugunsten eines Staatsmonumentes.“<sup>185</sup>

In den Katalogen zweier Ausstellungen, die 2000 in Berlin stattgefunden haben, wurde Gillys Architektur dann wieder unterschiedlich bewertet. So präsentierte die Ausstellung „Mathematisches Calcul und Sinn für Ästhetik. Die preußische Bauverwaltung 1770–1848“ Projekte, die in die Zuständigkeit der Bauverwaltung fielen, und zeigte von Gilly das Eisenhüttenwerk und die Berliner Börse (Abb. 2.16, 7.16): Der Entwurf für das Eisenhüttenwerk sei einprägsam und überzeugend, aber auch assoziationsreich und allegorisch-metaphorisch überhöht.<sup>186</sup> Der Entwurf für die Börse sei einer „der herausragendsten im Berlin der Jahrhundertwende“ und „der künstlerisch ganz eindeutig hochwertigste“, aber auch eine „eher ideale Lösung“, die „sich nicht an den Bedürfnissen der Berliner Kaufmannschaft orientierte“.<sup>187</sup>

Im Katalog zur Ausstellung „1799–1999. Von der Bauakademie zur Technischen Universität Berlin“ konstatiert Fritz Neumeyer dagegen, dass Gillys „bahnbrechende“ Entwürfe „spektakulär [...] eine dramatische Akzentverschiebung im künstlerischen Bewußtsein der Zeit“ markierten und dass sein Friedrichdenkmal „bis tief in das 20. Jahrhundert“ hineinwirkte. Zudem habe Gilly in seinem Baukunst-Aufsatz ein „Programm zur Erneuerung der Baukunst unter dem Primat der Poesie“ sowie eine „idealistische Kritik der technokratischen Architekturauffassung“ formuliert, die sich „ihre Aktualität über 200 Jahre bewahrt“ habe.<sup>188</sup>

### 9.3.2 | Die Gilly-Forschung

Während in Publikationen zur Kunst- und Architekturgeschichte die Meinungen über Gilly divergierten, sind in Publikationen der Gilly-Forschung um 1995 zwei gegenläufige Entwicklungen zu beobachten. So wurden einerseits die Forschungs-

<sup>180</sup> Siedler, Wolf Jobst: Zwischen Rokoko und Klassizismus – Friedrich Wilhelm II., ein Herrscher des Nicht-mehr und des Noch-nicht. In: Generaldirektion 1997, S. 15–22, hier S. 22.

<sup>181</sup> Schönemann 1986, S. 46; Schönemann 1997, S. 117; Schönemann 1999, S. 290, 294 f.

<sup>182</sup> Schönemann 1986, S. 47; Schönemann 1999, S. 293.

<sup>183</sup> Ebd., S. 295.

<sup>184</sup> Hellmuth 1999, S. 295.

<sup>185</sup> Hellmuth 1998, S. 38; Hellmuth 1999, S. 302.

<sup>186</sup> Jaeckel, Ralph: Entwurf zur „Königshütte“ (?), Ansicht bei Nacht, Friedrich Gilly, um 1797. In: Strecke 2000, S. 138–140, hier S. 140.

<sup>187</sup> Baier, Christof: Friedrich Gilly: Entwurf zur Börse in Berlin. In: Strecke 2000, S. 203 f., hier S. 203 f.

<sup>188</sup> Neumeyer 2000, S. 56, 62.

ansätze der 1980er Jahre weitergeführt: Einige Autoren untersuchten unbekanntere Werke von Gilly.<sup>189</sup> Hella Reelfs stellte weitere Forschungsergebnisse „zu einigen Zeichnungen“ von Gilly und zur Zusammenarbeit mit dem Vater vor.<sup>190</sup> Wolfgang Schiering erörterte die Rezeption von Gillys Friedrichdenkmal durch Haller von Hallerstein, Schinkel und von Klenze.<sup>191</sup>

Im Herbst 2000 wurden diese Forschungsansätze auf der X. Greifswalder Romantikkonferenz „Innovation und Tradition klassizistischer Architektur in Europa“ dann nochmals gebündelt und zu einem vorläufigen Abschluss gebracht. Die Konferenz fand anlässlich von Gillys 200. Todestag statt und setzte drei Themen: Gillys „Leben und Werk“, „Klassizismus und Gilly-Rezeption“ sowie „Klassizismus in Mecklenburg“.<sup>192</sup> Von den insgesamt 14 Vorträgen behandelten neun Vorträge Gillys Architektur und fünf Vorträge Werke anderer Architekten, deren Gilly-Rezeption – dem Konferenzband zufolge – allerdings kaum erörtert wurde. Dieses Vortragsverhältnis hat sich im 2002 publizierten Konferenzband zu Gillys Ungunsten verschoben, weil drei der neun Gilly-Vorträge nicht abgedruckt wurden.<sup>193</sup>

In seiner Begrüßungsrede zur Eröffnung der Konferenz würdigte Gerd-H. Vogel Gilly als Architekten mit „avantgardistischer Innovationskraft“, in dessen „Oeuvre eine so enorme geistige und gestalterische Sprengkraft“ zu finden sei, „vermittelt der das Bauwesen in neue Bahnen gelenkt wurde“. Gilly sei es gelungen, „die Weichen für eine radikale Entwicklung der Baukunst hin zur Moderne zu stellen“. Dennoch

„[...] werden unsere Untersuchungen zu klären haben, ob es sich dabei wirklich um einen ersten Vorstoß in die moderne Architektur oder nur um die ‚äußerste Konsequenz von Vorstellungen des 18. Jahrhunderts‘ handelt.“<sup>194</sup>

Vogel benannte als Ziel der Konferenz somit die Klärung einer bereits um 1960 diskutierten Forschungsfrage (vgl. Kap. 7.3). Dem Konferenzband zufolge wurde die Frage nicht geklärt, denn tatsächlich war sie im Jahr 2000 nicht mehr aktuell: Der Baustil „Um 1800“ wurde inzwischen als Hochklassizismus, also als separater Stilmodus bewertet, so dass die Frage, ob Gillys Werk ins 18. oder 19. Jahrhundert einzuordnen sei, ob Gilly also am Ende oder Anfang einer Epoche stehe, obsolet war.

Die andere, gegenläufige Entwicklung in der Gilly-Forschung hat Fritz Neumeyer mit seinem Buch „Friedrich Gilly. Essays zur Architektur 1796–1799“ eingeleitet, das 1994 in den USA und 1997 in Deutschland erschienen ist. Neumeyer suchte ebenfalls einen Neuanfang, indem er Texte und Entwürfe von Gilly in den Kontext der zeitgenössischen Philosophie und Architekturtheorie stellte, um „einen neuen Zugang zu seiner Ideenwelt [zu] ermöglichen“.<sup>195</sup> Das Buch versammelt Kapitel über Gillys Leben und seine Rezeption bis 1984, über Gillys Aufsätze, die Begleittexte zum Friedrichdenkmal und die Zeichnungen „Kuben im Sand I + II“, außerdem Reprints von allen Texten, von Gillys „Verzeichnis einer Auswahl der auf der hiesigen Kgl. Bibliothek vorhandenen Doubletten“ sowie des Verzeichnisses von Gillys Bibliothek. Letzteres enthält laut Neumeyer „wichtige Anhaltspunkte für die Rekonstruktion des gedanklichen Umfelds [...], in das Gillys Architekturverständnis eingebettet ist“.<sup>196</sup>

Der „Zugang zu Gillys Ideenwelt“ wird jedoch dadurch eingeschränkt, dass Neumeyers profunde Analyse von seiner spezifischen Rezeptionsperspektive überlagert wird, die schon seinen Aufsatz von 1984 geprägt hat, nämlich Gilly primär als visionären Träumer wahrzunehmen: So beinhalteten Gillys architektonische Arbeiten die „Vision einer radikalen Dematerialisierung des Baukörpers und Einbeziehung des unendlichen Raumes“ und the-

<sup>189</sup> Vgl. Wolter 1991; Roß 1992; Wilhelm 1993.

<sup>190</sup> Reelfs 1996; Reelfs 1998.

<sup>191</sup> Schiering 2000.

<sup>192</sup> Vgl. Vogel, Gerd-Helge: Geleitwort. In: Vogel 2002, S. 3f., hier S. 4.

<sup>193</sup> Vgl. Ebd. – Besonders bedauerlich ist der Verzicht auf den Vortrag von Ralf F. Hartmann über „Stadt und Garten als politische Räume in Friedrich Gillys Entwurf zu einem Denkmal Friedrichs II. von Preußen“, mit dem Hartmann inhaltlich vermutlich an das Gilly-Kapitel seiner Dissertation angeknüpft hat (Hartmann 1997(a); s. a. S. 30).

<sup>194</sup> Vogel, Gerd-Helge: Begrüßung der Teilnehmer der X. Greifswalder Romantikkonferenz am 30. September 2000 im Logenhaus in Güstrow. In: Vogel 2002, S. 7–13, hier S. 8f.

<sup>195</sup> Neumeyer 1997, S. 34.

<sup>196</sup> Ebd.

matisierten die „idealistische Vorstellung vom Dialog mit dem Absoluten“.<sup>197</sup> Aus dieser Perspektive entdeckt Neumeyer in Gillys Arbeiten Antizipationen der Moderne des 20. Jahrhunderts, beispielsweise in den Zeichnungen der Marienburg; hier artikuliere Gillys Blick auf die Gewölbe

„[...] einen Vorgriff auf eine Rohbau-Ästhetik, die – ebenfalls motiviert aus dem Staunen über die Konstruktion – erst in der modernen Architektur unseres Jahrhunderts eingelöst werden sollte.“<sup>198</sup>

Im Entwurf für die Pfeilerhalle habe Gilly einen

„[...] gotisch-schlanken Tempel dargestellt, in dem die klassische Form in ihrer elementaren Gegebenheit von Stütze und Architrav bis auf ein nicht weiter vorstellbares Maß reduziert – oder sollte man besser sagen – *weggeträumt* wurde. Das nackte, nach allen Seiten offene Skelett der Konstruktion war jetzt [...] selbst zur Architektur geworden. Schlank wie ein gotischer Pfeilerbau, aber schwer gelagert wie ein klassischer Tempel, gereinigt von allen Spuren der Geschichte wie die Urhütte, verwandelte sich Gillys Pfeilerhalle zum Denkmal einer geschichtlich kaum mehr bestimmbar Epoche. Das imaginierte Bauwerk, das die Idee einer leichten, transparenten Monumentalität zu propagieren scheint, wirkt zeitlos, archaisch und utopisch zugleich und weckt Assoziationen der Denkmalcharakteristik, die zurück bis Stonehenge und nach vorn bis zum modernen Skelettbau unseres Jahrhunderts [...] reichen.“<sup>199</sup>

Ebenso erweckten Gillys Zeichnungen „Kuben im Sand I + II“ als „Vertreter einer reinen Formenwelt [...] Assoziationen zum abstrakten Klassizismus des 20. Jahrhunderts“, während Gillys Schilderung der Errichtung des Landhauses Bagatelle „streckenweise wie ein Vorgriff auf Tempo und Methoden

der modernen Großproduktion im Zeitalter Henry Fords“ klinge.<sup>200</sup>

Tatsächlich enthalten Gillys Arbeiten Komponenten, die die Moderne des 20. Jahrhunderts antizipiert haben. Problematisch ist bei Neumeyer jedoch, dass seine Perspektive den Blick auf Gilly verengt und somit reduziert. Dazu trägt auch seine Entscheidung bei, Texte mit überwiegend technischem Inhalt wie Gillys Bericht der Hollandreise (1790)<sup>201</sup> und das Fragment seines Reisejournals (1797/98)<sup>202</sup> nicht zu berücksichtigen. Seine Entscheidung zum Reisejournal begründet Neumeyer damit, dass das Fragment „eigentlich nur der Vollständigkeit halber Erwähnung“ verdiene:

„Diese Veröffentlichung mochte wenig dazu angetan gewesen sein, das Andenken des früh Verstorbenen auf eine angemessene Weise zu pflegen, handelte es sich doch lediglich um knappe, unzusammenhängende technische Angaben zu einer Wasserstauvorrichtung und zur Konstruktion eines Dachstuhls – Themen, die eher für David als für Friedrich Gilly bezeichnend waren. Insofern kann man es nicht uneingeschränkt bedauern, wenn nach diesem dürftigen Auftakt – entgegen der Ankündigung ‚Die Fortsetzung folgt künftig‘ – weitere Veröffentlichungen dieser Art aus Gillys Reisejournal unterblieben.“<sup>203</sup>

Mit dem Verzicht auf die technischen Texte und mit seiner Begründung verfestigte Neumeyer das tradierte Urteil, Gilly sei ein praxisferner Träumer gewesen. Außerdem verzichtete er auf die Möglichkeit zu belegen, dass Gilly dem in seinem Baukunst-Aufsatz formulierten Universalanspruch an den Architekten selbst gerecht geworden ist. Gillys Architekturverständnis basierte nicht primär auf einer erträumten „Re-Mythologisierung des Bauens unter dem Primat der Poesie“<sup>204</sup>, sondern gleichermaßen auf profunden Kenntnissen der Technik. Mei-

<sup>197</sup> Ebd., S. 46, 65.

<sup>198</sup> Ebd., S. 46.

<sup>199</sup> Ebd., S. 50 f. – Tatsächlich rekurriert Gilly hier primär auf die Pfeilerhalle des altägyptischen Totentempels (vgl. Kap. 2.2.1).

<sup>200</sup> Ebd., S. 70, 97.

<sup>201</sup> Vgl. Strecke, Reinhart: Friedrich Gilly als Berichterstatter und Zeichengehilfe. In: Strecke 2000, S. 146–148. – Der Reisebericht wurde allerdings erst in den 1990er Jahren wiederentdeckt, so dass Neumeyer ihn noch nicht gekannt haben könnte.

<sup>202</sup> Veröffentlicht in: Sammlung nützlicher Aufsätze und Nachrichten, die Baukunst betreffend 5/1, 1803, S. 126f.; Rietdorf 1940, S. 66–68; Rietdorf 1943, S. 66–68.

<sup>203</sup> Neumeyer 1997, S. 39 f.

<sup>204</sup> Ebd., S. 91.

nes Erachtens war Gilly ein praxiserfahrener Architekt, für den die Technik ebenso relevant war wie die Kunst und der vermutlich wusste, dass seine „Ideen“ einer bürgerlichen Architektur neue Bau-techniken erforderten.

Im Anschluss an Neumeyers Forschung wurde Gillys Friedrichdenkmal erneut ausführlich untersucht und rehabilitiert: Ebenfalls 1997 ist Ralf F. Hartmanns Dissertation über Karl F. Schinkels Residenz eines Fürsten erschienen, in der Hartmann „verschiedene Realitätsebenen und historische Dimensionen“ des Friedrichdenkmals identifiziert.<sup>205</sup> Er analysiert das Denkmal im Kontext der Französischen Revolution und weist erstmals Gillys pro-

duktive Rezeption von Bauten der Revolutionsfeste nach.<sup>206</sup> Aus dieser Perspektive definiert das an einem Stadteingang situierte Denkmal die Stadt Berlin als demokratisch-republikanischen Garten und erhält eine politische Semantik, die jede militaristisch-weltmachtpolitische Implikation ausschließt. Ebenso benennt Eduard Wätjen in seinem 2000 publizierten Aufsatz über das Friedrichdenkmal einen Bau der Revolutionsfeste als Vorbild.<sup>207</sup> Außerdem untersucht Wätjen das Denkmal im zeitgenössischen preußischen Kontext und stellt diverse Daten und Details zu einer umfangreichen Bestandsaufnahme zusammen, die als Basis für die weitere Forschung dienen kann.

## 9.4 | Rezeption um 1995

Mit dem Beitritt der DDR zur Bundesrepublik Deutschland im Oktober 1990 begann die Wiedervereinigung der Ost- und der Westdeutschen zu einer gesamtdeutschen Gesellschaft, die große Probleme aufwarf. Noch nie zuvor war eine Plan- in eine Marktwirtschaft und eine kollektive in eine pluralistische Lebensform überführt worden. Die 1990er Jahre sind deshalb als Orientierungs- und Vereinigungsphase der Gesellschaft zu bewerten, in der die Bildung einer gesamtdeutschen Identität im Fokus des gesellschaftlichen Diskurses stand und eng mit der Aufarbeitung des Nationalsozialismus verbunden wurde. Am Ende des Jahrzehnts galt das Gedenken an den Holocaust als Fundament und das Berliner Denkmal für die ermordeten Juden Europas als Gründungsmonument des wiedervereinigten Deutschlands.

Der Identitätsbildungsprozess sollte durch Projekte der Architektur und des Städtebaus gefördert werden, weshalb die Direktoren der Berliner Senatsbauverwaltung und des Deutschen Architektur-museums in Frankfurt a. M. Leitbilder für die Projekte entwickelten, die an die Zeit vor 1933 anknüpften. Da diese Leitbilder auch auf NS-nahe Projekte wie den Preußischen Stil und das altdeutsche Bauernhaus Bezug nahmen, wurden sie etwa

zehn Jahre lang bundesweit äußerst kontrovers diskutiert. In diesem Kontext wurde Friedrich Gilly erneut als Begründer der Berliner Bautradition und des Preußischen Stils rezipiert und zunächst wieder für nationalkonservative Positionen vereinnahmt, deren Vertreter die Restitution des deutschen Nationalstaats und die „Renationalisierung der kollektiven Identität“ anstrebten<sup>208</sup>. Dieser Neopatriotismus konnte sich politisch jedoch nicht durchsetzen, so dass Gilly im Lauf der Leitbilddebatte schließlich aus dem nationalistisch-imperialistischen Kontext gelöst wurde, der seine Rezeption acht Jahrzehnte lang dominiert hatte.

Eine den Leitbildern folgende Architektur entstand hauptsächlich in Berlin. Im übrigen Deutschland wurden die Leitbilder modifiziert und teilweise in die Zweite Moderne integriert, die das Repertoire der Ersten Moderne nun durch digitale Techniken und historische Rekurse erweiterte. Ihre Architekten „scheuen Pathos nicht mehr“, wie Wolfgang Pehnt konstatierte, sondern zelebrieren und inszenieren:

„Sie empfänden es als Beschränkung ihrer Handlungsfreiheit, wenn sie für moralisch anspruchsvolle Aufgaben wie eine demokratische Volksvertretung oder ein Gehäuse der Kunst nicht die großen Regis-

<sup>205</sup> Hartmann 1997, S. 140.

<sup>206</sup> Ebd., S. 152–158, 163–166.

<sup>207</sup> Wätjen 2000, S. 209 f.

<sup>208</sup> Hertweck 2010, S. 35, 105.

ter ziehen dürften. Vorbei sind die Zeiten, als jede Säule unter Faschismusverdacht stand.“<sup>209</sup>

Um 1995 rekurrierte die Zweite Moderne auch auf den Klassizismus, so dass an ihren Bauten – ebenso wie weiterhin an Bauten des Rationalismus – vielfältige produktive Gilly-Rezeptionen festzustellen sind. Außerdem wurde Gilly als Urbanist wiederentdeckt und sein städtebaulicher Ansatz als vorbildlich für Berlin propagiert. Einzelne Architekten stellten über ihren Gilly-Rekurs Bezüge zwischen dem preußischen *National-building*-Projekt und der deutschen Einheit her, mit der das Ziel des Projekts – die Egalisierung und Demokratisierung der Gesellschaft in einer korrespondierenden Staatsform – nun für Gesamtdeutschland erreicht wurde. Andere Architekten kombinierten ihren Gilly-Rekurs mit ihrer Gegenposition zur NS-Architektur, beispielsweise am Bundeskanzleramt in Berlin oder am Bau-Ensemble der Neuen Messe in Leipzig, so dass Gillys Architektur auch über die Rezeption für diese Bauten aus dem NS-Kontext gelöst wurde.

In der Literatur scheint Gillys Herauslösung aus diesem Kontext um 1995 bereits abgeschlossen gewesen zu sein, obwohl die Gilly-Rezeption der Nationalsozialisten weiterhin nicht aufgearbeitet wurde. Stattdessen suchte die kunstwissenschaftliche Forschung einen Neuanfang und befasste sich mit der Philosophie und Architekturtheorie des Klassizismus. Ihre extrem divergierenden Bewertungen von Gilly spiegeln eine Unsicherheit im Umgang mit ihm wider, die vermutlich auf die fehlende Aufarbeitung seiner „NS-Vergangenheit“ zurückzuführen ist. Die Gilly-Forschung verfolgte ihre um 1980 etablierten Ansätze bis 2000 weiter, orientierte sich parallel aber ebenfalls neu: Fritz Neumeyer analysierte in seinem viel beachteten Gilly-Buch Texte und Entwürfe von Gilly im Kontext der zeitgenössischen Philosophie und Architekturtheorie, während zwei andere Autoren das Friedrichdenkmal in den Kontext der Französischen Revolution stellten, so dass Gillys Hauptwerk am Ende des 20. Jahrhunderts rehabilitiert war.

<sup>209</sup> Pehnt 2006, S. 457.

---

## 10 | Friedrich Gillys Werk aus rezeptionsgeschichtlicher Perspektive

In seinen letzten fünf Lebensjahren galt Friedrich Gilly als Kunstgenie, das mit den Zeichnungen der Marienburg und dem Entwurf für das Denkmal König Friedrichs II. zum führenden Architekten Preußens avancierte und Schüler ebenso wie Kollegen beeinflusste. Doch nicht jeder fand Zugang zu seiner Architektur. Konrad Levezow berichtet von Personen, die Gilly „von Seiten seiner Talente nicht zu schätzen verstanden“, und dass „der große Haufe der Beschauer“ in der Ausstellung der Kunstakademie 1797 die Idee des Friedrichdenkmals nicht voll erfasste.<sup>1</sup>

In den 1790er Jahren haben Gillys Konzepte und Formensprache die Sehgewohnheiten vieler Rezipienten noch überfordert. Bei auszuführenden Bauten wie Stadt- und Landhäusern musste Gilly deshalb wohl Zugeständnisse machen und verstand es, sich „den Bedürfnissen der Eigentümer anzupassen“, wie Levezow schreibt. Bei öffentlichen Großbauten, für die keine Auftragserteilung zu erwarten war, hielt er sich dagegen – so Levezow – mit „strenge[r] Gewissenhaftigkeit“ an die Formen „der alten Kunst“, wodurch seine Ideen „erst sichtbar und verständlich werden konnten“, womit er aber auch „vielleicht [...] dem Geist unserer Zeit zuweilen einen Theil seines Rechts“ vergab.<sup>2</sup> Tatsächlich ist Gilly über den Geist seiner Zeit hinausgegangen, wobei er sich innerhalb der Grenzen des „Schicklichen“ bewegte:

„Als Künstler gehörte er zu der Klasse der wenigen, die mit einem seltenen Talente das feine Gefühl des Schicklichen verbinden, was sie, bei Beobachtung der subtilen, nur den gereiften Genies bemerkbaren

Grenzzlinie, jenseits welcher alle Kunstdarstellung geschmacklos wird, in Uebertreibung ausartet und ihren eigenen Zweck zerstört, mit so vieler Sicherheit leitet.“<sup>3</sup>

Als Sohn von David Gilly, als Inspektor des Oberhofbauamts und als Professor der Bauakademie hat Gilly gewusst, welche Freiheiten er sich herausnehmen konnte und wann er sich anpassen musste. Zu dieser Anpassung gehörte, dass er seine beiden Hauptwerke, die Entwürfe für das Friedrichdenkmal und das Schauspielhaus in Berlin, nicht publizierte. Denn „die Publikation eines Alternativvorschlags zu einem vom König beschlossenen Bauvorhaben“ wäre – wie Jochen Meyer dargelegt hat – als „Affront“ und „Kritik an den politischen Machtverhältnissen“ verstanden worden<sup>4</sup>, insbesondere wenn der Vorschlag das *National-building*-Projekt des Bürgertums unterstützte. Deshalb ist zu vermuten, dass Gillys Entwürfe nicht nur aus didaktischen, sondern auch aus politischen Gründen vielfach kopiert wurden.

Die Rezeption im 19. Jahrhundert wurde von Gillys Schülern und deren Schülern dominiert, vor allem von Karl F. Schinkel, der Gillys Architektur sein Leben lang in den eigenen Bauten verarbeitet hat. Nach Schinkels Tod 1841 ging die Rezeption zurück, brach aber nicht ab, obwohl sie durch drei Faktoren erschwert wurde: Erstens scheint nach der 4. Auflage von David Gillys „Handbuch der Landbaukunst“ (1818) keine Arbeit von Friedrich Gilly mehr publiziert worden zu sein, auch nicht seine beiden Hauptwerke.<sup>5</sup> Zweitens ist Gillys Gesamtwerk im Lauf des 19. Jahrhunderts um etwa die Hälfte dezimiert worden. Drittens hat die Kunst-

<sup>1</sup> Levezow 1801, S. 231, 239.

<sup>2</sup> Ebd., S. 240 f.

<sup>3</sup> Ebd., S. 240.

<sup>4</sup> Meyer 1998, S. 42.

<sup>5</sup> Der Abbruch dieser Rezeption korrespondiert mit dem Beginn der Restauration 1815 und mit Schinkels Beförderung zum Oberbaurat 1815. – Gillys Hauptwerke wurden – nach derzeitigem Forschungsstand – erstmals im 20. Jahrhundert publiziert: 1904 das Friedrichdenkmal (in: Schmid 1904, S. 112) und 1909–1914 das Schauspielhaus (Zuschauerraum 1800 in: Schmitz 1909(a), S. 206; Außenbau in: Niemeyer 1912, Abb. 8; Zuschauerraum 1798/99 in: Schmitz 1914, S. 234).

wissenschaftlich sich primär mit Schinkel befasst und Gilly auf seine Rolle als „Schinkels Lehrer“ redu-

ziert, so dass er am Ende des Jahrhunderts als Architekt seiner Bauten kaum noch bekannt war.

## 10.1 | Die Rezeption im 20. Jahrhundert

Im 20. Jahrhundert stand die Gilly-Rezeption von Beginn an im Kontext des *National-building*-Projekts, weil mit der Gründung des Kaiserreichs 1871 zwar die äußere, territoriale, aber nicht die innere, soziale Einheit Deutschlands geschaffen worden war. Das gesellschaftliche Leben war deshalb von Konflikten geprägt, so dass sich um 1900 eine Lebensreformbewegung mit dem Ziel formierte, zahlreiche Lebensbereiche zu modernisieren und eine Volksgemeinschaft zu begründen. Für die Architektur propagierte sie den Anschluss an die Zeit um 1800 und etablierte den Neoklassizismus als Repräsentationsstil des Bürgertums.

Durch die Verdoppelung der Wirtschaftsleistung im Zeitraum 1900–1914 gewann das Bürgertum an Macht und distanzierte sich von Kaiser Wilhelm II. und seiner Politik. Mit dem Neoklassizismus als Baustil ließen sich sowohl eine moderne Synthese aus Technik und Kunst gestalten als auch bürgerliche Werte sowie Distanz zum Historismus, dem offiziellen Reichsstil, vermitteln. Der Rekurs auf Friedrich Gillys Architektur bot zudem die Möglichkeit, über deren monumentale und „patriotische“ Komponenten Machtansprüche und nationale Ziele zu kommunizieren. Denn neoklassizistische Bauten sollten auch eine identitätsstiftende und integrative Wirkung auf die Gesellschaft entfalten, deren Konflikte besonders in den divergierenden Wünschen nach Weltmacht und nach Dorfideale zum Ausdruck kamen. Die Literatur dazu lieferte 1916 Arthur Moeller van den Bruck mit dem Buch „Der Preußische Stil“, in dem Moeller diesen Stil als Ausdruck von Weltmachtansprüchen sowie einer „vornehm-anspruchlosen Ländlichkeit“<sup>6</sup> definierte, ihn als deutschen Nationalstil propagierte und Gilly als Stilbegründer und ersten modernen Architekten präsentierte.

Nur zwei Jahre später beschleunigte die Niederlage Deutschlands im 1. Weltkrieg die Entmachtung des Adels und das Ende der Monarchie, jedoch nicht das Ende der sozialen Konflikte. In der

Weimarer Republik verlagerten und potenzierten die Konflikte sich aufgrund einer gravierenden Wohnungsnot und Arbeitslosigkeit, hoher Reparationszahlungen, zahlreicher Kriegsoffer und der Instabilität der unbeliebten Demokratie. Im Lauf der 1920er Jahre wurde deshalb erneut eine Volksgemeinschaft gefordert, nun mit einem charismatischen Führer<sup>7</sup>, während die Konflikte sich weiter verschärften und auch auf der Straße ausgetragen wurden.

In der Architektur standen sich Traditionalisten und Modernisten gegenüber. Die Reichsregierung suchte den Kompromiss, indem sie ihre Staatsbauten in traditionalistisch-modernistischen Formen errichten ließ und Rekurse auf die Architektur „Um 1800“ vermied. Friedrich Gillys Werk wurde dennoch produktiv rezipiert, wobei tendenziell Traditionalisten auf die Archaik und Monumentalität, Modernisten auf die Tektonik und „demokratischen“ Elemente seiner Bauten rekurrierten. Die Kunstwissenschaft erfasste jetzt sein Gesamtwerk und diskutierte über seine Bedeutung, während Gilly in der 2. und 3. Auflage von Moellers Buch „Der Preußische Stil“ (1922, 1931) zum neuen Menschen, Archaiker, Mystiker, Priester und Krieger stilisiert wurde, dessen Architektur eine neue Ordnung begründen konnte.

Diese neue Ordnung einer neuen Volksgemeinschaft sollte ab 1933 durch die Synthese von Nationalismus und Sozialismus entstehen. Das NS-Regime wandelte dafür die Demokratie in eine Parteidiktatur um und zwang den Deutschen eine hierarchische Ordnung auf, die später auf die gesamte Welt übertragen werden sollte. Legitimiert wurde diese Politik durch Rekurse auf historische Personen und Ereignisse wie König Friedrich II. und die Französische Revolution, deren Politik und Programme das NS-Regime „gesetzmäßig“ vollenden würde, so dass der NS-Staat als Ziel einer als teleologisch definierten Weltgeschichte propagiert werden konnte.

<sup>6</sup> Moeller 1916, S. 162.

<sup>7</sup> Vgl. Wehler 2003, S. 547f., 555f.

Als zentrales Medium der Propaganda fungierte die Architektur, die die NS-Ordnung abbilden und zugleich begründen sollte. An der Spitze ihrer Hierarchie standen die Staats- und Parteibauten, für die Friedrich Gillys Architektur produktiv zu rezipieren war, die als Prophetie des NS-Staats galt. Mit dem Friedrichdenkmal hatte Gilly zudem eine „deutsche Revolutionsarchitektur“ geschaffen, die nicht nur den „Ahnherrn“ von Adolf Hitler monumental würdigte, sondern auch das Totengedenken mit der Genese einer neuen Gesellschaftsordnung verband. Da Gilly während seines Engagements für diese Ordnung im Alter von 28 Jahren verstorben war, konnte er außerdem als Vorbild für junge Soldaten propagiert werden, die für die neue NS-Ordnung „kämpfen und sterben“ sollten<sup>8</sup>.

Nach 1945 galt Friedrich Gilly zunächst als Architekt, der in die Zukunft wies und mit seinen Bauten „bedeutende Wirkungen“ erzielte<sup>9</sup>. Nach Gründung der beiden deutschen Staaten 1949 wurde er dann in den „Kampf der Systeme“ involviert: Das SED-Regime erklärte die „Nationale Tradition“ mit Rekursen auf progressive Architekten wie Gilly zur Staatsdoktrin und reklamierte damit den Anspruch der DDR auf die Verwaltung des deutschen Kulturerbes für Gesamtdeutschland. Die produktive Gilly-Rezeption erfolgte überwiegend in Ost-Berlin, ging nach dem Wechsel zur progressiven Moderne als Staatsstil 1955 zurück und versiegte nach dem Bau der Berliner Mauer 1961 ganz.

In der Bundesrepublik avancierte die progressive Moderne 1957 endgültig zum Staatsstil, während der Anspruch der Bundesrepublik auf Berlin als Hauptstadt Gesamtdeutschlands mit Planungen für die gesamte Stadt und mit Projekten unweit der Berliner Mauer reklamiert wurde: Der Umbau des Reichstags zum Parlamentsitz und die Neue Nationalgalerie am Kulturforum thematisierten das *National-building*-Projekt, indem sie architektonisch auf Gillys Friedrichdenkmal Bezug nahmen. Um 1960 galt Gilly wieder als Vorbild und moderner Architekt. Da seine „NS-Vergangenheit“ – wie zeitgenössisch üblich – nicht aufgearbeitet wurde, konnte er aber weiterhin auch als Protagonist nationalkonservativer Projekte vereinbart werden wie der 4. Auflage von Moellers Buch „Der Preußische Stil“ (1953) und der Neu-

herausgabe der Tafelsammlung „Schloß Marienburg in Preußen“ (1965).

Mit den „Ostverträgen“ zwischen der Bundesrepublik, der Sowjetunion und Polen (1970) sowie dem „Grundlagenvertrag“ zwischen der Bundesrepublik und der DDR (1973) verlor der „Kampf der Systeme“ an Dynamik. Die Annäherung der deutschen Staaten leitete die Destabilisierung der DDR ein, die das SED-Regime mit diversen Maßnahmen abzuwenden versuchte, doch die Opposition formierte sich. In der Bundesrepublik etablierte die „68er“-Generation neue Lebensformen und forcierte die Aufarbeitung des Nationalsozialismus, die mit der „Wiederentdeckung der Geschichte“ ab 1975 ihre Hochphase erreichte. Aus dieser Entwicklung resultierten sowohl ein neuer Patriotismus als auch die neue Partei „Die Grünen“ (1980).

Die produktive Gilly-Rezeption beschränkte sich nun auf die Bundesrepublik und erfolgte überwiegend durch Architekten des Rationalismus. Um 1980 galt Gilly einerseits als „Großvater der Moderne“ und „Inspirator von Architektengenerationen“; andererseits wurde er erneut in den NS-Kontext gestellt, wenn Architekten auf seine und auf NS-Bauten rekurrierten oder wenn Autoren die NS-Rezeptionsperspektive adaptierten. Zwar wurde Gillys „NS-Vergangenheit“ nun thematisiert, aber weiterhin nicht aufgearbeitet, denn die Kunstwissenschaft etablierte zwar Gillys Rezeptionsgeschichte als Forschungsthema, erfasste diese aber nur summarisch.

Nach der Wiedervereinigung 1990 musste die gesamtdeutsche Gesellschaft sich neu definieren. Dieser nationale Identitätsbildungsprozess sollte durch Architektur- und Städtebau-Projekte gefördert werden, für die Leitbilder entwickelt wurden, die an die Zeit vor 1933 anknüpften. Da die Leitbilder auch auf NS-nahe Projekte wie den Preußischen Stil und das altdeutsche Bauernhaus rekurrierten, lösten sie eine etwa 10-jährige, bundesweit geführte Architekturdebatte aus, die zur Aufarbeitung des Nationalsozialismus beigetragen hat und in deren Verlauf die Leitbilder modifiziert oder verworfen wurden.

Mit den Leitbildern wurde Friedrich Gilly einerseits erneut als Begründer der Berliner Bautradition und des Preußischen Stils rezipiert, andererseits als identitätsstiftender Urbanist und Leitarchitekt für

<sup>8</sup> Rietdorf 1940, S. 178.

<sup>9</sup> Weillbier, Rudolf: [Erläuterung zum Umschlagbild von Heft 17]. In: (Neue) Bauwelt (3) 39, 1948, S. 258.



Berlin und Deutschland propagiert. Dabei wurde er zunächst für neopatriotische Positionen vereinnahmt, im Lauf der Leitbilddebatte schließlich aber aus dem nationalkonservativen Kontext gelöst, der seine Rezeption acht Jahrzehnte lang dominiert hatte. Diese Herauslösung erfolgte außerdem über Bauten, deren Architekten ihren Gilly-Rekurs mit

ihrer Gegenposition zur NS-Architektur verknüpften. Andere Architekten thematisierten mit ihrem Gilly-Rekurs das *National-building*-Projekt, das nach 200 Jahren mit der deutschen Einheit vorläufig vollendet worden war. Die Kunstwissenschaft vermied dagegen weiterhin die „Gilly-NS-Thematik“ und suchte stattdessen einen Neuanfang.

## 10.2 | Friedrich Gillys Architektur

Als das Bürgertum um 1910 die wirtschaftliche und 1918/19 die politische Macht in Deutschland übernahm, begann eine neue Phase des *National-building*-Projekts, die von gravierenden Konflikten geprägt war. Verschiedene Gruppierungen und Parteien sollten jahrzehntelang um die Ausgestaltung der Nation und um Lebensformen streiten, ab 1949 eingebettet in den „Kampf der Systeme“ des Kalten Krieges. Erst mit der Wiedervereinigung Deutschlands 1990 wurden diese Konflikte nachhaltig entschärft. Die deutsche Einheit brachte das *National-building*-Projekt zu einem vorläufigen Abschluss, auch wenn die soziale Einheit Deutschlands defizitär blieb.

Die Gruppierungen und Parteien rekurrierten für ihre Bauten auf Gillys Werk, um über den Rekurs ihre Positionen zu kommunizieren, zu fundieren oder/und zu legitimieren. Dabei rezipierten sie Gillys Architektur für zahlreiche Bauaufgaben, was den Schluss zulässt, dass diese ein Fundament der deutschen Architektur des 20. Jahrhunderts bildet, insbesondere für den Neoklassizismus und die Moderne. Sie hat mit ihrem Purismus und ihrer Komplexität Anknüpfungspunkte für Architekten fast jeder Couleur und für fast jede Bauaufgabe geboten, und sie hat die Werte und Ziele der Nationalbewegung offenbar so basal versinnbildlicht, dass Traditionalisten ebenso wie Modernisten auf sie Bezug nehmen konnten. Das lässt wiederum den Schluss zu, dass Gillys Architektur paradigmatisch für das *National-building*-Projekt gewesen ist. Vor allem die Hauptmotive seiner beiden Hauptwerke – der Podiumstempel und der Kubus zwischen Halb-

zylindern – wurden regelmäßig aufgegriffen und transformiert, um politische Positionen zu kommunizieren. Sie können deshalb als zentrale Architekturformen der Nationalbewegung, vielleicht sogar als ihre Signets bewertet werden.

Im Prozess der produktiven Rezeption wurde Gillys Architektur den politischen Positionen formal und semantisch angepasst. Die meisten Deutungsperspektiven variierten deshalb – mit Abstufungen – zwischen „Architektur einer elitären, geschlossenen Gemeinschaft mit imperialistischen Zielen“ und „Architektur einer egalitären, offenen, demokratischen Gesellschaft“. Diese Perspektiven waren allerdings nicht neu. So ist die elitär-imperialistische Perspektive bereits in den 1760er bis 1780er Jahren entstanden, als sich nach dem Siebenjährigen Krieg (1756–1763) in Europa eine patriotische Kultur herausbildete. Für Preußen beispielsweise wurde 1782 ein „unterscheidender Nationalcharakter“ gefordert, der „groß, stark und edel ist“ und die Nation „kriegerisch, mächtig und arbeitsam machen muß“. Preußen wurde auf eine Stufe mit Großstaaten der Antike gestellt und sollte wie diese bestrebt sein, seinen „mächtigen Nachbarn gleich zu kommen oder sie zu übertreffen“. <sup>10</sup> Eckhart Hellmuth kommentiert:

„Der patriotische Geist [...] war kein kosmopolitischer mehr; hier gewannen die Ideen von Rivalität und Superiorität die Oberhand.“ <sup>11</sup>

Zu diesem preußischen Patriotismus gehörte die Bereitschaft, sich für die Nation zu opfern. Der

<sup>10</sup> von Hertzberg, Ewald Friedrich: Betrachtungen über die innerliche Stärke der Staaten und ihre verhältnismäßige Macht gegen einander, welche in der öffentlichen Versammlung der Königl. Akademie der Wissenschaften zu Berlin den 24. Jänner 1782, am Geburtsfeste des Königs abgelesen worden. In: Ders.: Acht Abhandlungen, welche in der Königl. Akademie der Wissenschaften zu Berlin an den Geburtsfesten des Königs im Jänner 1780 bis 1787 vorgelesen worden. Berlin / Leipzig 1789, S. 1–16, hier S. 6.

<sup>11</sup> Hellmuth 1998, S. 41.

„Tod fürs Vaterland“ wurde als Pflicht und Mitverantwortung des Staatsbürgers aufgefasst, so dass er nicht im Widerspruch zu den Werten einer Bürgergesellschaft und zur Autonomie des Einzelnen stand.<sup>12</sup> Militarismus und Aufklärung schlossen sich in Preußen somit nicht aus.<sup>13</sup>

In der Architektur kam dieses preußische Selbstverständnis in den 1790er Jahren mit einigen Ideen für ein Denkmal König Friedrichs II. zum Ausdruck, das ein Denkmal des Volkes und des Vaterlands sein sollte. So favorisierten beispielsweise Jacob Azel und Adam F. Krauß eine kolossale Sitz- oder Standfigur des Königs auf einem (Felsen)Berg, in dem ein „Tempel der Ehre für Preußen“ entstehen sollte, über dem Friedrich II. als segnender Genius und Schutzgeist der Nation für Jahrtausende ins Universum oder ins Unendliche blickt. Azel schreibt über die Rezipienten dieses Denkmals:

„[...] hieher wallfarthet jetzt der patriotische Preusse, hier schickt er fromme Wünsche fürs heilige geliebte Vaterland zum Himmel empor, hier faßt er patriotische Entschlüsse. Hieher kommt die Mutter mit dem Säugling, der Vater mit dem Knaben und lehret ihn den Werth und die Pflichten eines guten Bürgers kennen. Hieher wallfarthet der König mit dem Königssohne, zeigt ihm das Bild seines Anherrn, und sagt: Sieh! dort oben ruht er! – Zu ihm, zu seiner Größe hinan, such auf des rauhen Felsen Spitze dich zu schwingen. Sey Weiser, Held, und Fürst, wie er! Sei Vater deines Volks, wie er! – Hier sammeln sich die Krieger, die ausziehen für das Vaterland zu streiten. Hier schwören sie den Schwur: getreu zu seyn bis in den Tod! hier wird ihr Schwerdt zum Blizstrahl, der den Feind schlägt. Im größten Drang des Unglücks wäre hier die letzte unüberwindliche Vestung. Hier wüßten wir alle zu siegen oder zu sterben!!“<sup>14</sup>

Auch in der Vorstellung von Krauß sollte „dies Heiligthum des Vaterlandes“ die Rezipienten „belehren“:

„Über Friedrichs Asche, um Seinen Altar her, stelle alljährlich das zur Musterung hier versammelte Heer sich feierlich in einen Halbkreis, und huldige Seinen Manen unter dem Donner eines dreimaligen Waffenrußes; daß der mit Narben bedeckte Greis erzähle dem Jünglinge von dem Verewigten, von Seinen Heldenbrüdern, Seinen Heldenheeren, und Seinen Heldenachfolgern, und diesem es im Busen hoch aufpoche zu dereinstigen Thaten für's Vaterland, würdig seiner Vorgänger in jenen Kriegen und Schlachten, die mit unendlichem Ruhme sie krönen.“<sup>15</sup>

Eine pazifistische Position hat dagegen Konrad Levezow vertreten, der in seinem Aufsatz „Ueber die Idee eines Denkmals Friedrichs des Zweyten“ weder das Heer noch die Kriegsführung von Friedrich II. thematisiert. Als Denkmal schlägt er eine Statue in einem dorischen Tempel vor: „in einer Stellung voll Hoheit und Majestät, etwa in dem thätigen Moment der Gesetzgebung, oder in dem ruhigen Augenblick des Umherschauens auf einen glücklichen Staat voll Ordnung und Harmonie“.<sup>16</sup> Das Denkmal sollte Friedrich II. als einen „Heroon der Menschheit“, ein „Wesen höherer Art“ und einen „der größten Wohlthäter von Millionen“ würdigen.<sup>17</sup> Entsprechend sollte

„[...] in der Sphäre dieses Denkmals der Menschenfreund zu Empfindungen höherer Art gestimmt, der dankbare Patriot zu heiligen Entschlüssen begeistert, der Jüngling vom Feuer der Nachahmung entflammt, der ernste Philosoph zu ruhigen Betrachtungen über Menschengröße, Würde und wahren Seelenadel erhoben werden; soll dem Frevler bange werden vor dem Anblick des großen Gerechten [...]“<sup>18</sup>

<sup>12</sup> Vgl. Ebd., S. 44–47; Hellmuth 1999, S. 305.

<sup>13</sup> Vgl. Greiffenhagen 1981, S. 8, 11.

<sup>14</sup> Azel 1793, S. 9 f.

<sup>15</sup> Krauß 1796, S. 22. – Krauß hat außerdem Projekte des Kaiserreichs und des NS-Staats antizipiert: Die Wallfahrtsstraße mit Denkmälern der Vorgänger von Friedrich II. weist auf die Siegesallee in Berlin voraus (S. 27). Der unterirdische Tempel mit den Sarkophagen von Friedrich II. sowie seiner Vorgänger und Nachfolger ähnelt Wilhelm Kreis' Soldatenhalle (S. 20–22), und der Hinweis auf die Festigkeit des Denkmals nimmt Albert Speers Ruinenwerttheorie vorweg: „Und wenn die Alleszertrümmernde Zeit einst mit eiserner Faust auch dies Denkmaal erschüttern könnte: so sei Friedrichs Nachgebilde so, daß auch in den nach Jahrtausenden wieder aufgefundenen Trümmern desselben, Er wie Alcides in jenem berühmten Torso, wieder erkannt werde, und man bei ihrem Anblick ausrufe: ‚Das war Er!‘“ (S. 19 f.).

<sup>16</sup> Levezow 1796, S. 1028.

<sup>17</sup> Ebd., S. 1012, 1024, 1030.

<sup>18</sup> Ebd., S. 1031.

Zugleich würde das Denkmal „ein unverkennbares, immerwährendes Denkmal, von dem Geiste, dem Geschmack und der Kunst der preußischen Nation – der spätesten Nachwelt seyn“.<sup>19</sup>

Dieser preußische Geist war für Levezow offenbar nicht von kriegerischen Ambitionen geprägt. Sein Freund Friedrich Gilly dürfte diese Auffassung geteilt haben. Wie in Kapitel 2.2.1 dargelegt, lässt sich aus Gillys Friedrichdenkmal auf dem Leipziger Platz und den Begleittexten keine militärisch-imperialistische Semantik extrahieren. Zwar stellt Gilly den König im Ostgiebel des Tempels „mit Blitzen gewaffnet“ dar, der „seine Feinde zu Boden schlägt“, doch ist der Giebel zur Stadt ausgerichtet, nicht zum Stadttor, und erinnert an den „Beschützer“ seines Volkes, nicht an den Feldherrn und Eroberer. Im Westgiebel erscheint Friedrich II. als „friedlicher Beherrscher“ seines Volkes „unter der Palme des Friedens“.<sup>20</sup> Außerdem spricht Gilly als Rezipienten des Denkmals nicht die Krieger oder das Heer von Friedrich II., sondern Spaziergänger und Wanderer an.

Azel und Krauß wünschten sich eine kolossale Porträtstatue auf einem (Felsen)Berg, der einen Tempel als Symbol Preußens aufnehmen sollte, in dem Mitglieder des Adels und des Militärs gewürdigt werden.<sup>21</sup> Folglich haben sie die Regentschaft Friedrichs II. als absolute, das preußische Volk dominierende Herrschaft verstanden. Gilly hat die Denkmalsteile dagegen vertauscht: Die Statue Friedrichs II. wird im Tempel platziert, der als Symbol eines demokratischen Preußens auf eine ansteigende, felsentartige Sockelanlage gestellt wird. Der König befindet sich somit inmitten seines Volkes und wird zudem nicht porträtiert, sondern als Jupiter dargestellt, so dass er sich vom Herrscher zum Schutzgott seiner Nation wandelt.

Eckhart Hellmuth vermutet, dass Gilly die Jupiter-Darstellung gewählt hat, weil das Jupiter-Heiligtum auf dem Kapitol „das berühmteste Heiligtum des antiken Rom“ sowie „das Symbol römischen Patriotismus‘ und römischer Macht“ war:

„Es war ganz offensichtlich diese Tradition, die Gilly wachrufen und für den preußischen Staat dienstbar machen wollte. [...] Gilly zielte [...] auf eine architektonische Geste, mit der Preußen in einer Zeit der inneren und äußeren Krise neues Selbstbewusstsein gegeben werden sollte. Im Sinne einer Architektur, die mit Form, Licht und Schatten Emotionen wecken wollte, wurde hier das Monument zum Vehikel der Beförderung von Moral und Patriotismus.“<sup>22</sup>

Aus Gillys Texten geht jedoch nicht hervor, dass er ein solches Ziel verfolgt hat und einen Bezug zwischen römischer und preußischer Macht herstellen wollte. Er verehrte Friedrich II. als einen König, „von dem soviel Segen über den preußischen Staat“ ausgegossen wurde, und nannte als Vorbild für den Tempel die Akropolis: „Athen ist ein Muster. Acropolis. Rom nicht so.“<sup>23</sup> Gilly hat die Jupiter-Darstellung gewählt, um der Größe Friedrichs II. gerecht zu werden:

„Man muß diesen Gegenstand weniger von der äußeren Kraft als von dem inneren Werte betrachten. Die Größe der Würde in der Statue ist mehr werth, charakterisiert mehr als die Züge des Königs würden, und ich möchte sagen, es sey mehr darauf zu sehen als selbst auf die Treue.“<sup>24</sup>

Laut Levezow sollte Friedrich II. „entkleidet von allen Zufälligkeiten des Lebens, der Nation, des Zeitalters“ als „Heros der Menschheit“ erscheinen, der „im Olymp von seinen irdischen Thaten“ ausruht und „von allen Schlacken der Menschheit“ gereinigt ist.<sup>25</sup> Voraussetzung dafür war seine Apotheose, durch die er von allen Aufgaben eines Königs entbunden und zum Heros erhoben wurde, der als zeitloses Vorbild und als Repräsentant seiner Nation fungieren konnte.

Aus Gillys Texten geht ebenfalls nicht hervor, dass Gilly die Apotheose Friedrichs II. auf die Nation übertragen und Preußen als „göttliche Nation“ verstanden hat, die die Welt beherrschen würde.

<sup>19</sup> Ebd., S. 1010.

<sup>20</sup> Gilly 1797, S. 141 f.

<sup>21</sup> Im Tempel sollte – laut Azel – eine Büste Friedrichs II. zwischen Denkmälern seiner Vorgänger und seiner Generäle oder – laut Krauß – der Sarkophag Friedrichs II. zwischen Sarkophagen seiner Vorgänger und Nachfolger aufgestellt werden (Azel 1793, S. 11 f.; Krauß 1796, S. 20–22).

<sup>22</sup> Hellmuth 1998, S. 39; Hellmuth 1999, S. 303 f.

<sup>23</sup> Gilly 1797, S. 144, 147.

<sup>24</sup> Ebd., S. 147.

<sup>25</sup> Levezow 1801, S. 230 f. – Levezow bezieht sich allerdings auf Herkules, nicht auf Jupiter.

Zwar sollte sein Denkmal „zu einem National-Heiligthum dienen“<sup>26</sup> und mit seiner Größe, Einfachheit und Unzerstörbarkeit „als ein einziges der Menschheit ehrenvolles Monument erscheinen“<sup>27</sup>. Doch ist dieses Konzept nicht als Ausdruck von Machtansprüchen einer heiligen, ewigen Nation zu verstehen: Das Denkmal sollte an den Koloss Friedrich II. und seine Menschlichkeit erinnern, durch Größe und Einfachheit zudem eine „außerordentliche Wirkung“ auf die Rezipienten entfalten und durch Unzerstörbarkeit „für die Nachwelt erhalten“ bleiben.<sup>28</sup> Gilly verband mit Friedrich II. ein hohes Ethos und ein Staatsbürgertum im Sinne eines Weltbürgertums. Sein Denkmal vermittelt das Ziel einer Humanisierung und Demokratisierung Preußens, nicht einer Hegemonie Preußens oder Deutschlands.<sup>29</sup>

Insofern hat Eckhart Hellmuth mit seiner Deutung der Grabstätte nur einen Teil ihrer Semantik erfasst, nämlich das vorbildliche Engagement des Königs:

„Wie auf einem Opferaltar werden hier die sterblichen Überreste Friedrichs des Großen präsentiert, der – so meinten es zumindest die Zeitgenossen – sein Leben in Krieg und Frieden in einzigartiger Weise dem preußischen Staat geweiht hatte. Der Sarkophag bleibt dabei aller monarchischen Insignien entkleidet und gewinnt in seiner Abstraktheit den Charakter eines Staatsheiligtums, mit dem die Hingabe an überpersönliche, staatsgerichtete Zwecke gefeiert wird.“<sup>30</sup>

Das Engagement Friedrichs II. für Preußen ist ein zentrales Thema des Denkmals. Doch Gillys Konzept geht darüber hinaus, denn die Grabstätte verweist auch auf den Altar des Vaterlands der Französischen Revolution (vgl. S. 30 f.). Zudem ist der Sar-

kophag der einzige eckige Gegenstand in einem Raum aus Rundformen: Er ist auf einem Rundsockel in einem Rundbassin unter einer auf dem Boden aufsetzenden Halbkugel platziert, in die vier Bogengänge führen. Die Kugel symbolisierte in Frankreich die Volkssouveränität;<sup>31</sup> hier umschließt sie Friedrichs Sarkophag. In der dämmrigen Atmosphäre des Podiums wird somit nicht nur Friedrich II., sondern auch sein Staat, die absolute Monarchie, zu Grabe getragen, während auf dem Podium der alt-dorische Tempel erstrahlt, der Preußen als Demokratie und repräsentative Monarchie projiziert.

Diese politische Position von Gilly wird – wie bereits dargelegt – durch einzelne Passagen seiner Texte (vgl. S. 13) und durch weitere Bauten bestätigt: Das Friedrichdenkmal „SPQB“ spricht mit seiner Inschrift über dem Portal Friedrich II. als Gott an und adaptiert das Hoheitszeichen der römischen Republik (vgl. S. 25). Das Berliner Schauspielhaus integriert in seinem Zuschauerraum die Königsloge vollständig in das als demokratisch geltende Amphitheater und bildet dieses am Außenbau ab (vgl. S. 33, 35). Die Stadt am Meer ist konzipiert als Stadt einer Bürgergesellschaft mit der Staatsform einer repräsentativen Monarchie (vgl. S. 316). Außerdem vermittelte Gillys Architektur mit ihren Primärformen und ihrer Horizontalität in den 1790er Jahren bürgerliche Werte und das Egalitätsprinzip.

Vermutlich hat Gilly gewusst, dass einige Zeitgenossen die Hegemonie Preußens forderten und den „Tod fürs Vaterland“ kultivierten. Er hat sich stattdessen für die Humanisierung und Demokratisierung Preußens engagiert. Wer also im 20. Jahrhundert Gillys Architektur als „Architektur einer elitären, geschlossenen Gemeinschaft mit imperialistischen Zielen“ rezipiert hat, hat zwar auf Positionen der Zeit um 1800, aber nicht auf Gillys Position rekurriert.

<sup>26</sup> Ebd., S. 230.

<sup>27</sup> Gilly 1797, S. 147.

<sup>28</sup> Ebd., S. 144, 147.

<sup>29</sup> Vgl. dazu Michael B. Klein: Gilly war „noch stark dem antik-humanen Ideal verpflichtet, weshalb seine Pläne zugleich eine Huldigung an die Nation und die Menschheit allgemein darstellten. Diese Verbindung trat später in den Hintergrund, der nationale Aspekt dominierte und erhob am Ende einen unbedingten Ausschließlichkeitsanspruch.“ (Klein 2005, S. 185)

<sup>30</sup> Hellmuth 1999, S. 304 f.

<sup>31</sup> Vgl. Falkenhausen 2008, S. 44.

### 10.3 | Ausblick ins 21. Jahrhundert

Das *National-building*-Projekt der 1790er Jahre wurde 200 Jahre später mit der deutschen Einheit zu einem vorläufigen Abschluss gebracht, auch wenn die soziale Einheit Deutschlands defizitär blieb. Wie Florian Hertweck konstatiert, war die „kollektive Identifikation sowohl der west- als auch der ostdeutschen Bevölkerung mit der vereinten Nation“ bis 2010 noch nicht erfolgt:

„Nach zwanzig Jahren politischer Einheit scheint die Herausbildung einer kollektiven Identität entfernter zu sein als nach dem Fall der Berliner Mauer [...]“<sup>32</sup>

Der Vereinigungs- und Identitätsbildungsprozess wurde erschwert durch den divergent verlaufenden Globalisierungsprozess und durch politische Krisen, die viele Menschen verunsicherten. Als Reaktion darauf befassten die Deutschen sich intensiv mit (ihrer) Geschichte.<sup>33</sup>

In der Architektur und im Städtebau resultierte dieses Geschichtsinteresse in einem Neohistorismus, der verschiedene Ansätze ausbildete: die detailgetreue Rekonstruktion von Stadtbildern prägenden Bauten; die Retroarchitektur mit ihrer Imitation historischer Formensprachen in postmodernem Design; den New Urbanism, der an das Leitbild „Europäische Stadt“ anknüpft und sich gegen die Des-/Suburbanisierung, also die Entwicklung zur Zwischenstadt wendet<sup>34</sup>. In den 2000er Jahren waren außerdem die Leitbilder der 1990er Jahre mit ihren Rekursen auf den Klassizismus und die Moderne vor 1933 noch präsent. So wurde 2001 die 2. Auflage von Paul Mebes' Buch „Um 1800“ nachgedruckt, um – so der Herausgeber Ulrich Conrads – zu zeigen, wie „unsere Vorfahren ihre Aufgaben mit Gefühl und Anstand und mit einfachen

Mitteln zu lösen verstanden haben“, und um „mitzuwirken an der Veredlung künstlerischen Schaffens in Stadt und Land“.<sup>35</sup>

In diesem Kontext wurde Friedrich Gillys Architektur vielfältig rezipiert. Die produktive Rezeption erfolgte vor allem in Berlin und besonders für die Bauaufgabe Museum: 2003 wurde ein Wettbewerb für das Kunsthaus Bastian am Kupfergraben ausgeschrieben, an dem auch Hans Kollhoff teilnahm. Für die Schmalseite des Hauses wählte Kollhoff den Podiumstempel als Fassadenmotiv mit einer hochrechteckigen Podiumsöffnung, die in ein gedruckenes, 3-schiffiges Erdgeschoss mit Tonnengewölbe führt.<sup>36</sup> Im Begleittext wird der Tempel als Umschließung eines als geistig empfundenen Raums definiert<sup>37</sup> und Gillys bekannte Notiz zum Friedrichdenkmal zitiert:

„Ich kenne keinen schöneren Effekt als von den Steinen umschloßen, gleichsam vom Weltgetümmel abgeschnitten zu seyn und über sich frey, ganz frey den Himmel zu sehen. Abends.“<sup>38</sup>

Ab 2003 leitete David Chipperfield auf der gegenüberliegenden Seite des Kupfergrabens die Rekonstruktion des Neuen Museums, das 2009 wiedereröffnet wurde. An seine zentrale Treppenhalle schließt an der Nordseite der rechteckige, 2-geschossige „Ägyptische Hof“ an, in dem altägyptische Sarkophage ausgestellt werden (Abb. 10.1). Chipperfield hat diesen Hof umgestaltet und an jeder Seite mit einer Reihe viereckiger Pfeiler eingefasst, die eine kassettierte Plattform als Überdachung tragen, so dass er nun auf Gillys Pfeilerhalle verweist (Abb. 2.1). Adrian von Buttlar schrieb 2009 über diese „radikale Neuinterpretation“ des Hofes:

<sup>32</sup> Hertweck 2010, S. 319.

<sup>33</sup> Um 2010 war die Nachfrage nach Publikationen zur Geschichte groß. So etablierten sich in den 2000er Jahren populärwissenschaftliche Zeitschriften wie GEO EPOCHE, ZEIT Geschichte und DER SPIEGEL Geschichte, die hohe Auflagen erreichen. GEO EPOCHE beispielsweise begann 1999 mit zwei Heften pro Jahr; seit 2008 erscheinen sechs Hefte pro Jahr.

<sup>34</sup> Vgl. Pehnt 2006, S. 505 f.; Böhme, Helmut: Die Neuschöpfung der Europäischen Stadt. In: Kleefisch-Jobst/Flagge 2005, S. 30–45, hier S. 42–44.

<sup>35</sup> Conrads, Ulrich: Nachwort. In: Mebes 1918; Reprint Berlin 2001, S. I–V, hier S. I f.; zitiert nach Sedlarz 2008, S. 230 (laut Bibliothekskatalogen wurde die 2. Auflage von Mebes' Buch nachgedruckt).

<sup>36</sup> Modell, Fassade und Schnitt des Kunsthauses in: *Bauwelt* 94, 2003, H. 8, S. 5 (Modell); *Baumeister* 100, 2003, H. 4, S. 12 (Fassade); [www.baunetz.de](http://www.baunetz.de) > Meldungen > Alle Meldungen > Meldungsarchiv > 07.02.2003: An der Stadtfront. Entwürfe für Kunsthaus an der Museumsinsel in Berlin vorgestellt (Fassade), Die letzte Meldung. Hans Kollhoff zu seinem Entwurf für ein Kunsthaus an der Museumsinsel in Berlin (Schnitt) (Stand: April 2023).

<sup>37</sup> Ebd.

<sup>38</sup> Gilly 1797, S. 147.



**Abb. 10.1** | David Chipperfield: Ägyptischer Hof, Neues Museum, Bodestraße, Berlin (2003–2009).

„Erinnert man sich an die [...] bedeutsamen Skizzen der ägyptischen Pfeilerarchitekturen von Friedrich Gilly (um 1796) und an die Rolle, die die Pfeilerhallen von Theben und Karnak als Inkunabeln einer ‚griechisch-germanischen Tektonik‘ für die Architekturtheorie des romantischen Klassizismus spielten, so wird diese Formensprache keineswegs bedeutungslos erscheinen [...].“<sup>39</sup>

Zwei englischsprachige Kritiker kommentierten analog:

„Where Chipperfield has been given a free hand he has gone for a kind of stripped classicism which is at once both instantly recognisable as his work and yet haunted by the ghost of Friedrich Gilly’s reductivist temples.“<sup>40</sup>

„The structure’s elemental character perhaps suggests something of the work that has gone, but the reference that strikes one more immediately is to the celebrated design for the loggia of a mausoleum proposed by Friedrich Gilly in the 1790s. [...]“

The new structure introduced into the Egyptian Court recalls Gilly’s 1790s design for a mausoleum.“<sup>41</sup>

Ebenfalls 2009 jährte die Ostdeutsche Revolution sich zum 20. Mal. Aus diesem Anlass initiierte die

Deutsche Gesellschaft e. V. eine politische Diskussion über ein Freiheits- und Einheitsdenkmal, dessen Realisierung vom Deutschen Bundestag unterstützt wurde. Die (Kunst)Historiker Patrick Neuhaus und Kristian Ludwig schlugen als Standort des Denkmals den Leipziger Platz in Berlin vor, weil „vielfältige historische Gründe [...] für diese Ortswahl“ sprächen:

„Bereits 1797 erachtete Friedrich Gilly den damals noch schlicht ‚Octogon‘ genannten Platz als bedeutsam genug, um für diesen seinen berühmten Entwurf für ein Denkmal zu Ehren Friedrichs des Großen vorzulegen.“<sup>42</sup>

Für ihre Argumentation griffen Neuhaus und Ludwig auch Argumente von Gilly auf und erläuterten analog, dass der Platz „genug Raum für ein Denkmal geradezu jeder Größe und Gestalt“ biete:

„Kaum ein Entwurf wird hier eine räumliche Beschränkung erfahren oder das architektonische Platzgefüge beeinträchtigen. Sichtbarkeit und künstlerische Wirkung des Denkmals wären gewährleistet.“<sup>43</sup>

Gilly hat seine Standortwahl mit der Größe und Freiheit des Platzes, der Sichtbarkeit und Wirkung des Denkmals sowie der Tatsache begründet, dass

<sup>39</sup> von Buttlar, Adrian: Neues Museum Berlin. Architekturführer. Berlin / München 2009, S. 50–52.

<sup>40</sup> Heathcote, Edwin: Neues Museum. Auf: [www.iconeye.com/back-issues/neues-museum](http://www.iconeye.com/back-issues/neues-museum) (Stand: April 2023).

<sup>41</sup> Woodman, Ellis: David Chipperfield Architects’ Neues Museum, Berlin. Auf: [www.bdonline.co.uk](http://www.bdonline.co.uk) > Buildings > Cultural > 06.03.2009 (Stand: August 2009; der Artikel ist inzwischen nicht mehr frei zugänglich).

<sup>42</sup> Neuhaus, Patrick / Ludwig, Kristian: Was sollte ein Freiheits- und Einheitsdenkmal versinnbildlichen? Auf: [www.freiheits-und-einheitsdenkmal.de](http://www.freiheits-und-einheitsdenkmal.de) > Aktuelles > Newsarchiv > 1. Juli 2007 (Stand: April 2023).

<sup>43</sup> Ebd.

das Denkmal und die übrige Platzbebauung einander nicht beeinträchtigen.<sup>44</sup>

Ab 2006 wurde Gillys Werk außerdem in Brandenburg für Kunstprojekte rezipiert, die dazu beitragen sollten, die Kultur im Osten des Bundeslands zu beleben und als „weicher“ Wirtschaftsfaktor dem Bevölkerungsrückgang entgegenzuwirken. 2001 wurde dafür der Verein LandKunstLeben gegründet, der in Steinhöfel Kunstprojekte, Ausstellungen und Symposien organisiert sowie einen Kunstlehrgarten betreut.<sup>45</sup> Das Steinhöfeler Schloss war in den 1790er Jahren von David und Friedrich Gilly umgebaut und erweitert worden; 2002 wurde es saniert und fungiert seitdem als Hotel.<sup>46</sup> 2006 veranstaltete der Verein in der ehemaligen Schlossbibliothek die Ausstellung „Friedrich Gilly in Steinhöfel“ und präsentierte acht reproduzierte Entwürfe von Gilly, sechs Publikationen über ihn sowie Bücher aus der Bibliothek. Begleitet wurde die Ausstellung von drei Kunstprojekten, die weitere Arbeiten von Gilly thematisierten.<sup>47</sup> Besonders interessant scheint „Die nackte Konstruktion“ von Rainer Görß im Keller der Bibliothek<sup>48</sup> gewesen zu sein: eine Installation mit einer Holzkonstruktion, die die Perspektivlinien von Gillys Zeichnungen „Kuben im Sand I + II“ adaptierte und eine Leinwand einfasste, auf die ein geräuschvertonter Videofilm mit 3-D-Animationen dieser und anderer Zeichnungen von Gilly projiziert wurde.

Den Videofilm zeigte Görß erneut im Rahmen des Lichtkunst-Projekts „Ein-Leuchten“ in Letschin 2007/08, das Lichtinstallationen von zehn Künstlern vereinte, die im Ort verteilt wurden und „als kleine leuchtende Insel[n] im öffentlichen Raum“ fungierten, wie Bürgermeister Michael Böttcher erläuterte. Das Projekt sollte „im Osten, wo manch ein Politiker das Licht ausschalten möchte“, das Licht einschalten und „Licht-Zeichen“ setzen, die „den Zukunftswillen

der Oderbrücker und den Brückenschlag zum polnischen Nachbarn darstellen“.<sup>49</sup> Görß' Film war durch das Schaufenster eines Ladens zu sehen und verwies – so Görß – „auf Qualitätsdimensionen von Brandenburger Architektur“.<sup>50</sup>

Im Sommer 2008 wurde „Die nackte Konstruktion“ im Garten von Schloss Steinhöfel mit dem Projekt „Ein Haus (von und für) Gilly“ in Architektur übersetzt.<sup>51</sup> Görß und drei Kollegen wählten den mittleren Block mit vier Rampen der „Kuben im Sand II“ als Bauanleitung für ein 2-geschossiges Haus mit einer Grundfläche von 12 × 12 Metern und errichteten zunächst ein Modell aus Holzlatten in Originalgröße. Das Haus wurde als „begehbare Skulptur, Denkmal und Kunstraum“ sowie multimediales Gilly-Museum konzipiert, das an Gilly als „Erfinder‘ des Denkmalschutzes“ und Impulsgeber für „die Kubismen der architektonischen Moderne“ sowie an das Wirken der Familie Gilly in Brandenburg und in Steinhöfel erinnern sollte. Zugleich verstanden Görß und Kollegen das Museum als ein Haus, das „eine neue Synapse zwischen ländlicher und städtischer Kultur“ signalisiert:

„Ein Haus für Kunst: nicht als Zweigstelle einer überschwappenden Stadtkultur, sondern als eigenständiges Relais, das die lokal vorhandenen historischen Fluchtlinien bündelt und für eine zeitgemäße und zukunftssträchtige Landkultur öffnet.“<sup>52</sup>

Interessanterweise wurde in eine Fotografie des Projekts anstelle des Gilly-Museums ein Modell von Gillys Pyramide mit vier Portiken einmontiert.<sup>53</sup> Deshalb ist zu vermuten, dass das Projekt auch durch aktuelle Modelle von Gillys Bauten angeregt wurde, die für mindestens fünf Ausstellungen angefertigt worden sind: das Lusthaus von Schloss Paretz<sup>54</sup> für die Ausstellung „Vom Schönen

<sup>44</sup> Gilly 1797, S. 142–144.

<sup>45</sup> Vgl. die Websites: [www.landkunstleben.de](http://www.landkunstleben.de), [www.landkunstleben.de/archiv](http://www.landkunstleben.de/archiv) (Stand: April 2023).

<sup>46</sup> Vgl. Olk 2002.

<sup>47</sup> Vgl. [www.landkunstleben.de/archiv](http://www.landkunstleben.de/archiv) > Projekte 2006 (Stand: April 2023).

<sup>48</sup> Abb. auf: Ebd.

<sup>49</sup> Böttcher, Michael: Da ist ein Leuchten am Abend ... Auf: [www.ein-leuchten-letschin.de](http://www.ein-leuchten-letschin.de) > Startseite (Stand: Juli 2021; die Website ist inzwischen nicht mehr erreichbar).

<sup>50</sup> Abb. auf: Ebd. > Lichtpunkte > Bild 3; Rainer Görß (Stand: Juli 2021). – Ich bedanke mich bei Rainer Görß sehr herzlich für die Erläuterung seiner Gilly-Projekte.

<sup>51</sup> Vgl. [www.landkunstleben.de/archiv](http://www.landkunstleben.de/archiv) > Projekte 2008 (Stand: April 2023).

<sup>52</sup> Ebd. > Gesamtdokumentation (Stand: April 2023). – Das Projekt wurde vom Land Brandenburg gefördert, bisher aber nicht weitergeführt.

<sup>53</sup> Abb. auf: Ebd. > Dokumentation > 1. Frühling (Stand: April 2023).

<sup>54</sup> Abb. in: Reelfs 1998, S. 105.

und Nützlichen. David Gilly (1748–1806)“ in Berlin 1998; die Knickpyramide und die Pyramide mit vier Portiken<sup>55</sup> für die Ausstellungen „Von Ägypten nach Preußen“ in Weißenfels 2001 und „Pyramide – Haus für die Ewigkeit“ in Köln 2001; die „Bains publiques“<sup>56</sup> für die Ausstellung „Die Reise ins Bad“ in Stuttgart 2003/04. Das Modell der Pyramide mit vier Portiken wurde außerdem in der Ausstellung „ArchiSkulptur“ in Basel 2004/05 und Wolfsburg 2006 gezeigt.<sup>57</sup>

Die (Kunst)Wissenschaft legte in den 2000er Jahren den Fokus auf die Kultur und die „Baukunst ‚Um 1800‘“<sup>58</sup>, nachdem sie sich in den 1990er Jahren mit der Philosophie und Architekturtheorie des Klassizismus befasst hatte. Das wohl größte Forschungsprojekt mit einer Laufzeit von 13 Jahren betreute die Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften, die eine interdisziplinäre Arbeitsgruppe engagierte mit dem Ziel, die Kultur Berlins im Zeitraum 1786–1815 einer Revision zu unterziehen und diese „Berliner Klassik“ der „Weimarer Klassik“ gegenüberzustellen.<sup>59</sup> Die Forschung zur Architektur wurde ergänzt durch die Arbeiten des Literaturwissenschaftlers Cord-F. Berghahn über „Heinrich Gutzow und Friedrich Gilly als europäische Klassizisten“ sowie „Autonomie der Architektur und urbaner Raum“ bei Gutzow und Gilly.<sup>60</sup>

Die Architektur der „Berliner Klassik“ war außerdem Thema der Ausstellung „Neue Baukunst: Berlin um 1800“, die die Berliner Kunstbibliothek 2007 anlässlich des 50-jährigen Bestehens der Stiftung Preussischer Kulturbesitz in der Alten Nationalgalerie präsentierte. Gezeigt wurden auch Bauten von Gilly, und sein Friedrichdenkmal illustriert den Umschlag des Katalogs. Im „Jahr der Mathematik“ 2008 folgte die Ausstellung „Maß, Zahl und Gewicht“ der Kunstbibliothek in eigenen Räumen mit Objekten ihrer Sammlungen wie Gillys Zeich-

nungen „Kuben im Sand I + II“. Als Illustration für den Katalogumschlag wurde „Kuben im Sand II“ ausgewählt; ein Ausstellungskritiker erklärte wiederum „Kuben im Sand I“ zu einem der „schönsten Exponate der Schau“:

„Die Reduktion der Körper auf ihre Grundform und das Nebeneinander von landschaftlicher Tiefe und Leere der umgebenden Fläche erzeugen eine verblüffende Wirkung.“<sup>61</sup>

In den 2010er Jahren wandte die Kunstwissenschaft sich der Architekturzeichnung zu. So wurden an der Universität Göttingen Gillys Entwürfe für das Theater in Stettin restauriert und im Winter 2015/16 zusammen mit Entwürfen von Friedrich Weinbrenner und Karl F. Schinkel ausgestellt. Der Schwerpunkt der Ausstellung über „Baukunst auf Papier“ lag – dem Katalog zufolge – auf Gillys Arbeiten.<sup>62</sup> Ein Jahr später ist der Sammelband „Die Quadratur des Raumes“ erschienen, der die neuste Forschung zu „Bildmedien der Architektur in Neuzeit und Moderne“ versammelte und einen 28-seitigen Aufsatz über Gilly und die Architekturzeichnung „Um 1800“<sup>63</sup> enthält. Als Umschlagbild wurde erneut Gillys Zeichnung „Kuben im Sand II“ gewählt.

Darüber hinaus konnte der Bestand an Werken von und Dokumenten über Gilly vergrößert werden: Bereits 1997 hatte das Berliner Kupferstichkabinett 47 Graphiken von und nach Gilly sowie 27 Schriftstücke, darunter acht Originalbriefe von ihm, als Schenkung erhalten. Eva Börsch-Supan hat einige dieser Graphiken und Briefe 2010 sowie Gillys „Idee einer Villenkolonie“ 2016 veröffentlicht.<sup>64</sup> In der Bibliothek der Universität der Künste Berlin wurden außerdem über 140 Bücher aus Gillys Privatbibliothek wiedergefunden, die als ver-

<sup>55</sup> Vgl. Tietze, Christian / Hecht, Rico: Architekturmodelle von Pyramiden. In: Kemet 10, 2001, S. 60–63, hier S. 62f. – Weitere Ansichten der Modelle auf der Website des Modellbauers: [www.ricohecht.de](http://www.ricohecht.de) > Pyramidenmodelle > Pyramidenentwurf von F. Gilly I + II (Stand: April 2023).

<sup>56</sup> Abb. in: Grötz, Susanne / Quecke, Ursula (Hg.): Balnea. Architekturgeschichte des Bades. Marburg 2006, S. 178 f., 197.

<sup>57</sup> Vgl. Brüderlin, Markus (Hg.): ArchiSkulptur. Dialoge zwischen Architektur und Plastik vom 18. Jahrhundert bis heute. Ostfildern 2004, Exponat Nr. 67 (Abb. auf S. 62, unkommentiert).

<sup>58</sup> Vgl. Wegner 2000.

<sup>59</sup> Vgl. Akademie 2013.

<sup>60</sup> Berghahn 2006; Berghahn 2012.

<sup>61</sup> Hell, Oliver: Maß, Zahl und Gewicht. Architektur und Mathematik in der Berliner Kunstbibliothek. In: Bauwelt 99, 2008, H. 33, S. 5.

<sup>62</sup> Vgl. Hilliges/Scholl 2016.

<sup>63</sup> Salge 2017.

<sup>64</sup> Börsch-Supan 2010; Börsch-Supan 2016. – Der Aufsatz von 2010 basiert auf Recherchen von Hella Reelfs, die 2006 verstorben ist (vgl. Reelfs 2006, S. 98).



schollen galt.<sup>65</sup> Einige Bücher enthalten zudem Notizen und Skizzen, die von Gilly stammen dürften.<sup>66</sup>

Für die Architektur der 2010er Jahre ist ein Anstieg der produktiven Gilly-Rezeption zu konstatieren. Besonders auffällig ist das erneute Auftreten des tief angesetzten Halbkreisbogens. So haben Meinhard von Gerkan und Wolfgang Haux 2010 in Bielefeld eine Veranstaltungs- und Ausstellungshalle als 90 Meter lange, gläserne, auf dem Boden aufsetzende Halbtonne realisiert, die parallel zur Stadthalle situiert ist und 5000 Besuchern Platz bietet.<sup>67</sup> Zum Wettbewerb für das Stadtbad in Potsdam hat Bernd Albers 2013 den Entwurf eines quaderförmigen Baus eingereicht, dessen Außenwände mit Reihen kleiner und großer Halbkreisbogen geöffnet werden, während ein auf dem Boden aufsetzender Ellipsenbogen den Innenraum überwölbt.<sup>68</sup> 2015 wählte Albers den Halbkreisbogen erneut für die Fassade des Bauhaus-Museums in Dessau und gestaltete ihn dann als haushohes, verglastes Wandmotiv.<sup>69</sup>

In Berlin haben die Architekturbüros Kleihues + Kleihues und GRAFT 2014 den Halbkreisbogen für ihr Projekt „Eckwerk Holzmarkt“ aufgegriffen, neben weiteren Komponenten von Gillys Friedrichdenkmal (Abb. 10.2). Der nicht realisierte Gebäudekomplex mit Geschäften, Büros, Wohnungen und einer Klimahalle sollte in der Holzmarktstraße auf einem dreieckigen Grundstück entstehen, dessen geschwungene Langseite an einen Stadtbahnviadukt mit Halbkreisbogen grenzt, der als Gestaltungsvorlage für den 2-geschossigen Sockel des Komplexes diente. Zugleich rekurriert der Komplex auf Gillys Podiumstempel: Der dunkelfarbige Sockel wird an allen Seiten mit auf dem Boden aufsetzenden Ellipsen- und Halbkreisbogen geöffnet und trägt fünf Hochhäuser mit hellfarbigen Rasterfassaden. An seinen Schmalseiten führt jeweils eine breite Freitreppe auf den Sockel und zum „Bergpfad“, einem öffentlichen Erlebnisweg, der die Häuser

verbindet und vom Erdgeschoss bis zum obersten Geschoss aufsteigt.<sup>70</sup>

Ebenfalls in Berlin soll am Kulturforum ein Museum des 20. Jahrhunderts zwischen Mies van der Rohe Nationalgalerie und Scharouns Philharmonie errichtet werden, für das 2015 ein Wettbewerb ausgeschrieben wurde. Das Büro Ebbing Architekten hat einen Entwurf eingereicht, der Gillys Friedrichdenkmal vollständig in Retroarchitektur übersetzt (Abb. 10.3): Der Podiumstempel verliert hier alle Dossierungen, Gesimse, Bogengänge, Innenhöfe, Altäre, Eckplatten sowie das Ornament und das Dachfenster, während alle Säulen durch Pfeiler und die Halbkreisbogen der Schmalseiten durch hohe Rundbogen ersetzt werden. Im Begleittext des Entwurfs wird dieser Gilly-Rekurs damit begründet, dass „durch die reproduktive Aneignung“ des Friedrichdenkmals „endlich nachträglich der genealogische Grundstein der Idee der Stadtlandschaft“ am Kulturforum gesetzt werde. Denn das „identitätsstiftende Bauwerk“ mache die vorhandenen Wegebeziehungen „räumlich erst erfahrbar“ und setze die bisher „isoliert stehenden“ Bauten des Kulturforums in Beziehung. Zudem biete der Bau „unterschiedliche rechteckige Räume in verschiedenen Größen und Höhen“ sowie auf den Freitreppen und „den begehbaren Dächern der Sockelgeschosse“ zahlreiche Ausblicke auf das Kulturforum und „über die Dächer der Stadt“:

„Innere und äußere Erschließung werden zu einem unvergleichlichen Erlebnis: [...] Die Grenzen zwischen dem Inneren des Museums mit seinen Exponaten und dem umliegenden Kulturforum als dem größten Exponat des Museums verwischen sich auf inszenierte Weise. [...] Die öffentlichen Außenräume des Gebäudes [...] werden durch die Präsentation und Aufstellung dafür geeigneter Kunstwerke und Skulpturen zur weithin in den Stadtraum sichtbaren Adresse für die Kunst. [...] Die Öffentlichkeit wird

<sup>65</sup> Vgl. Bollé/Ocón Fernandez 2019; Reprint des Bibliotheksverzeichnisses in: Neumeyer 1997, S. 195–230.

<sup>66</sup> Abb. in: Bollé/Ocón Fernandez 2019, S. 106, 140, 160, 264, 337, 339, 477.

<sup>67</sup> Vgl. die Websites: [www.gmp-architekten.de](http://www.gmp-architekten.de) > Projekte > Suche: Bielefeld (Stand: Mai 2019; die Daten und Abbildungen des Projekts wurden inzwischen von der Website entfernt); [www.stadthalle-bielefeld.de](http://www.stadthalle-bielefeld.de) > Wir über uns > Ausstellungs- und Veranstaltungshalle (Stand: April 2023).

<sup>68</sup> Abb. auf: [www.berndalbers.com](http://www.berndalbers.com) > Projekte > Kultur/Wissenschaft > Brauhausberg Potsdam > Brauhausberg Schwimmbad (Stand: Juli 2021; die Daten und Abbildungen des Projekts wurden inzwischen von der Website entfernt).

<sup>69</sup> Abb. auf: Ebd. > Bauhaus Museum Dessau (Stand: April 2023).

<sup>70</sup> Vgl. die Websites: <https://kleihues.com> > Projekte > Wohnen (<https://kleihues.com/eckwerk-berlin-2/>); <https://graftlab.com> > Projekte > Architektur (<https://graftlab.com/projects/eckwerk/>); <https://projekt.eckwerk.com> (alle Websites Stand: April 2023).



**Abb. 10.2** | Kleihues + Kleihues Architekten / GRAFT Architekten: Eckwerk Holzmarkt, Holzmarktstraße, Berlin (Entwurf, 2014); **links, rechts:** West- und Südansicht mit dem „BergPfad“.



**Abb. 10.3** | Georg Ebbing / Moritz Henkel / Philipp Rentschler / Ulrich von Ey: Museum des 20. Jahrhunderts, Potsdamer Straße, Berlin (Entwurf, 2015/16).

zum Emporsteigen eingeladen, um von oben die bewegte Geschichte des 20. Jahrhunderts in Berlin zu erblicken – ohne wirklich in das Gebäude eintreten zu müssen.“<sup>71</sup>

Die Erläuterung endet – wie Kollhoffs Begleittext zum Kunsthaus Bastian – mit Gillys bekannter Notiz zum Friedrichdenkmal.

Dieses Konzept überzeugte die Wettbewerbsjury allerdings nicht, so dass der Entwurf aussortiert wurde. Der Architekturkritiker Nils Ballhausen bezeichnete ihn als „bizarre Fantasie“ und stellte seine Ernsthaftigkeit infrage.<sup>72</sup> Dagegen bewertete Oliver Elser, Kurator des deutschen Architekturmuseums in Frankfurt a.M., den Entwurf als „Tabubruch“ und zeigte ihn 2017 in einem Essay über die Postmoderne als Beispiel dafür, „dass gegenwärtig in Wettbewerben und an den Architekturschulen eine

frivole Wiederentdeckung postmoderner Ideen stattfindet“.<sup>73</sup>

Diese produktiven Gilly-Rezeptionen der 2010er Jahre können als Versuch gedeutet werden, der Globalisierung und den politischen Krisen dieser Jahre in der Architektur Tradition, Beständigkeit, Stabilität und Sicherheit entgegenzusetzen und damit die soziale Einheit der deutschen Gesellschaft zu fördern. Der tief angesetzte Halbkreisbogen fokussiert auf den Ort und scheint den Bau im Erdboden zu verwurzeln, während der Kreis Gemeinschaft symbolisiert. Mit Rekursen auf Gillys Friedrichdenkmal als „identitätsstiftendem Bauwerk“ sollte die Bildung einer deutschen Identität noch gezielter unterstützt werden. Ob diese Ansätze greifen, ob der Identitätsbildungsprozess in Zukunft einen positiveren Verlauf nimmt und wie diese Entwicklung sich auf die Gilly-Rezeption auswirken wird, bleibt abzuwarten.

<sup>71</sup> Ebbing, Georg: Museum des 20. Jahrhunderts, Berlin. Auf: [www.ebbing-ebbing.de](http://www.ebbing-ebbing.de) > Kategorie: Reproduktives Entwerfen > Museum des 20. Jahrhunderts (Stand: April 2023).

<sup>72</sup> Ballhausen, Nils: Riegel, Plateaus, Solitäre. Ein Blick auf die Entwürfe des Ideenwettbewerbs. In: Stiftung Preußischer Kulturbesitz (Hg.): Ein Neubau für die Nationalgalerie. Der Wettbewerb für das Museum des 20. Jahrhunderts. Eine Dokumentation. Bielefeld / Berlin 2018, S. 22–31, hier S. 29.

<sup>73</sup> Elser, Oliver: Ein neues Narrativ. 3 Thesen zur Aktualität der Postmoderne. In: Arch+ 50, 2017, H. 229, S. 62–69, hier S. 67.

---

## 11 | Literaturverzeichnis

Dieses Verzeichnis wird thematisch gegliedert, weil viele Titel der Primärliteratur zugleich Titel der Sekundärliteratur sind und deshalb nicht separat gelistet werden können. Publikationen zur Architektur „Um 1800“ und zum Klassizismus sind in Kapitel 11.2, Publikationen zum Reformprogramm „Um 1800“ und zum Neoklassizismus in Kapitel 11.3 verzeichnet. Publikationen, denen nur Text- oder Bild-

zitate entnommen wurden, und Aufsätze aus gelisteten Sammelbänden, aus denen nur einmal zitiert wird, werden nur in den Anmerkungen oder im Abbildungsverzeichnis genannt.

### **Abkürzungen in den Anmerkungen:**

AK = Reelfs/Bothe 1984, S. 77–211.

WV = Oncken 1981, S. 115–135.

### 11.1 | Friedrich Gilly

Adler 1881 – Adler, Friedrich: Friedrich Gilly – Schinkel's Lehrer. In: Centralblatt der Bauverwaltung 1, 1881, S. 8–10, 17–19, 22–24.

Anonymus 1801 – Auszug aus einem Brief: Berlin, d. 17 Jan. 1801. In: Der Neue Teutsche Merkur 1, 1801, S. 157–159.

Anonymus 1938(a) – Sudetendeutsche gedenken. In: Bauwelt 29, 1938, S. 586.

Anonymus 1938(b) – Sudetendeutsche Gedenkfeier für Friedrich Gilly. In: Zentralblatt der Bauverwaltung 58, 1938, S. 653.

Berghahn 2006 – Berghahn, Cord-Friedrich: Wiedergeburt der Architektur. Heinrich Gentz und Friedrich Gilly als europäische Klassizisten in Berlin. In: Berichte und Abhandlungen der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften 10, 2006, S. 273–305.

Berghahn 2012 – Berghahn, Cord-Friedrich: Autonomie der Architektur und urbaner Raum bei Heinrich Gentz und Friedrich Gilly. In: Ders.: Das Wagnis der Autonomie. Studien zu Karl Philipp Moritz, Wilhelm von Humboldt, Heinrich Gentz, Friedrich Gilly und Ludwig Tieck. Heidelberg 2012 (zugl. Habil. Braunschweig 2009), S. 357–403.

Bisky 2000 – Bisky, Jens: Der beobachtende Architekt. Friedrich Gillys Architekturbeschreibungen. In: Ders.: Poesie der Baukunst. Architekturästhetik von Winkelmann bis Boisserée. Weimar 2000, S. 138–170.

Bollé/Ocón Fernandez 2019 – Bollé, Michael / Ocón Fernandez, María: Die Büchersammlung Friedrich Gillys (1772–1800). Provenienz und Schicksal einer Architektenbibliothek im theoretischen Kontext des 18. Jahrhunderts. Berlin 2019.

Börsch-Supan 2010 – Börsch-Supan, Eva: Zeichnungen, Druckgraphik und Briefe Friedrich Gillys und seines Kreises aus der Wilhelm-Soldan-Sammlung im Berli-

ner Kupferstichkabinett. In: Jahrbuch der Berliner Museen 52, 2010, S. 55–83.

Börsch-Supan 2016 – Börsch-Supan, Eva: Friedrich Gillys Idee einer Villenkolonie. In: Mitteilungsblatt der Landesgeschichtlichen Vereinigung für die Mark Brandenburg 117, 2016, S. 67–73.

Börsch-Supan 2022 – Börsch-Supan, Eva: Zur 250. Wiederkehr des Tages der Geburt: Zum Gedenken an Friedrich Gilly. In: Mitteilungen des Vereins für die Geschichte Berlin 118, 2022, S. 362–373.

Bothe 1984 – Bothe, Rolf: Die Bewertung Friedrich Gillys in der kunst- und bauhistorischen Forschung. In: Reelfs/Bothe 1984, S. 11–19.

Bunjes 1942 – Bunjes, Hermann: Empire und preußischer Stil. Ein Beitrag zum Problem der künstlerischen Auseinandersetzung zwischen Deutschland und Frankreich um 1800. In: Deutschland – Frankreich 1, 1942, S. 64–75.

Clelland 1987 – Clelland, Douglas: David und Friedrich Gilly. In: Ribbe/Schäche 1987, S. 125–146.

Dehlinger 1953 – Dehlinger, Armand: Heroismus als Maske. Der „Preußische Stil“ als Ausdruck heroischen Lebensgefühls. In: Neues Abendland 8, 1953, S. 88–99.

Dolgner 2022 – Dolgner, Dieter: 1772: Friedrich Gilly, Architekt. In: Mitteldeutsches Jahrbuch für Kultur und Geschichte 29, 2022, S. 133–137.

– e. – 1881 – e. –: Der Lehrer Schinkel's. In: Deutsche Bauzeitung 15, 1881, S. 160f.

Flesche 1947 – Flesche, Herman: Vorwort; Friedrich Gilly, Klassizismus. In: Ders.: Fünf deutsche Baumeister. Bernward von Hildesheim, Ulrich von Ensingen, Elias Holl, Balthasar Neumann, Friedrich Gilly. Braunschweig u. a. 1947, S. 5, 64–76.

Galland 1878 – Galland, George: Ein früh Verstorbener. In: Baugewerks-Zeitung 10, 1878, S. 114f.

- Gilly 1796 – Gilly, Friedrich: Ueber die vom Herrn Oberhof-Bauamts-Kondukteur Gilly im Jahr 1794 aufgenommenen Ansichten des Schlosses der deutschen Ritter zu Marienburg in Westpreußen. In: *Denkwürdigkeiten und Tagesgeschichte der Mark Brandenburg* 1, 1796, S. 667–676, 892.
- Gilly 1797 – Gilly, Friedrich: Geleitwort (1. u. 2. Version) und Notizen auf einem Skizzenblatt zum Entwurf für ein Denkmal König Friedrichs II.; Reprint in: Neumeyer 1997, S. 140–149 (zuerst teilw. abgedruckt in: *Verzeichnis der zu der Kunstaussstellung der Königl. Academie der bildenden Künste und mechanischen Wissenschaften eingesandten Gemälde, Kupferstiche usw.* 1797, S. 64–66 (Reprint in: Börsch-Supan 1971); Oncken 1981 (1935), S. 43 f., 48 f.; Rietdorf 1940, S. 52, 57–61).
- Gilly 1799(a) – Gilly, Friedrich: Beschreibung des Landhauses Bagatelle bey Paris. In: *Sammlung nützlicher Aufsätze und Nachrichten, die Baukunst betreffend* 3/1, 1799, S. 106–115.
- Gilly 1799(b) – Gilly, Friedrich: Einige Gedanken über die Nothwendigkeit, die verschiedenen Theile der Baukunst, in wissenschaftlicher und praktischer Hinsicht, möglichst zu vereinigen. In: *Sammlung nützlicher Aufsätze und Nachrichten, die Baukunst betreffend* 3/2, 1799, S. 3–12.
- Gilly 1799(c) – Gilly, Friedrich: Beschreibung des Landsitzes Rincy unweit Paris. In: *Sammlung nützlicher Aufsätze und Nachrichten, die Baukunst betreffend* 3/2, 1799, S. 116–122.
- Goldschmit-Jentner 1960 – Goldschmit-Jentner, Rudolf K.: Friedrich Gilly. In: Ders.: *Genius der Jugend. Gestalten und Werke der Frühvollendeten.* München u. a. 1960, S. 128–133.
- Goralczyk 1987 – Goralczyk, Peter: Die Entwürfe für ein neues repräsentatives Nationaltheater, die Gründung des Nationaltheaters im Französischen Komödienhaus. In: Ders.: *Der Platz der Akademie in Berlin.* Berlin 1987 (teilw. Diss. Halle-Wittenberg 1984), S. 94–117.
- Hahn 1997 – Hahn, Achim: Vom Mythos des Lichts. In: *Deutsche Bauzeitschrift* 45, 1997, S. 83–89.
- Hahn 2009(a) – Hahn, Matthias: Landhaus Mölter. In: Hahn 2009, S. 278–285.
- Hartmann 1997(a) – Hartmann, Ralf Frank: Friedrich Gillys Entwurf zu einem Denkmal für Friedrich II. In: Hartmann 1997, S. 133–161.
- Hartwig 2016 – Hartwig, Jacqueline u. a.: Friedrich Gilly: Entwürfe für ein Theater in Stettin. In: Hilliges/Scholl 2016, S. 68–79.
- Hilliges 2016 – Hilliges, Marion u. a.: Carl Ferdinand Langhans(?) nach Friedrich Gilly: Entwürfe für das Schauspielhaus in Königsberg. In: Hilliges/Scholl 2016, S. 80–99.
- Holtze 1939 – Holtze, Otto: Friedrich Gilly (1772–1800). In: Hofmeister, Adolf / Braun, Wilhelm (Hg.): *Pommern des 18., 19. und 20. Jahrhunderts.* Stettin 1939, S. 204–215.
- Hürlimann 1937 – Hürlimann, Martin: Friedrich Gilly in Paris: Frankreich und der „Preußische Stil“. In: *Atlantis* 9, 1937, S. 378–384.
- Hutter 1938 – Hutter, Theo: Friedrich Gilly. Zur Wiederherstellung seiner Grabstätte in Karlsbad. In: *Sudetendeutsche Monatshefte* 1938, S. 72–77.
- Johannes 1942 – Johannes, Heinrich: Das Denkmal Friedrichs des Großen von Gilly. In: *Die Baukunst* 5, 1942, S. 156–163.
- Kelsch 1985 – Kelsch, Wolfgang: Friedrich Gilly (1772–1800), antike Baukunst als Symbol (Zur Geistesgeschichte der Freimaurerei in Preußen um 1800). In: *Quatuor Coronati Jahrbuch* 22, 1985, S. 9–29.
- Klinkott 1977 – Klinkott, Manfred: Friedrich Gilly 1772–1800. In: Kleihues, Josef Paul (Hg.): *Dortmunder Architekturausstellung 1977. Fünf Architekten des Klassizismus in Deutschland.* Dortmund 1977 (Katalog), S. 9–41, 278 f.
- Kühne 1972 – Kühne, Günther: Friedrich Gilly hat wenig gebaut. Zu seinem 200. Geburtstag am 16. Februar. In: *Bauwelt* 63, 1972, S. 266.
- Levezow 1801 – Levezow, Konrad: *Denkschrift auf Friedrich Gilly, königlichen Architecten und Professor der Academie der Baukunst zu Berlin.* Berlin 1801; Reprint in: Reelfs/Bothe 1984, S. 217–242.
- Lissok 2002 – Lissok, Michael: Stadtplan und zugleich Staatsmodell? Überlegungen zu Friedrich Gillys „Grundriss einer Stadtanlage am Meer“. In: *Vogel* 2002, S. 28–40.
- Marx 1988 – Marx, Wolfgang: *Friedrich Gilly und die Gartenkunst.* Hamburg 1988 (Magisterarbeit).
- Moeller 1916(a) – Moeller van den Bruck, Arthur: Gilly. In: Moeller 1916, S. 109–129.
- Moeller 1922(a) – Moeller van den Bruck, Arthur: Gilly. In: Moeller 1922, S. 143–164.
- Neumeyer 1984 – Neumeyer, Fritz: Eine neue Welt entschleiert sich. Von Friedrich Gilly zu Mies van der Rohe. In: Reelfs/Bothe 1984, S. 41–64.
- Neumeyer 1997 – Neumeyer, Fritz (Hg.): *Friedrich Gilly. Essays zur Architektur 1796–1799.* Berlin 1997.
- Neumeyer 2000 – Neumeyer, Fritz: Die verständige Vereinigung des Nützlichen mit dem Schönen. Friedrich Gillys Postulat der Wiedervereinigung von Poesie und Philosophie, Kunst und Wissenschaft als Programm für die Bauakademie. In: Schwarz 2000, S. 56–63.
- Niemeyer 1912 – Niemeyer, Wilhelm: Friedrich Gilly, Friedrich Schinkel und der Formbegriff des deutschen Klassizismus in der Baukunst. In: *Mitteilungen des Kunstgewerbevereins zu Hamburg* 7, 1912, Text-S. 1–16, Abb.-S. 1–20 (Sonderdruck).  
Rezension in: *Der Baumeister* 11, 1913, Beilage S. 91 f. (C. Zetzsche).

- Oechslin 1984 – Oechslin, Werner: Friedrich Gillys kurzes Leben, sein ‚Friedrichsdenkmal‘ und die Philosophie der Architektur. In: Reelfs/Bothe 1984, S. 21–40.
- Olk 2002 – von Olk, Detlev: Steinhöfel: Das ehemalige Schloss. Auf der Suche nach David und Friedrich Gilly. In: Brandenburgische Denkmalpflege 11, 2002, S. 76–87.
- Oncken 1981 – Oncken, Alste: Friedrich Gilly, 1772–1800. 2. Aufl. Berlin 1981 (Dissertation; 1. Auflage 1935).  
Rezensionen in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 5, 1936, S. 170–174 (G. Poensgen); Forschungen zur Brandenburgischen und Preußischen Geschichte 48, 1936, S. 437–441 (H. Ladendorf)
- Paulsen 1936 – Paulsen, Friedrich: Friedrich Gillys Städtebau. In: Monatshefte für Baukunst und Städtebau 20, 1936, S. 32–36.
- Peschken 1985 – Peschken, Monika: Friedrich Gillys Aufenthalt in Paris. Paris im Jahr 1797. In: Bauwelt 76, 1985, S. 1531–1545.
- Posener 1981(a) – Posener, Julius: Friedrich Gilly. 1772–1800. In: Akademie der Künste (Hg.): Berlin zwischen 1789 und 1848. Facetten einer Epoche. Berlin 1981 (Katalog), S. 105–122.
- Posener 1983 – Posener, Julius: Revolutionsarchitektur und ‚architecture civique‘: Friedrich Gilly. In: Arch+ 69/70, 1983, S. 28–40.
- Rabe 1800 – Rabe, Friedrich: Beschreibung des zu Paretz über der Eisgrube erbauten Lusthauses. In: Sammlung von Aufsätzen und Nachrichten, die Baukunst betreffend 4/2, 1800, S. 123 f.
- Rave 1938 – Rave, Paul Ortwin: Friedrich Gilly. In: Deutsche Rundschau 64 (= 256), 1938, S. 98–104.
- Rave 1952 – Rave, Paul Ortwin: Friedrich Gilly, oder über die schöpferische Phantasie in der Architektur. In: Merian 5, 1952, H. 4, S. 59–63.
- Rave/Wirth 1955 – Rave, Paul Ortwin / Wirth, Irmgard: Die Meierei der Prinzessin Luise von Friedrich Gilly; Landhaus Mölter. In: Ders. / Dies.: Die Bauwerke und Kunstdenkmäler von Berlin: Bezirk Tiergarten. Berlin 1955, S. 136–138, 140 f.
- Reelfs 1979/81 – Reelfs, Hella: Friedrich und David Gilly in neuer Sicht. In: Sitzungsberichte der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft zu Berlin 28/29, 1979/81, S. 18–23.
- Reelfs 1989 – Reelfs, Hella: Friedrich Gilly und der Schloßpark „Bellevue“. In: Mitteilungen der Pückler-Gesellschaft 6, 1989, S. 41–62.
- Reelfs 1996 – Reelfs, Hella: Zu einigen Zeichnungen von Friedrich Gilly. In: Akademie der Künste (Hg.): „Gute Partien in Zeichnung und Kolorit“. 300 Jahre Kunstsammlung der Akademie der Künste, Berlin. Berlin 1996, S. 41–54.
- Reelfs 1998 – Reelfs, Hella: Friedrich Gillys Entwürfe für Paretz. Ein Beitrag über die Zusammenarbeit von Vater und Sohn oder Zum Thema: „Das Nützliche und das Schöne“. In: Fachhochschule Potsdam / Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg (Hg.): Vom Schönen und Nützlichen. David Gilly (1748–1806). Berlin 1998 (Katalog), S. 49–60.
- Reelfs 2006 – Reelfs, Hella: Über den jungen Schinkel. In: Augustin, Frank / Peschken, Goerd (Hg.): Der junge Schinkel 1800–1803. München / Berlin 2006 (Katalog), S. 96–133.
- Reelfs/Bothe 1984 – Reelfs, Hella / Bothe, Rolf (Hg.): Friedrich Gilly, 1772–1800, und die Privatgesellschaft junger Architekten. Berlin 1984 (Katalog).  
Rezensionen in: Tagespiegel, 11. 10. 1984 (G. Kühne); Frankfurter Allgemeine Zeitung, 22. 10. 1984 (D. Neumeister); Die Welt, 31. 10. 1984 (D. Guratzsch); Kunstchronik 37, 1984, S. 532–537 (A. von Buttlar).
- Reetz 1941/42 – Reetz, Hans: Um Gilly und Schinkel. In: Das Innere Reich 8, 1941/42, S. 419–424, Abb. 1–6 (nach S. 408, 424, 440).
- Riemer 1931 – Riemer, Horst: Friedrich Gillys Verhältnis zum Theaterbau, unter besonderer Berücksichtigung seiner Skizzen nach französischen Theatern und seines Entwurfes für das Nationaltheater in Berlin. Berlin 1931 (Dissertation).  
Rezension in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 1, 1932, S. 374 f. (P. O. Rave).
- Rietdorf 1940 – Rietdorf, Alfred: Gilly. Wiedergeburt der Architektur. Berlin 1940.  
Rezensionen in: Die Neue Rundschau 51, 1940, S. 630–632 (H. Schwarz); Monatsschrift für das deutsche Geistesleben 43, 1941, S. 286–290 (H. Reetz); Deutsche Literaturzeitung 62, 1941, Sp. 272 f. (H. Benken); Zeitschrift des Vereins für die Geschichte Berlins 58, 1941, S. 40 f. (G. Poensgen).
- Rietdorf 1943 – Rietdorf, Alfred: Gilly. Wiedergeburt der Architektur. 2. Aufl. Berlin 1943.
- Roß 1989 – Roß, Erhard: Friedrich Gillys unbekannter Entwurf für ein Theater in Stettin (1789). In: Zeitschrift für Ostforschung 38, 1989, S. 391–401.
- Roß 1992 – Roß, Erhard: Friedrich Gillys Zeichnungen für ein Theater in Stettin aus dem Jahre 1789. In: Baltische Studien N.F. 78, 1992, S. 43–54.
- Salewski 1965 – Salewski, Wilhelm (Hg.): Schloß Marienburg in Preußen. Das Ansichtenwerk von Friedrich Gilly und Friedrich Frick. In Lieferungen erschienen von 1799 bis 1803. Düsseldorf 1965.
- Salge 2016 – Salge, Christiane: Visualisierungsstrategien in der Architekturzeichnung um 1800: Friedrich Gilly und sein Entwurf für ein Theater in Stettin. In: Hiliges/Scholl 2016, S. 15–21.
- Salge 2017 – Salge, Christiane: Von der Perspektivstudie zum Architekturbild. Friedrich Gilly und die Architekturzeichnung um 1800. In: Melters, Monika / Wagner, Christoph (Hg.): Die Quadratur des Raumes. Bildmedien der Architektur in Neuzeit und Moderne. Berlin 2017, S. 130–157.
- Schacht 2002 – Schacht, Alexander: Die „Wiederentdeckung“ der klassizistischen Baukunst am Anfang

- des 20. Jahrhunderts und die Auswirkungen auf das zeitgenössische Baugeschehen in Mecklenburg. In: Vogel 2002, S. 131–147.
- Scharabi 1993 – Scharabi, Mohamed: Das Werk Friedrich Gillys und seiner Zeitgenossen; Friedrich Gilly (1772–1800). In: Ders.: Architekturgeschichte des 19. Jahrhunderts. Tübingen / Berlin 1993, S. 25–34, 241–246.
- Schiering 2000 – Schiering, Wolfgang: Der Berliner Baumeister Friedrich Gilly und sein Einfluß auf den griechisch orientierten Klassizismus seiner Schüler, unter besonderer Berücksichtigung von Carl Haller von Hallerstein. In: Thetis 7, 2000, S. 169–180.
- Schmidt 1981(a) – Schmidt, Hartwig: Landhaus Mölter, Thiergarten 15 (Tiergartenstraße 31). In: Schmidt 1981, S. 44–48, 361.
- Schmitz 1908 – Schmitz, Hermann: Die Berliner Baumeister David und Friedrich Gilly. In: Sitzungsberichte der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft zu Berlin 6, 1908, S. 25–28.
- Schmitz 1909(a) – Schmitz, Hermann: Friedrich Gilly. In: Kunst und Künstler 7, 1909, S. 201–206.
- Schmitz 1909(b) – Schmitz, Hermann: Die Baumeister David und Friedrich Gilly in ihren Beziehungen zu Pommern. In: Monatsblätter der Gesellschaft für Pommersche Geschichte und Altertumskunde 23, 1909, S. 81–87, 108–111.
- Schroth 1944 – Schroth, Ingeborg: F. Gilly (1772–1800). In: Dies.: „Die Nachahmung des Griechischen“ durch die Berliner Baumeister der Goethe-Zeit. Freiburg 1944 (Dissertation), S. 135–163.
- Stolz 1977 – Stolz, Ruprecht: Das Friedrichsdenkmal von Friedrich Gilly; Zur Ikonographie des Ruhmesempels. In: Ders.: Die Walhalla. Ein Beitrag zum Denkmalsgedanken im 19. Jahrhundert. Köln 1977 (Dissertation), S. 143–173.
- Vogel 2002 – Vogel, Gerd-Helge (Hg.): Friedrich Gilly (1772–1800). Innovation und Tradition klassizistischer Architektur in Europa. X. Greifswalder Roman-tikkonferenz 2000. Güstrow 2002.
- Vogel 2002(a) – Vogel, Gerd-Helge: Anmerkungen zum Naturbegriff in Friedrich Gillys Entwürfen zu Fassaden städtischer Wohnhäuser. In: Vogel 2002, S. 41–54.
- Voss 1969 – Voss, Hans: Pathetische Architektur. In: Ders.: Neunzehntes Jahrhundert. Ein Umschau-Bild-sachbuch. Frankfurt a. M. o. J. [1969], S. 32 f.
- Wätjen 2000 – Wätjen, Eduard: Friedrich Gillys Entwurf für ein Denkmal König Friedrichs II. von Preußen. In: Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst 51, 2000, S. 199–228.
- Wätjen 2007 – Wätjen, Eduard: Gilly, Friedrich (Friedrich David). In: K. G. Saur Verlag / Meißner, Günter (Hg.): Saur Allgemeines Künstler-Lexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker; Band 54. München / Leipzig 2007, S. 228–231.
- Wilhelm 1989 – Wilhelm, Karin: Auf die Blicke kommt es an – oder: „Was würde man von oben sehen?“. In: MuseumsJournal 3, 1989, H. 3, S. 16–21.
- Wilhelm 1993 – Wilhelm, Karin: Der Blick vom erhabenen Berge. Perspektivische Studienblätter aus der Sammlung Martin von Alten. In: Beyer, Andreas u. a. (Hg.): Hülle und Fülle. Festschrift für Tilmann Budensieg. Alfter 1993, S. 615–627.
- Wollschlaeger 1972 – Wollschlaeger, Günter: Dem Baumeister der Berliner Frühromantik, Friedrich Gilly. In: Mitteilungen des Vereins für die Geschichte Berlins 68, 1972, S. 146–152.
- Wolter 1991 – Wolter, Bettina-Martine: ‚Architecture parlante‘ im Palastbau David und Friedrich Gillys. In: Dies.: Deutsche Palastbaukunst 1750–1850. Theorie – Entwurf – Baupraxis. Braunschweig 1991 (zugl. Diss. Köln 1989), S. 59–79.
- Wolters 1942 – Wolters, Rudolf: Das Berliner Friedrichsdenkmal. In: Die Baukunst 5, 1942, S. 151–155.
- Zechlin 1948 – Zechlin, Hans Josef: Ein Architekt ging über Feld ... am 1. May 1797 und wirft eine Frage auf. In: Bauwelt 39, 1948, S. 261.
- Zitelmann 1800 – Zitelmann [Joachim Ludewig]: [Zwei] Anzeigen. In: Sammlung von Aufsätzen und Nachrichten, die Baukunst betreffend 4/1, 1800, S. 141; Ebd. 4/2, 1800, S. 142.
- Zucker 1913 – Zucker, Paul: Ein vergessener Berliner Künstler: Friedrich Gilly. In: Neudeutsche Bauzeitung 9, 1913, S. 696–698, 703.

## 11.2 | Das 18. und 19. Jahrhundert

- Akademie 2013 – Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften (Hg.): Projekt „Berliner Klassik. Eine Großstadtkultur um 1800“. Berlin 2000–2013; URL: [www.berliner-klassik.de](http://www.berliner-klassik.de).
- Anonymus 1796 – Von der Wirkung der Baukunst auf die Veredlung der Menschen. In: Allgemeines Magazin für die bürgerliche Baukunst 2/2, 1796, S. 1–5.
- Anonymus 1799 – Ackenmäßige Darstellung, den Bau des Börsenhauses zu Berlin betreffend. In: Jahrbücher der preußischen Monarchie unter der Regierung Friedrich Wilhelms III., 1799/3, S. 64–70.
- Azel 1793 – Azel, Jacob: Denkmal für Friederich den Einzigsten. (Ein Traum.) Ansbach 1793.
- Badstübner-Gröger 2002 – Badstübner-Gröger, Sibylle: Einige Bemerkungen zur geschmacksbildenden Rolle der Berliner Akademie-Ausstellungen im späten 18. Jahrhundert. In: North, Michael (Hg.): Kunstsam-



- meln und Geschmack im 18. Jahrhundert. Berlin 2002, S. 195–215.
- Baumgart 1953 – Baumgart, Fritz: Ägyptische und klassizistische Baukunst. Ein Beitrag zu den Wandlungen architektonischen Denkens in Europa. In: Humanismus und Technik 1, 1953, S. 70–90.
- Beenken 1944 – Beenken, Hermann: Das neunzehnte Jahrhundert in der deutschen Kunst. Aufgaben und Gehalte. Versuch einer Rechenschaft. München 1944.
- Beenken 1952 – Beenken, Hermann: Schöpferische Bauideen der deutschen Romantik. Mainz 1952.
- Beyer 2006 – Beyer, Andreas (Hg.): Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland; Band 6: Klassik und Romantik. München u. a. 2006.
- Biskup 2008 – Biskup, Thomas: Eine patriotische Transformation des Stadtraums? Königliches Zeremoniell und nationales Ritual in Berlin um 1800. In: Sedlarz 2008, S. 69–98.
- Blauert 2007 – Blauert, Elke (Hg.): Neue Baukunst: Berlin um 1800. Berlin 2007 (Katalog).
- Bollé 1988 – Bollé, Michael: Heinrich Gentz (1766–1811). Eine Untersuchung zur Architekturdiskussion in Berlin um 1800. Berlin 1988 (Dissertation).
- Bollé 1991 – Bollé, Michael: „Antiquities of Berlin?“ Carl Gotthard Langhans und die Architektur in Berlin um 1800. In: Arenhövel, Willmuth / Bothe, Rolf (Hg.): Das Brandenburger Tor 1791–1991. Eine Monographie. Berlin 1991, S. 70–89.
- Borrmann 1893 – Borrmann, Richard: Die Bau- und Kunstdenkmäler von Berlin. Berlin 1893.
- Börsch-Supan 1971 – Börsch-Supan, Helmut (Hg.): Die Kataloge der Berliner Akademie-Ausstellungen; Band 1: 1786–1824; Reprint Berlin 1971.
- Börsch-Supan 1977 – Börsch-Supan, Eva: Berliner Baukunst nach Schinkel 1840–1870. München 1977.
- Bothe 1979 – Bothe, Rolf: Antikenrezeption in Bauten und Entwürfen Berliner Architekten zwischen 1790 und 1870. In: Arenhövel, Willmuth (Hg.): Berlin und die Antike; Band 1: Katalog. Berlin 1979, S. 294–333.
- Böttiger 1794 – Böttiger, Carl August: Das Colossal-Decret des Pariser National-Convents. In: Journal des Luxus und der Moden 9, 1794, S. 21–36.
- Böttiger 1796 – Böttiger, Carl August: Ueber die Kolossalstatue der Fama auf dem Nationalpantheon, nebst einigen Bemerkungen über das Kolossale in der Kunst der Alten. In: Journal des Luxus und der Moden 11, 1796, S. 117–136.
- Brix/Steinhauser 1978 – Brix, Michael / Steinhauser, Monika: Geschichte im Dienste der Baukunst. Zur historistischen Architektur-Diskussion in Deutschland. In: Ders. / Dies. (Hg.): „Geschichte allein ist zeitgemäss“. Historismus in Deutschland. Lahn-Gießen 1978, S. 198–328.
- Buttlar 1989 – von Buttlar, Adrian: Der Landschaftsgarten. Gartenkunst des Klassizismus und der Romantik. Köln 1989.
- Buttlar 1995 – von Buttlar, Adrian: Das Grab im Garten. Zur naturreligiösen Deutung eines arkadischen Gartenmotivs. In: Wunderlich, Heinke (Hg.): „Landschaft“ und Landschaften im achtzehnten Jahrhundert. Tagung der Deutschen Gesellschaft für die Erforschung des 18. Jahrhunderts, Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, 20. bis 23. November 1991. Heidelberg 1995, S. 79–119.
- C. 1792 – C., H. V.: Gedanken über wahre Schönheit in der Baukunst. In: Allgemeines Magazin für die bürgerliche Baukunst 2/1, 1792, S. 31–43.
- Csáky 1996 – Csáky, Moritz: Geschichtlichkeit und Stilpluralität. Die sozialen und intellektuellen Voraussetzungen des Historismus. In: Fillitz, Hermann (Hg.): Der Traum vom Glück. Die Kunst des Historismus in Europa. Wien / München 1996, S. 26–31.
- Dohme 1886 – Dohme, Robert: Karl Friedrich Schinkel. In: Ders. (Hg.): Kunst und Künstler der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts. Leipzig 1886, S. 1–32.
- Dohme 1887 – Dohme, Robert: Barock, Rokoko, Klassizismus. In: Ders.: Geschichte der Deutschen Baukunst. Berlin 1887, S. 371–431.
- Dolgner 1991 – Dolgner, Dieter: Klassizismus. Deutsche Baukunst. Leipzig 1991.
- Dolgner 1992 – Dolgner, Dieter: Konzeptionen eines „zeitgemäßen“ Baustils in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. In: Wissenschaftliche Zeitschrift der Hochschule für Architektur und Bauwesen Weimar 38, 1992, S. 155–161.
- Dolgner 1993 – Dolgner, Dieter: Historismus. Deutsche Baukunst 1815–1900. Leipzig 1993.
- Dorgerloh 1997 – Dorgerloh, Annette: „Er ist ein Effekstück“ – Der Vesuv in der Kunst und Gartenkunst um 1800. In: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 1997, S. 71–86.
- Einem 1973 – von Einem, Herbert: Die Wendung zu den Griechen in der deutschen Baukunst des Klassizismus. In: Ruland, Josef (Hg.): Festschrift für Franz Graf Wolff Metternich. Neuss 1973, S. 160–174, Abb. 1–10.
- Feist 1986 – Feist, Peter Heinz: Architektur [1789–1830]. In: Ders.: Geschichte der deutschen Kunst 1760–1848. Gütersloh (Leipzig) 1986, S. 129–157.
- Fillitz 1996 – Fillitz, Hermann: Der Traum vom Glück. Das Phänomen des europäischen Historismus. In: Ders. (Hg.): Der Traum vom Glück. Die Kunst des Historismus in Europa. Wien / München 1996, S. 14–25.
- Freydank 2007 – Freydank, Ruth: Berlin um 1800 und sein Theater. In: Blauert 2007, S. 144–161.
- Fritsch 1886 – Fritsch, Karl E. O.: Von der Jubiläums-Ausstellung der Kgl. Akademie der Künste zu Berlin. In: Deutsche Bauzeitung 20, 1886, S. 244–246, 249 f., 256–258, 267–269, 306 f., 318–320, 339–341, 352–354, 417 f., 429–431, 448 f., 465 f., 477 f., 489 f., 513–515.
- Generaldirektion 1997 – Generaldirektion der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg



- (Hg.): Friedrich Wilhelm II. und die Künste. Preußens Weg zum Klassizismus. Berlin 1997 (Katalog).
- Giedion 1922 – Giedion, Sigfried: Spätbarocker und romantischer Klassizismus. München 1922 (Dissertation).
- Goralczyk 1986 – Goralczyk, Peter: Wunschvorstellung und Realität in der städtebaulichen Entwicklung Berlins im 18. Jahrhundert. In: Klingenburg, Karl-Heinz (Hg.): Studien zur Berliner Kunstgeschichte. Leipzig 1986, S. 77–109.
- Greiffenhagen 1981 – Greiffenhagen, Martin: Zwei Seelen in der Brust? Zur politischen Kultur Preußens zwischen 1789 und 1848. In: Akademie der Künste (Hg.): Berlin zwischen 1789 und 1848. Facetten einer Epoche. Berlin 1981 (Katalog), S. 7–15.
- Grisebach 1916 – Grisebach, August: Die Baukunst im 19. und 20. Jahrhundert. Berlin 1916.
- Grötz/Philipp 2006 – Grötz, Susanne / Philipp, Klaus Jan: Badehäuser – Ein Thema der Architektur um 1800. In: Grötz, Susanne / Quecke, Ursula (Hg.): Balnea. Architekturgeschichte des Bades. Marburg 2006, S. 99–121.
- Günther 1999 – Günther, Hubertus: Kult der Primitivität im Klassizismus. In: Saage, Richard / Seng, Eva-Maria (Hg.): Von der Geometrie zur Naturalisierung. Utopisches Denken im 18. Jahrhundert zwischen literarischer Fiktion und frühneuzeitlicher Gartenkunst. Tübingen 1999, S. 62–108.
- Hagen 1857 – Hagen, Ernst August: Die Deutsche Kunst in unserem Jahrhundert. Eine Reihe von Vorlesungen und erläuternden Beischriften; 2 Teile. Berlin 1857.
- Hahn 2009 – Hahn, Matthias: Schauplatz der Moderne. Berlin um 1800 – Ein topographischer Wegweiser. Hannover 2009.
- Häntzschke 1980 – Häntzschke, Thomas: Zum Verhältnis von Klassizismus und Romantik in der deutschen Architektur um 1800. In: Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt-Universität zu Berlin, Ges.-Sprachw. R. 29, 1980, S. 479–481.
- Hartmann 1997 – Hartmann, Ralf Frank: Von königlicher Weltflucht zu bürgerlicher Staatsutopie. Karl Friedrich Schinkels Entwurf zur „Residenz eines Fürsten“ aus dem Jahr 1835. Beiträge zu seiner Deutung. Marburg 1997 (Dissertation).
- Hellmuth 1998 – Hellmuth, Eckhart: Die „Wiedergeburt“ Friedrichs des Großen und der „Tod fürs Vaterland“. Zum patriotischen Selbstverständnis in Preußen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. In: Ders. / Stauber, Reinhard (Hg.): Nationalismus vor dem Nationalismus? Hamburg 1998, S. 23–54.
- Hellmuth 1999 – Hellmuth, Eckhart: Ein Denkmal für Friedrich den Großen. Architektur, Politik und Staat in Preußen im ausgehenden 18. Jahrhundert. In: Ders. u. a. (Hg.): Zeitenwende? Preußen um 1800. Stuttgart 1999, S. 285–319.
- Herrmann 1932 – Herrmann, Wolfgang: Deutsche Baukunst des 19. und 20. Jahrhunderts; Teil 1: Von 1770 bis 1840. Breslau 1932; Reprint Basel / Stuttgart 1977.
- Herrmann 1933 – Herrmann, Wolfgang: Deutsche Baukunst des 19. und 20. Jahrhunderts; Teil 2: Von 1840 bis zur Gegenwart. Breslau 1933 (nicht erschienen); Reprint Basel / Stuttgart 1977.
- Hesse 1985 – Hesse, Michael: Klassizismus als Auflösung des klassischen Architekturkonzeptes. Vier Exkurse zur Architekturtheorie Marc-Antoine Laugier. In: Boehm, Gottfried u. a. (Hg.): Modernität und Tradition. Festschrift für Max Imdahl zum 60. Geburtstag. München 1985, S. 105–124.
- Hildebrandt 1924 – Hildebrandt, Hans: Die Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts. Wildpark-Potsdam 1924.
- Hilliges/Scholl 2016 – Hilliges, Marion / Scholl, Christian (Hg.): Gilly – Weinbrenner – Schinkel. Baukunst auf Papier zwischen Gotik und Klassizismus. Göttingen 2016 (Katalog).
- Hirt 1798 – Hirt, Aloys: Ueber die Berliner Kunstaussstellung im Jahre 1798. In: Der Neue Teutsche Merkur 3, 1798, S. 290–296.
- Hoffmann 2000 – Hoffmann, Godehard: Architektur für die Nation? Der Reichstag und die Staatsbauten des Deutschen Kaiserreichs 1871–1918. Köln 2000.
- Hofmann 1917 – von Hofmann, Albert: Denkmal-Entwürfe aus Preußens großer Zeit. In: Deutsche Bauzeitung 51, 1917, S. 205–207, 209–213.
- Jacobs 1942 – Jacobs, Hella: Von Gilly bis Rauch. Zur Geschichte des Friedrichsdenkmals. In: Die Baukunst 5, 1942, S. 164–184.
- Joseph 1908/09 – Joseph, David: Der Früh-Hellenismus der Berliner Architekturschule. In: Jahrbuch der Innung: Bund der Bau-, Maurer- und Zimmermeister zu Berlin 6, 1908/09, S. 25–31.
- Kadatz 1989 – Kadatz, Hans-Joachim: Einflüsse der Französischen Revolution 1789 auf deutsche Architekten des 18. und 19. Jahrhunderts. In: Architektur der DDR 38, 1989, H. 7, S. 34–39.
- Kammerer-Grothaus 1984 – Kammerer-Grothaus, Helke: Antikenrezeption und Grabkunst. In: Boehlke, Hans-Kurt (Hg.): Vom Kirchhof zum Friedhof. Wandlungsprozesse zwischen 1750 und 1850. Kassel 1984, S. 124–136.
- Kaufmann 1929/30 – Kaufmann, Emil: Architektonische Entwürfe aus der Zeit der Französischen Revolution. In: Zeitschrift für bildende Kunst 63, 1929/30, S. 38–46.
- Kaufmann 1933 – Kaufmann, Emil: Von Ledoux bis Le Corbusier. Ursprung und Entwicklung der Autonomien Architektur. Wien 1933; Reprint Stuttgart 1985.
- Keller 1979 – Keller, Fritz-Eugen: Triumphbogen in der Berliner Architektur des 17. und 18. Jahrhunderts. In: Arenhövel, Willmuth (Hg.): Berlin und die Antike; Band 1: Katalog. Berlin 1979, S. 99–113.

- Kiener 1935 – Kiener, Hans: Die Baukunst des deutschen Klassizismus. München 1935.
- Kleihues 1977 – Kleihues, Josef Paul: [Vorwort]. In: Ders. (Hg.): Dortmunder Architekturausstellung 1977. Fünf Architekten des Klassizismus in Deutschland. Dortmund 1977 (Katalog), S. 5–7.
- Klein 2005 – Klein, Michael B.: Zwischen Reich und Region. Identitätsstrukturen im Deutschen Kaiserreich (1871–1918). Stuttgart 2005 (zugl. Habil. München 2004).
- Klinkott 1996 – Klinkott, Manfred: Die Vision des Erhabenen in der preußischen Architektur. In: Der Architekt 1996, S. 606–610.
- Kohle 2008 – Kohle, Hubertus (Hg.): Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland; Band 7: Vom Biedermeier zum Impressionismus. München u. a. 2008.
- Krätschell 1888 – Krätschell, Johannes: Die ältesten Entwürfe für das Denkmal Friedrichs des Großen in Berlin. In: Die Gegenwart 34, 1888, S. 9–13.
- Krauß 1796 – Krauß, Adam Friedrich: Friedrichs Denkmal. Zur Feier seines Geburtstages. In: Berlinische Monatsschrift 27, 1796, S. 12–33.
- Kugler 1842 – Kugler, Franz: Karl Friedrich Schinkel. Eine Charakteristik seiner künstlerischen Wirksamkeit. Berlin 1842.
- Lammert 1981(a) – Lammert, Marlies: Gesichtspunkte der Architekturentwicklung am Ende des 18. Jahrhunderts in Berlin im Hinblick auf Karl Friedrich Schinkels Tätigkeit. In: Staatliche Museen zu Berlin / Riemann, Gottfried (Hg.): Karl Friedrich Schinkel 1781–1841. Berlin (West) 1981 (Katalog), S. 377–380.
- Lammert 1981(b) – Lammert, Marlies: Zur Architektur der Zeit Schinkels. In: Architektur der DDR 30, 1981, S. 68–72 (mit dem Titel „Architekturen der Zeit Schinkels“ auch erschienen in: Bauakademie der DDR / Bund der Architekten der DDR (Hg.): K. F. Schinkel. Ausgewählte Beiträge zum 200. Geburtstag. Berlin (Ost) 1981, S. 10–15).
- Landsberger 1931 – Landsberger, Franz: Die Kunst der Goethezeit. Kunst und Kunstanstaltung von 1750 bis 1830. Leipzig 1931.
- Lange 1985 – Lange, Helmut: Vom Tribunal zum Tempel. Zur Architektur und Geschichte deutscher Hoftheater zwischen Vormärz und Restauration. Marburg 1985 (zugl. Diss. Marburg 1978).
- Langhans 1797 – Langhans [Karl Gotthard]: Nachricht von den Entwürfen zu dem auf Sr Majestät Befehl zu errichtenden Monumente Friedrichs des Großen. In: Berlinische Blätter 1/2, 1797, S. 65–83.
- Levezow 1796 – L\*\*\*\*w, J. A. C. [Levezow, Jacob Andreas Conrad]: Ueber die Idee eines Denkmals Friedrichs des Zweyten. In: Denkwürdigkeiten und Tagesgeschichte der Mark Brandenburg 1, 1796, S. 1009–1034.
- Lossow 1936 – Lossow, Hubertus: Das Denkmal Friedrichs des Großen in Berlin. Ideen, Entwürfe und Ausführung. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte 5, 1936, S. 291–305.
- Lützelner 1987 – Lützelner, Heinrich: Revolutionsarchitektur. In: Ders.: Deutsche Kunst. Einsichten in die Welt und in den Menschen. Von der Frühzeit bis zur Gegenwart. Bonn 1987, S. 336–340.
- Mattenklott 1984 – Mattenklott, Gert: Die neue Kunst und ihr Publikum. Rezeptionsweisen einer erweiterten Öffentlichkeit. In: Beck, Herbert u. a. (Hg.): Ideal und Wirklichkeit der bildenden Kunst im späten 18. Jahrhundert. Berlin 1984, S. 31–43.
- Maurice 2008 – Maurice, Florian: Identität und Immersion. Neue Erlebnisräume in Berlin um 1800. In: Sedlarz 2008, S. 15–33.
- Memmesheimer 1969 – Memmesheimer, Paul Arthur: Das Klassizistische Grabmal. Eine Typologie. Bonn 1969 (Dissertation).
- Merckle 1894 – Merckle, Kurt: Das Denkmal König Friedrichs des Großen in Berlin. Aktenmäßige Geschichte und Beschreibung des Monuments. Berlin 1894.
- Messerer 1963 – Messerer, Wilhelm: Zu extremen Gedanken über Bestattung und Grabmal um 1800. In: Bauer, Hermann u. a. (Hg.): Kunstgeschichte und Kunsttheorie im 19. Jahrhundert. Berlin 1963, S. 172–194.
- Meyer 1998 – Meyer, Jochen: Theaterbautheorien zwischen Kunst und Wissenschaft. Die Diskussion über Theaterbau im deutschsprachigen Raum in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Zürich / Berlin 1998 (teilw. Diss. Berlin 1993).
- Mielke 1976 – Mielke, Friedrich: Das Denkmal in seiner städtebaulichen Bedeutung. Die architektonischen Entwürfe. In: Simson 1976, S. 27–48.
- Milde 1981 – Milde, Kurt: Neorenaissance in der deutschen Architektur des 19. Jahrhunderts. Grundlagen, Wesen und Gültigkeit. Dresden 1981.
- Nerdinger 1990 – Nerdinger, Winfried u. a. (Hg.): Revolutionsarchitektur. Ein Aspekt der europäischen Architektur um 1800. München 1990 (Katalog).
- Nerdinger/Philipp 1990 – Nerdinger, Winfried / Philipp, Klaus Jan: Revolutionsarchitektur – ein Aspekt der europäischen Architektur um 1800. In: Nerdinger 1990, S. 13–40.
- Neumeyer 1987 – Neumeyer, Fritz: 1786–1848. Zwischen zwei Revolutionen: Das Experiment Poesie. In: Kleihues 1987, S. 65–94.
- Nicolai 1999 – Nicolai, Bernd: Architektur und Städtebau [1871–1918]. In: Streidt, Gert / Feierabend, Peter (Hg.): Preußen. Kunst und Architektur. Köln 1999, S. 416–455.
- Nipperdey 1968 – Nipperdey, Thomas: Nationalidee und Nationaldenkmal in Deutschland im 19. Jahrhundert. In: Historische Zeitschrift 206, 1968, S. 529–585.
- Oechslin 1980 – Oechslin, Werner: Zur Architektur des Klassizismus in Deutschland. In: Nerdinger, Winfried

- (Hg.): Klassizismus in Bayern, Schwaben und Franken. Architekturzeichnungen 1775–1825. München 1980 (Katalog), S. 1–13.
- Pauli 1925 – Pauli, Gustav: Die Kunst des Klassizismus und der Romantik. Berlin 1925.
- Philipp 1997 – Philipp, Klaus Jan: Um 1800. Architekturtheorie und Architekturkritik in Deutschland zwischen 1790 und 1810. Stuttgart / London 1997 (zugl. Habil. Stuttgart 1996).
- Philipp 2000(a) – Philipp, Klaus Jan: Rendez-vous bei Boullée. Pariser Architektur im Urteil deutscher Architekten um 1800. In: Wegner 2000, S. 109–128.
- Philipp 2000(b) – Philipp, Klaus Jan: Revolutionsarchitektur. In: Kunsthistorische Arbeitsblätter 2000, H. 12, S. 47–60.
- Reelfs 1985 – Reelfs, Hella: Denk- und Grabmale in den Landschaftsgärten Berlin-Brandenburgs. In: Plessen, Marie-Louise (Hg.): Berlin durch die Blume oder Kraut und Rüben. Gartenkunst in Berlin-Brandenburg. Berlin 1985 (Katalog), S. 83–93.
- Reelfs 1986 – Reelfs, Hella: Herrenhaus, Park, Gutshof und Dorf – Beymes Steglitzer Rittergut, ein Muster preußischer Landbaukunst um 1800. In: Jahrbuch für brandenburgische Landesgeschichte 37, 1986, S. 121–168.
- Reimann 1967 – Reimann, Georg J.: Deutsche Baukunst des Klassizismus. Leipzig 1967.
- Riedel 1803/10 – Riedel, Heinrich Carl: Sammlung architectonischer äusserer und innerer Verzierungen für angehende Baumeister und Liebhaber der Baukunst; 8 Hefte. Berlin 1803–1810.
- Rodenwaldt 1956 – Rodenwaldt, Gerhart: Griechisches und Römisches in Berliner Bauten des Klassizismus. Berlin 1956.
- Roß 1935 – Roß, Erhard: Geschichte des Königsberger Theaters von 1811 bis 1834. Königsberg 1935 (Dissertation).
- Schadow 1802 – Schadow, Johann Gottfried: Die Werkstätte des Bildhauers. Nebst Nachrichten von den neuesten Arbeiten des Herrn Direktor Schadow in Berlin. In: Eunomia 2, 1802, S. 346–363.
- Schadow 1849 – Schadow, Johann Gottfried: Kunstwerke und Kunst-Ansichten. Berlin 1849.
- Schäfer 1886 – Schäfer [Karl?]: Die Jubiläumsausstellung der bildenden Künste in Berlin. In: Centralblatt der Bauverwaltung 6, 1886, S. 177–179, 186–188, 210 f., 222 f., 296–298, 314 f., 323 f., 335 f., 377 f., 387–389.
- Schawelka 1996 – Schawelka, Karl: Bemerkungen zum farbigen Architekturentwurf um 1800. In: Wissenschaftliche Zeitschrift Bauhaus-Universität Weimar 42, 1996, H. 2/3, S. 101–113.
- Schmid 1904 – Schmid, Max: Kunstgeschichte des XIX. Jahrhunderts; Band 1. Leipzig 1904.
- Schmidt 1922 – Schmidt, Paul Ferdinand: Die sechs Bücher der Kunst; Band 6: Die Kunst der Gegenwart. Berlin o. J. [1922].
- Schmidt 1981 – Schmidt, Hartwig: Das Tiergartenviertel. Baugeschichte eines Berliner Villenviertels; Band 1: 1790–1870. Berlin 1981.
- Schmitz 1909(c) – Schmitz, Hermann: Die Entwürfe für das Denkmal Friedrichs des Großen und die Berliner Architekten um das Jahr 1800. In: Zeitschrift für bildende Kunst 20, 1909, S. 206–214.
- Schmitz 1910 – Schmitz, Hermann: Die Berliner Baumeister von 1736 bis 1806. In: Kunst und Künstler 8, 1910, S. 250–264.
- Schmitz 1914 – Schmitz, Hermann: Berliner Baumeister vom Ausgang des achtzehnten Jahrhunderts. Berlin 1914.
- Rezensionen in: Forschungen zur Brandenburgischen und Preußischen Geschichte 27, 1914, S. 647 f. (J. Kohte); Wasmuths Monatshefte für Baukunst und Städtebau 1, 1914/15, S. 102 (Anonymus); Kunst und Künstler 13, 1915, S. 144 (A. Grisebach); Monatshefte für Kunstwissenschaft 8, 1915, S. 257 f. (H. Vollmer).
- Schönemann 1986 – Schönemann, Heinz u. a.: Das Friedrichsdenkmal. In: Generaldirektion der Staatlichen Schlösser und Gärten Potsdam-Sanssouci (Hg.): Friedrich II. und die Kunst. Ausstellung zum 200. Todestag. Potsdam 1986 (Katalog), S. 45–64.
- Schönemann 1997 – Schönemann, Heinz: Das Denkmal für Friedrich den Großen. In: Generaldirektion 1997, S. 116 f.
- Schönemann 1999 – Schönemann, Heinz: Architektur und Stadtgestaltung [1786–1871]. In: Streidt, Gert / Feierabend, Peter (Hg.): Preußen. Kunst und Architektur. Köln 1999, S. 272–335.
- Schütte 1989 – Schütte, Ulrich: Aufklärung, Empfindsamkeit und die Krise der Architektur um 1800. Zu den „Untersuchungen über den Charakter der Gebäude“ von 1785. In: Idea 8, 1989, S. 57–74.
- Sedlarz 2008 – Sedlarz, Claudia (Hg.): Die Königsstadt. Stadtraum und Wohnräume in Berlin um 1800. Hannover 2008.
- Simson 1976 – von Simson, Jutta: Das Berliner Denkmal für Friedrich den Großen. Die Entwürfe als Spiegelung des preußischen Selbstverständnisses. Frankfurt a. M. u. a. 1976.
- Strecke 2000 – Strecke, Reinhart (Hg.): Mathematisches Calcul und Sinn für Ästhetik. Die preußische Bauverwaltung 1770–1848. Berlin 2000 (Katalog).
- Sydow 1926 – von Sydow, Eckart: Die Kultur des deutschen Klassizismus. Leben / Kunst / Weltanschauung. Berlin 1926.
- Toman 2000 – Toman, Rolf (Hg.): Klassizismus und Romantik. Architektur, Skulptur, Malerei, Zeichnung 1750–1848. Köln 2000.
- Traeger 1979 – Traeger, Jörg: Monument – Museum – Mausoleum. Aspekte neoklassizistischer Unsterblichkeit. In: Haskell, Francis (Hg.): Saloni, gallerie, musei e loro influenza sullo sviluppo dell'arte dei secoli XIX e XX. Bologna 1979, S. 37–47, Abb. 17–26.

- Vogel 1928/29 – Vogel, Hans: Ägyptisierende Baukunst des Klassizismus. In: Zeitschrift für bildende Kunst 62, 1928/29, S. 160–165.
- Vogel 1937 – Vogel, Hans: Deutsche Baukunst des Klassizismus. Berlin 1937.
- Vogt 1972 – Vogt, Adolf Max: Das architektonische Denkmal – seine dritte Kulmination im 18. Jahrhundert. In: Mittig, Hans-Ernst / Plagemann, Volker (Hg.): Denkmäler im 19. Jahrhundert. Deutung und Kritik. München 1972, S. 27–47, 323 f.
- Waagen 1844 – Waagen, Gustav Friedrich: Karl Friedrich Schinkel als Mensch und als Künstler. In: Berliner Kalender 18, 1844, S. 305–428.
- Wegner 2000 – Wegner, Reinhard (Hg.): Deutsche Baukunst um 1800. Köln u. a. 2000.
- Wegner 2000(a) – Wegner, Reinhard: Barrières für Berlin. Das Brandenburger Tor und seine Bedeutung vor 1800. In: Wegner 2000, S. 93–107.
- Wehler 1987 – Wehler, Hans-Ulrich: Deutsche Gesellschaftsgeschichte; Band 1: Vom Feudalismus des Alten Reiches bis zur Defensiven Modernisierung der Reformära 1700–1815. München 1987.
- Wehler 1995 – Wehler, Hans-Ulrich: Deutsche Gesellschaftsgeschichte; Band 3: Von der „Deutschen Doppelrevolution“ bis zum Beginn des Ersten Weltkriegs 1849–1914. München 1995.
- Wolters 1938 – Wolters, Rudolf: Vom baulichen Werden der preussischen Hauptstadt. In: Die Baukunst 1, 1938, S. 66–71.
- Woltmann 1872 – Woltmann, Alfred: Die Baugeschichte Berlins bis auf die Gegenwart. Berlin 1872.
- Zander-Seidel 1989 – Zander-Seidel, Jutta: Revolution und Architektur. In: Bott, Gerhard (Hg.): Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit. 200 Jahre Französische Revolution in Deutschland. Nürnberg 1989 (Katalog), S. 514–528, 545–548.

## 11.3 | Das 20. und 21. Jahrhundert

- Arndt 1978 – Arndt, Karl: Architektur und Politik. In: Speer 1978, S. 113–135.
- Arndt 1989 – Arndt, Karl: Die NSDAP und ihre Denkmäler oder: Das NS-Regime und seine Denkmäler. In: Mai, Ekkehard / Schmirber, Gisela (Hg.): Denkmal – Zeichen – Monument. Skulptur und öffentlicher Raum heute. München 1989, S. 69–81.
- Arndt 1994 – Arndt, Karl: Problematischer Ruhm – die Großaufträge in Berlin 1937–1943. In: Nerdinger/Mai 1994, S. 168–187.
- Backes 1988 – Backes, Klaus: Hitler und die bildenden Künste. Kulturverständnis und Kunstpolitik im Dritten Reich. Köln 1988.
- Bartzko 1989 – Bartzko, Dieter: Zwischen Todeschwärmerei und Empfindelheit. Erhabenheitsmotive in NS-Staatsarchitektur und postmodernem Bauen. In: Merkur 43, 1989, S. 833–847.
- Bartzko 1992 – Bartzko, Dieter: Ein Symbol der Republik. Geschichte und Gestalt der Frankfurter Paulskirche. In: Flagge, Ingeborg / Stock, Wolfgang J. (Hg.): Architektur und Demokratie. Bauen für die Politik von der amerikanischen Revolution bis zur Gegenwart. Ostfildern 1992, S. 108–125.
- Bartzko 1999 – Bartzko, Dieter: Zwischen Pathos und Pragmatismus. Paul Baumgartens Umbau des Reichstagsgebäudes. In: Wefing, Heinrich (Hg.): „Dem Deutschen Volke“. Der Bundestag im Berliner Reichstagsgebäude. Bonn 1999, S. 60–77.
- Bartzky 2006 – Bartzky, Arnold: Kunst und visuelle Kultur als Mittel staatlicher Selbstdarstellung. In: Lange 2006, S. 416–470.
- Behrendt 1908 – Behrendt, Walter Curt: Die Lehren des Klassicismus. In: Neudeutsche Bauzeitung 4, 1908, S. 177–181.
- Behrendt 1911 – Behrendt, Walter Curt: Alfred Messel. Berlin 1911; Reprint Berlin 1998.
- Behrendt 1914 – Behrendt, Walter Curt: Über die deutsche Baukunst der Gegenwart. In: Kunst und Künstler 12, 1914, S. 263–276, 328–336, 373–383.
- Behrendt 1918 – Behrendt, Walter Curt: [Geleitwort]. In: Mebes 1918, S. 7–10.
- Behrendt 1924 – Behrendt, Walter Curt: Die Architektur auf der Großen Berliner Kunstausstellung 1924. In: Kunst und Künstler 22, 1924, S. 347–352.
- Bergdoll 2001 – Bergdoll, Barry: Das Wesen des Raums bei Mies van der Rohe. In: Riley/Bergdoll 2001, S. 66–105.
- Beyme 1992 – von Beyme, Klaus u. a.: Leitbilder des Wiederaufbaus in Deutschland. In: Ders. u. a. (Hg.): Neue Städte aus Ruinen. Deutscher Städtebau der Nachkriegszeit. München 1992, S. 9–31.
- Bollerey/Hartmann 1980 – Bollerey, Franziska / Hartmann, Kristiana: Bruno Taut. Vom phantastischen Ästheteten zum ästhetischen Sozial(ideal)isten. In: Volkmann, Barbara (Hg.): Bruno Taut 1880–1938. Berlin 1980 (Katalog), S. 15–85.
- Braunfels 2002 – Braunfels, Stephan: Pinakothek der Moderne. Kunst, Architektur, Design. Basel u. a. 2002.
- Breuer 1912/13 – Breuer, Robert: Architektur und Gartenbau auf der Breslauer Jahrhundert-Ausstellung. In: Kunstgewerbeblatt 24, 1912/13, S. 181–185.
- Brönner 1994 – Brönner, Wolfgang: Die Wohnhäuser bis 1914. In: Nerdinger/Mai 1994, S. 88–105.

- Buchholz 2001 – Buchholz, Kai u. a. (Hg.): Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900; 2 Bände. Darmstadt 2001.
- Buchinger 1998 – Buchinger, Marie-Luise: Die Heimatschutzbewegung und ihre Architektur. In: Klein, Peter K. / Prange, Regine (Hg.): Zeitspiegelung. Zur Bedeutung von Traditionen in Kunst und Kunstwissenschaft. Festschrift für Konrad Hoffmann zum 60. Geburtstag am 8. Oktober 1998. Berlin 1998, S. 245–256.
- Buddensieg 1987 – Buddensieg, Tilmann (Hg.): Berlin 1900–1933: Architektur und Design. Berlin 1987 (Katalog).
- Burg 1994 – Burg, Annegret (Hg.): Neue Berlinische Architektur: Eine Debatte. Berlin u. a. 1994.
- Bußmann 1992 – Bußmann, Klaus (Hg.): 1910. Halbzeit der Moderne. Van de Velde, Behrens, Hoffmann und die anderen. Stuttgart 1992.
- Cobbers 2007 – Cobbers, Arnt: Erich Mendelsohn, 1887–1953. Der analytische Visionär. Köln u. a. 2007.
- Czaja 2016 – Czaja, Wojciech: Arvo Pärts Würfelspiel und die Könige am See. Christus-Pavillon Expo 2000 / Kloster Volkenroda, Ferienhäuser „Apfelhof“ am Fleeensee. In: Schittich, Christian (Hg.): Bauen zwischen Welten. Internationale Projekte der Architekten von Gerkan, Marg und Partner. München 2016, S. 56–77.
- DAM 1987 – Deutsches Architekturmuseum (Hg.): Atlantis. Modell für die Kunst des Lebens. Frankfurt a. M. 1987 (Katalog).
- Damus 1987 – Damus, Martin: Postmoderne und regionalistische Architektur. Vor dem Hintergrund von Neoklassizismus und Heimatstil der dreißiger und vierziger Jahre. In: Behnken, Klaus / Wagner, Frank (Hg.): Inszenierung der Macht. Ästhetische Faszination im Faschismus. Berlin 1987, S. 297–314.
- Davidson 1995 – Davidson, Mortimer G.: Kunst in Deutschland 1933–1945. Eine wissenschaftliche Enzyklopädie der Kunst im Dritten Reich; Band 3/1: Architektur. Tübingen 1995.
- Dechêne 1969 – Dechêne, Lisa: Im Bauen den Zeitwillen darstellen. Ein 1968 mit Mies van der Rohe geführtes Gespräch. In: Deutsche Volkszeitung 17, 1969, Ausg. 5. Sept., S. 14.
- Durth 1990 – Durth, Werner: Entwicklungslinien in Architektur und Städtebau. Ein Rückblick als Skizze. In: Steckeweh/Gülicher 1990, S. 11–41.
- Durth 1999 – Durth, Werner u. a.: Architektur und Städtebau der DDR; 2 Bände. 2. Aufl. Frankfurt a. M. / New York 1999.
- Durth/Gutschow 1987 – Durth, Werner / Gutschow, Niels: Architektur und Städtebau der Fünfziger Jahre. Bonn 1987.
- Durth/Gutschow 1990 – Durth, Werner / Gutschow, Niels (Hg.): Architektur und Städtebau der Fünfziger Jahre. Bonn 1990.
- Düwel 1995 – Düwel, Jörn: Berlin. Planen im Kalten Krieg. In: Ders. u. a. (Hg.): 1945. Krieg – Zerstörung – Aufbau. Architektur und Stadtplanung 1940–1960. Berlin 1995 (Katalog), S. 195–235.
- Endlich 1999 – Endlich, Stefanie u. a.: Gedenkstätten für die Opfer des Nationalsozialismus. Eine Dokumentation; Band 2: Berlin, Brandenburg, Mecklenburg-Vorpommern, Sachsen-Anhalt, Sachsen, Thüringen. Bonn 1999.
- Engel 1997 – Engel, Helmut: Nach der Jahrhundertwende – Die neue Moderne. In: Ders.: Berlin auf dem Weg zur Moderne. Berlin 1997, S. 128–166.
- Engel 2007 – Engel, Helmut: Baugeschichte Berlin; Band 3: Moderne, Reaktion, Wiederaufbau: 1919–1970. Städtebau und Architektur in Berlin im Zeichen ideologischer Konfrontation. Berlin 2007.
- Fahrner 1970 – Fahrner, Rudolf (Hg.): Paul Thiersch. Leben und Werk. Berlin 1970.
- Fehl 1985 – Fehl, Gerhard: Die Moderne unterm Hakenkreuz. Ein Versuch, die Rolle funktionalistischer Architektur im Dritten Reich zu klären. In: Frank, Hartmut (Hg.): Faschistische Architekturen: Planen und Bauen in Europa 1930–1945. Hamburg 1985, S. 88–122.
- Feldmeyer 1993 – Feldmeyer, Gerhard G. (Hg.): Die neue deutsche Architektur. Stuttgart u. a. 1993.
- Fischer 1951 – Fischer, Heinz: Gedächtnishalle auf dem Leitenberg bei Dachau. Ein Ideenwettbewerb. In: Die Bauzeitung 56, 1951, S. 17–24.
- Frank 1985 – Frank, Hartmut: Welche Sprache sprechen Steine? In: Ders. (Hg.): Faschistische Architekturen: Planen und Bauen in Europa 1930–1945. Hamburg 1985, S. 7–21.
- Frank 1992 – Frank, Charlotte (Hg.): Axel Schultes. In Bangert Jansen Scholz Schultes. Projekte 1985–1991. Berlin 1992.
- Fuchs 1997 – Fuchs, Claudia: Ökologischer Verwaltungsbau. Konzernzentrale der RWE AG in Essen. In: Ingenhoven, Overdiek, Kahlen und Partner. In: Baumeister 94, 1997, H. 5, S. 28–35.
- Gerkan 1982 – von Gerkan, Meinhard: Die Verantwortung des Architekten. Bedingungen für die gebaute Umwelt. Stuttgart 1982.
- Giesler 1942 – Giesler, Hermann: Symbol des Großdeutschen Reiches. In: Wolters, Rudolf / Wolff, Heinrich (Hg.): Die neue Reichskanzlei. Architekt Albert Speer. 4. Aufl. München 1942, S. 10–25.
- Grobler 1918 – Grobler, Johannes: Die traditionelle Baukunst Berlins. In: Berliner Architekturwelt 20, 1918, S. 205–208.
- Gruber 1993 – Gruber, Eckhard: „... das Leben baut den Tod ein.“ Krieger- und Gefallenendenkmäler in der Weimarer Republik. In: Daidalos 49, 1993, S. 72–81.
- Habel 2009 – Habel, Robert: Alfred Messels Wertheimbauten in Berlin. Der Beginn der modernen Architektur in Deutschland. Berlin 2009 (zugl. Diss. Berlin 2005).

- Haberlik/Zohlen 1998 – Haberlik, Christina / Zohlen, Gerwin: Die Baumeister des neuen Berlin. Porträts, Gebäude, Konzepte. 3. Aufl. Berlin 1998.
- Hackelsberger 1985 – Hackelsberger, Christoph: Die aufgeschobene Moderne. Ein Versuch zur Einordnung der Architektur der Fünfziger Jahre. München / Berlin 1985.
- Haiko 1981 – Haiko, Peter: Die Rezeption der Zeit um 1800 in der Kunst um 1900. In: Kulturreferent der Steiermärkischen Landesregierung (Hg.): Tagungsbericht / Erste Österreichische Kunsthistorikertagung. Graz 1981, S. 57–62.
- Haiko 1989 – Haiko, Peter: Die Architektur des XX. Jahrhunderts. Zeitschrift für moderne Baukunst. Ein Beitrag zur Architekturgeschichte der Moderne. In: Ders. (Hg.): Die Architektur des XX. Jahrhunderts. Zeitschrift für moderne Baukunst. Repräsentativer Querschnitt durch die 14 erschienenen Jahrgänge 1901 bis 1914. Tübingen 1989, S. 9–12.
- Hain 1992 – Hain, Simone: Berlin Ost: „Im Westen wird man sich wundern“. In: von Beyme, Klaus u. a. (Hg.): Neue Städte aus Ruinen. Deutscher Städtebau der Nachkriegszeit. München 1992, S. 32–57.
- Hain 1998 – Hain, Simone: „Von der Geschichte beauftragt, Zeichen zu setzen“. Zum Monumentalitätsverständnis in der DDR am Beispiel der Gestaltung der Hauptstadt Berlin. In: Schneider/Wang 1998, S. 188–219.
- Hain 2004 – Hain, Simone: Über Turmbauer und Schwarzbrotbäcker: Gebaute Landschaft DDR. In: Zeller 2004, S. 26–39.
- Hansen 2001 – Hansen, Antje: Oskar Kaufmann. Ein Theaterarchitekt zwischen Tradition und Moderne. Berlin 2001 (zugl. Diss. Berlin 1999).
- Häring 1935 – Häring, Hugo: „Der Preußische Stil“ von Moeller van den Bruck. Ein Beitrag zum Problem der Stilbildung. In: Deutsche Bauzeitung 69, 1935, S. 22–29.
- Harlander/Pyta 2010 – Harlander, Tilman / Pyta, Wolfgang (Hg.): NS-Architektur: Macht und Symbolpolitik. Berlin 2010.
- Harting 1952 – Harting, Werner: Neue Theaterformen – vom Architekten aus gesehen. In: (Neue) Bauwelt (7) 43, 1952, S. 151–153.
- Haspel 1995 – Haspel, Jörg: Zwischen Kronprinzenpalais und Stalinallee – Rekonstruktion und Dekonstruktion in der Hauptstadtplanung. In: Kirschbaum, Juliane / Klein, Annegret (Red.): Verfallen und vergessen oder aufgehoben und geschützt? Architektur und Städtebau der DDR – Geschichte, Bedeutung, Umgang, Erhaltung. Bonn 1995, S. 35–46.
- Hassemer 1996 – Hassemer, Volker: Leitlinien der Stadtentwicklung. In: Süß, Werner (Hg.): Hauptstadt BERLIN; Band 3: Metropole im Umbruch. Berlin 1996, S. 235–246.
- Hegemann 1926 – Hegemann, Werner: Die Bauten der Grossen Ausstellung für Gesundheitspflege, soziale Fürsorge und Leibesübungen / Düsseldorf 1926 und der architektonische „Zeitstil“. In: Wasmuths Monatshefte für Baukunst und Städtebau 10, 1926, S. 477–489.
- Helas 1988 – Helas, Volker: Die Architektur der 50er Jahre in der DDR. In: Kirschbaum, Juliane / Viebrock, Jan (Red.): Architektur und Städtebau der Fünfziger Jahre. Bonn 1988, S. 49–55.
- Henselmann 1952 – Henselmann, Hermann: Aus der Werkstatt des Architekten. In: Deutsche Architektur 1, 1952, S. 156–165.
- Henselmann 1964 – Henselmann, Hermann: Haus des Lehrers in Berlin. In: Deutsche Architektur 13, 1964, S. 714–735.
- Hertweck 2010 – Hertweck, Florian: Der Berliner Architekturstreit. Architektur, Stadtbau, Geschichte und Identität in der Berliner Republik 1989–1999. Berlin 2010 (zugl. Diss. Paris / Paderborn 2007).
- Hesse 2000 – Hesse, Michael: Neuentdeckung von Architektur und Stadt. In: Scheer 2000, S. 316–327.
- Heyden 1994 – Heyden, Thomas: Biedermeier als Erzieher. Studien zum Neubiedermeier in Raumkunst und Architektur 1896–1910. Weimar 1994 (zugl. Diss. Bonn 1993).
- Hilmer/Sattler 1987 – Hilmer, Heinz / Sattler, Christoph: Häuser für den Alltag. In: Baumeister 84, 1987, H. 3, S. 17–33.
- Himmelheber 1988 – Himmelheber, Georg: Biedermeier als Vorbild. In: Ders. (Hg.): Kunst des Biedermeier 1815–1835. Architektur, Malerei, Plastik, Kunsthandwerk, Musik, Dichtung und Mode. München 1988 (Katalog), S. 71–75.
- Hoeber 1913 – Hoeber, Fritz: Peter Behrens. München 1913.
- Hofer 2005 – Hofer, Sigrid: Reformarchitektur 1900–1918. Deutsche Baukünstler auf der Suche nach dem nationalen Stil. Stuttgart / London 2005 (teilw. Habil. Frankfurt a. M. 1998).
- Hofmann 1908 – von Hofmann, Albert: Gedanken über den neuen Stil. In: Architektonische Rundschau 24, 1908, S. 52–55.
- Honnef 1982 – Honnef, Klaus: Der neue Manierismus. Das Panorama des Zeitgeistes. In: Kunstforum International 56, 1982, S. 31–36.
- Hüter 1988 – Hüter, Karl-Heinz: Architektur in Berlin 1900–1933. Dresden 1988.
- Hüter 1990 – Hüter, Karl-Heinz: Architektur und Städtebau. In: Olbrich, Harald (Hg.): Geschichte der deutschen Kunst 1918–1945. Leipzig 1990, S. 29–130.
- Jaeger 1987 – Jaeger, Falk: Frankfurt. Die Gestaltung der neuen Kulturbauten auf dem Römerberg. In: Deutsche Bauzeitung 121, 1987, H. 1, S. 44–48.
- Jaeger 1991 – Jaeger, Falk: Zurück zu den Stilen. Baukunst der achtziger Jahre in Berlin. Berlin 1991.

- Jaeger 2001 – Jaeger, Falk: Architektur für das neue Jahrtausend. Baukunst der neunziger Jahre in Berlin. Stuttgart / München 2001.
- Junghanns 1988 – Junghanns, Kurt: Architektur und Städtebau. In: Olbrich, Harald (Hg.): Geschichte der deutschen Kunst 1890–1918. Leipzig 1988, S. 281–353.
- Kähler 2000 – Kähler, Gert: „Als der Dampf sich nun erhob ...“. In: Scheer 2000, S. 380–387.
- Karrasch 2015 – Karrasch, Alexander: Die ‚Nationale Bautradition‘ denken. Architekturideologie und Sozialistischer Realismus in der DDR der Fünfziger Jahre. Berlin 2015 (zugl. Diss. Regensburg 2014).
- Kaufmann 1930/32 – Kaufmann, Emil: Klassizismus als Tendenz und als Epoche. In: Kritische Berichte zur kunstgeschichtlichen Literatur 3–4, 1930/31–1931/32, S. 201–214.
- Kiener 1937 – Kiener, Hans: Vom Werden des neuen Stils. In: Die Kunst im Dritten Reich 1, 1937, S. 8–11.
- Klapheck 1913 – Klapheck, Richard: Moderne Villen und Landhäuser. Berlin 1913.
- Kleefisch-Jobst/Flagge 2005 – Kleefisch-Jobst, Ursula / Flagge, Ingeborg (Hg.): Rob Krier. Ein romantischer Rationalist. Architekt und Stadtplaner. Wien 2005 (Katalog).
- Kleihues 1987(a) – Kritische Rekonstruktion der Stadt: „Kein Lebendiges ist ein Eins, Immer ist’s ein Vieles.“ Josef Paul Kleihues im Gespräch mit Claus Baldus. In: Kleihues 1987, S. 264–294.
- Kleihues 1989 – Josef Paul Kleihues im Gespräch mit Claus Baldus: Begriff und Praxis der Erinnerung. In: Shkapich, Kim (Hg.): Josef P. Kleihues. The Museum Projects. New York 1989, S. 40 ff.; Reprint in: Neumeyer, Fritz (Hg.): Josef Paul Kleihues im Gespräch. Tübingen / Berlin 1996, S. 73–86.
- Kleihues 1991 – Josef Paul Kleihues im Gespräch mit Vittorio Magnago Lampugnani. In: Krichbaum/Lampugnani 1991, S. 69–83.
- Kleihues 1992 – Ein Interview mit Prof. J. P. Kleihues: „Der Potsdamer Platz hätte einen elitären Prozess verdient!“ In: Archithese 22, 1992, H. 2, S. 24–30.
- Kleihues 1993 – Kleihues, Josef Paul (Hg.): Internationale Bauausstellung Berlin 1984/87. Die Neubaugebiete; Band 7: Die Projekte. Stuttgart 1993.
- Kleihues 1993(a) – Kleihues, Josef Paul: Städtebau ist Erinnerung. Anmerkungen zur kritischen Rekonstruktion. In: Kleihues 1993, S. 14–29.
- Klotz 1985 – Klotz, Heinrich: O. M. Ungers 1951–1984. Bauten und Projekte. Braunschweig / Wiesbaden 1985.
- Klotz 1987 – Klotz, Heinrich: Moderne und Postmoderne. Architektur der Gegenwart 1960–1980. 3. Aufl. Braunschweig / Wiesbaden 1987.
- Klotz 1994 – Bloß nicht diese Hauptstadt! Heinrich Klotz im Gespräch mit Nikolaus Kühnert und Angelika Schnell. In: Arch+ 27, 1994, H. 122: Von Berlin nach Neuteutonia, S. 23–27.
- Klotz 1999 – Klotz, Heinrich: Architektur der Zweiten Moderne. Ein Essay zur Ankündigung des Neuen. Stuttgart 1999.
- Koch 1978 – Koch, Georg Friedrich: Speer, Schinkel und der preußische Stil. In: Speer 1978, S. 136–150.
- Krausse-Jünemann 2002 – Krausse-Jünemann, Eva-Maria: Hanns Dustmann (1902–1979): Kontinuität und Wandel im Werk eines Architekten von der Weimarer Republik bis Ende der fünfziger Jahre. Kiel 2002 (zugl. Diss. Kiel 2001).
- Kreis 1927 – Kreis, Wilhelm: Über die Zusammenhänge von Kultur, Zivilisation und Kunst. Die Baukunst vor dem Kriege und heute. Berlin u. a. 1927.
- Kreis 1941 – Kreis, Wilhelm: Zu meinen Skizzen. In: Die Baukunst 4, 1941, S. 135–146.
- Kreis 1943 – Kreis, Wilhelm: Kriegermale des Ruhmes und der Ehre im Altertum und in unserer Zeit. In: Bauwelt 34, 1943, H. 11/12, S. 97–104.
- Krichbaum/Lampugnani 1991 – Krichbaum, Jörg / Lampugnani, Vittorio Magnago (Hg.): Baumeister im Profil. Architektur-Forum Dresden. Stuttgart 1991.
- Krier 1975 – Krier, Rob: Stadtraum in Theorie und Praxis. Stuttgart 1975.
- Krier 1987 – Krier, Leon: Architektur und Pluralismus. Bemerkungen zu Tradition – Modernität – Modernismus. In: DAM 1987, S. 17–24.
- Krier 1993 – Krier, Rob: Architecture and Urban Design. London 1993.
- Krippendorf 2002 – Krippendorf, Ekkehart: Klassikrezeption im ‚Dritten Reich‘. In: Antikensammlung Berlin / Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz (Hg.): Die griechische Klassik. Idee oder Wirklichkeit. Mainz 2002 (Katalog), S. 747–749.
- Kühnel 2008 – Kühnel, Thorsten: Der „Preußische Stil“ – Arthur Moeller van den Brucks Stilkonstruktion. Anmerkungen zu deren Rolle in der Kunstpolitik und der Kunstgeschichte zwischen 1916 und 1945. In: Heftrig, Ruth u. a. (Hg.): Kunstgeschichte im „Dritten Reich“. Theorien, Methoden, Praktiken. Berlin 2008, S. 205–223.
- Lambert/Stahl 1903/12 – Lambert, André / Stahl, Eduard: Architektur von 1750–1850; 2 Mappen (10 Lieferungen). Berlin 1903–1912.
- Lampugnani 1993 – Lampugnani, Vittorio Magnago: Die Neue Einfachheit. Mutmaßungen über die Architektur der Jahrtausendwende. In: DAM Jahrbuch 11, 1993, S. 9–12.
- Lampugnani/Schneider 1994 – Lampugnani, Vittorio Magnago / Schneider, Romana (Hg.): Ein Stück Großstadt als Experiment. Planungen am Potsdamer Platz in Berlin. Stuttgart 1994 (Katalog).
- Lange 2003 – Lange, Ralf: Architektur und Städtebau der sechziger Jahre. Planen und Bauen in der Bundesrepublik Deutschland und der DDR von 1960 bis 1975. Bonn 2003.

- Lange 2006 – Lange, Barbara (Hg.): Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland; Band 8: Vom Expressionismus bis heute. München u. a. 2006.
- Lange 2006(a) – Lange, Barbara: Vom frühen 20. Jahrhundert bis heute. Kunst in verschiedenen Deutschlands. In: Lange 2006, S. 8–37.
- Liebender 1981/82 – Liebender, Walter: Albert Speer: Über die Architektur im Dritten Reich. Ein Gespräch mit W. Liebender. In: Jahrbuch für Architektur 1981/82, S. 30–34.
- Luckhardt 1934 – Luckhardt, Wassili: Vom preußischen Stil zur neuen Baukunst. In: Die Kunst 35/2, 1934, S. 273–276.
- Mai 1984 – Mai, Ekkehard: Wilhelm Kreis. In: Herzogenrath, Wulf u. a. (Hg.): Der westdeutsche Impuls 1900–1914. Kunst und Umweltgestaltung im Industriegebiet. Die Deutsche Werkbund-Ausstellung Cöln 1914. Köln 1984 (Katalog), S. 174–179.
- Marg 1994 – Die Neue Leipziger Messe. „Eine komplexe Lösung für eine menschliche Messe“. Gespräch mit Prof. Volkwin Marg. In: Deutsche Bauzeitschrift 42, 1994, H. 10, S. 99–110.
- Marg 1995 – Marg, Volkwin: Merkur als Bauherr – über die Neue Leipziger Messe. Vortrag beim Fritz Schumacher-Kolloquium am 28.10.1995 anlässlich der Baustellenbesichtigung der Neuen Leipziger Messe. In: Flagge, Ingeborg (Hg.): Volkwin Marg. Architektur ist – *natürlich* nicht *unpolitisch*. München u. a. 2008, S. 92–96.
- Matthaei 1914 – Matthaei, Adelbert: Das Gären der Neuzeit. In: Ders.: Deutsche Baukunst im 19. Jahrhundert. Leipzig / Berlin 1914, S. 67–102.
- Mebes 1908 – Mebes, Paul: Um 1800. Architektur und Handwerk im letzten Jahrhundert ihrer traditionellen Entwicklung; 2 Bände. München 1908.
- Mebes 1918 – Mebes, Paul: Um 1800. Architektur und Handwerk im letzten Jahrhundert ihrer traditionellen Entwicklung. 2. Aufl. München 1918.
- Mesecke/Scheer 2013 – Mesecke, Andrea / Scheer, Thorsten (Hg.): Josef Paul Kleihues. Werke 1981–1995. Ostfildern 2013.
- Meyer 1928 – Meyer, Peter: Moderne Architektur und Tradition. 2. Aufl. Zürich 1928.
- Minta 2006 – Minta, Anna: Architektur, Siedlungs- und Städtebau. In: Lange 2006, S. 340–393.
- Moeller 1916 – Moeller van den Bruck, Arthur: Der Preußische Stil. München 1916.  
Rezensionen in: Monatshefte für Kunstwissenschaft 9, 1916, S. 155 f. (H. Schmitz); Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft 11, 1916, S. 344 (A. A. Bäuml); Kunstchronik 28, 1917, Sp. 116 (H. Mackowsky); Kunst und Künstler 15, 1917, S. 150 f. (K. Scheffler); Das Kunstblatt 2, 1918, S. 96 (Anonymus).
- Moeller 1922 – Moeller van den Bruck, Arthur: Der Preußische Stil. 2. Aufl. München 1922.  
Rezension in: Seidel, Ina: Dichter, Volkstum und Sprache. Ausgewählte Vorträge und Aufsätze. Stuttgart / Berlin 1934, S. 138–140.
- Moeller 1931 – Moeller van den Bruck, Arthur: Der Preußische Stil. 3. Aufl. Breslau 1931.  
Rezensionen in: Hammer. Blätter für deutschen Sinn 30, 1931, S. 333 (Anonymus); Die Neue Literatur 33, 1932, S. 278 (R. Huch).
- Moeller 1953 – Moeller, van den Bruck, Arthur: Der Preußische Stil. 4. Aufl. München 1953.
- Mönninger 1999 – Mönninger, Michael: Rückkehr in die Hauptstadt. Politik und Architektur in Berlin. In: Zohlen, Gerwin (Red.): Berlin: offene Stadt; Band 2: Die Erneuerung seit 1989. Berlin 1999, S. 38–53.
- Müller 1987 – Müller, Hans-Jürgen: Atlantis ist nicht vergangen. Atlantis entsteht. In: DAM 1987, S. 5–7.
- Müller 1998 – Müller, Jürgen: „Die Heimat ist nicht der Ort“. Der Erweiterungsbau der Hamburger Kunsthalle durch Oswald Matthias Ungers. In: Schütz, Karl (Hg.): „Kunstrealitäten“ – blinde Flecken der Kunstgeschichte. 9. Österreichischer Kunsthistorikertag, 16.–19. Oktober 1997. Wien 1998, S. 155–161.
- Müller 2005 – Müller, Peter: Symbolsuche. Die Ost-Berliner Zentrumsplanung zwischen Repräsentation und Agitation. Berlin 2005 (zugl. Diss. Berlin 2002).
- Müller-Wulckow 1929 – Müller-Wulckow, Walter: Deutsche Baukunst der Gegenwart; 3 Bände. 3. Aufl. Königstein i. T. / Leipzig 1929; Reprint Königstein i. T. 1975.
- Müller-Wulckow 1932 – Müller-Wulckow, Walter: Die deutsche Wohnung der Gegenwart. 4. Aufl. Königstein i. T. / Leipzig 1932; Reprint Königstein i. T. 1975.
- Muthesius 1903 – Muthesius, Hermann: Stilarchitektur und Baukunst. Wandlungen der Architektur und der gewerblichen Künste im neunzehnten Jahrhundert und ihr heutiger Standpunkt. 2. Aufl. Mühlheim a. d. Ruhr 1903.
- Muthesius 1912 – Muthesius, Hermann: Wo stehen wir? Vortrag, gehalten auf der Jahresversammlung des Deutschen Werkbundes in Dresden 1911. In: Jahrbuch des Deutschen Werkbundes 1912, S. 11–26.
- Nerdinger 1994 – Nerdinger, Winfried: Wilhelm Kreis – Repräsentant der deutschen Architektur des 20. Jahrhunderts. In: Nerdinger/Mai 1994, S. 8–27.
- Nerdinger 1996 – Nerdinger, Winfried: Baustile im Nationalsozialismus: Zwischen Klassizismus und Regionalismus. In: Ades, Dawn et al. (Hg.): Kunst und Macht im Europa der Diktatoren 1930 bis 1945. Stuttgart 1996, S. 322–325.
- Nerdinger 1997 – Nerdinger, Winfried: Monumentalarchitektur und „neudeutsche Moderne“ vor 1914. In: Rödiger-Diruf, Erika / Baumstark, Brigitte (Red.): Hermann Billing. Architekt zwischen Historismus, Jugendstil und Neuem Bauen. Karlsruhe 1997 (Katalog), S. 49–57.
- Nerdinger 1998 – Nerdinger, Winfried: „Ein deutlicher Strich durch die Achse der Herrscher“. Diskussionen



- um Symmetrie, Achse und Monumentalität zwischen Kaiserreich und Bundesrepublik. In: Schneider/Wang 1998, S. 86–99.
- Nerdinger 2007 – Nerdinger, Winfried: Wiederaufbau in Westdeutschland zwischen Rekonstruktion und *Tabula rasa*. In: Gebhard, Helmut / Sauerländer, Willibald (Hg.): *Feindbild Geschichte. Positionen der Architektur und Kunst im 20. Jahrhundert*. Göttingen 2007, S. 165–195.
- Nerdinger/Mai 1994 – Nerdinger, Winfried / Mai, Ekkehard (Hg.): *Wilhelm Kreis. Architekt zwischen Kaiserreich und Demokratie 1873–1955*. München / Berlin 1994.
- Neumeyer 1979(a) – Neumeyer, Fritz: *Klassizismus als Problem. Berliner Architektur im 20. Jahrhundert*. In: Arenhövel, Willmuth (Hg.): *Berlin und die Antike*; Band 1: Katalog. Berlin 1979, S. 395–419.
- Neumeyer 1979(b) – Neumeyer, Fritz: *Zwischen Monumentalität und Moderne – Architekturgeschichte eines Wohnhauses*. In: Hoepfner, Wolfram / Ders. (Hg.): *Das Haus Wiegand von Peter Behrens in Berlin-Dahlem. Baugeschichte und Kunstgegenstände eines herrschaftlichen Wohnhauses*. Mainz 1979, S. 3–56.
- Neumeyer 1991 – Neumeyer, Fritz: *Berliner Klassizismus: der entgrenzte Stadtraum*. In: Lampugnani, Vittorio Magnago / Mönninger, Michael (Hg.): *Berlin morgen. Ideen für das Herz einer Großstadt*. Stuttgart 1991 (Katalog), S. 24–28.
- Neumeyer 1994 – Neumeyer, Fritz: *Auf dem Weg zu einer neuen Berlinischen Architektur?* In: Burg 1994, S. 17–22.
- Neumeyer 2003 – Neumeyer, Fritz: *Poesie und Ratio*. In: Kahlfeldt, Paul u. a. (Hg.): *Josef Paul Kleihues. Stadt Bau Kunst*. Berlin 2003 (Katalog), S. 31–41.
- Nicolai 2004 – Nicolai, Bernd: *Der ‚kommende Mann unserer Baukunst‘. Peter Behrens und die Begründung der Moderne im späten Kaiserreich*. In: Rheidt/Lutz 2004, S. 82–107.
- Nicolaus/Obeth 1997 – Nicolaus, Herbert / Obeth, Alexander: *Die Stalinallee. Geschichte einer deutschen Straße*. Berlin 1997.
- Noell 2000 – Noell, Matthias: *„Material, System und Zweckbestimmung“ – Otto Rudolf Salvisberg (1882–1940)*. In: Westheim, Paul: *Neuere Arbeiten von O. R. Salvisberg*. Berlin 1927; Reprint Berlin 2000, S. I–XVI.
- Ogan/Weiß 1992 – Ogan, Bernd / Weiß, Wolfgang W. (Hg.): *Faszination und Gewalt. Zur politischen Ästhetik des Nationalsozialismus*. Nürnberg 1992.
- Olbrich 1990 – Olbrich, Harald: *Die Zeit des Faschismus: Faschistische Kunstpolitik und Kunstpraxis*. In: Ders. (Hg.): *Geschichte der deutschen Kunst 1918–1945*. Leipzig 1990, S. 301–328.
- Pabsch 1998 – Pabsch, Matthias: *Zweimal Weltstadt: Architektur und Städtebau am Potsdamer Platz*. Berlin 1998.
- Palutzki 2000 – Palutzki, Joachim: *Architektur in der DDR*. Berlin 2000 (zugl. Diss. Köln 1998).
- Pehnt 1983 – Pehnt, Wolfgang: *Die Manipulation des Menschen. Albert Speer im Gespräch*, Heidelberg, 6. April 1977. In: *Der Architekt* 1983, S. 184–188.
- Pehnt 2006 – Pehnt, Wolfgang: *Deutsche Architektur seit 1900*. 2. Aufl. Ludwigsburg / München 2006.
- Petsch 1976 – Petsch, Joachim: *Baukunst und Stadtplanung im Dritten Reich. Herleitung, Bestandsaufnahme, Entwicklung, Nachfolge*. München / Wien 1976.
- Petsch 1986 – Petsch, Joachim: *Die Rezeption der klassischen Architekturtradition in den Staats- und Parteibauten des „Dritten Reiches“*. In: Hesse, Michael / Imdahl, Max (Hg.): *Studien zu Renaissance und Barock. Manfred Wundram zum 60. Geburtstag*. Frankfurt a. M. u. a. 1986, S. 241–252.
- Pevsner 1934 – Pevsner, Nikolaus: *Zur Kunst der Goethezeit. Übersicht über das Schrifttum des letzten Jahrzehntes*. In: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 12, 1934, S. 306–327.
- Poelzig 1931 – Poelzig, Hans: *Der Architekt. Rede des stellvertretenden Vorsitzenden des Bundes Deutscher Architekten [...] auf dem 28. ordentlichen Bundestag des BDA in Berlin am 4. Juni 1931*. Tübingen 1954.
- Posener 1979 – Posener, Julius: *Berlin auf dem Wege zu einer neuen Architektur. Das Zeitalter Wilhelms II*. München 1979.
- Posener 1980 – Posener, Julius: *Vorlesungen zur Geschichte der Neuen Architektur (II): Die Architektur der Reform (1900–1924)*. In: *Arch+* 12, 1980, H. 53.
- Posener 1981(b) – Posener, Julius: *Vorlesungen zur Geschichte der Neuen Architektur (III): Das Zeitalter Wilhelms des Zweiten*. In: *Arch+* 13, 1981, H. 59.
- Puvogel/Stankowski 1995 – Puvogel, Ulrike / Stankowski, Martin: *Gedenkstätten für die Opfer des Nationalsozialismus. Eine Dokumentation; Band 1: Baden-Württemberg, Bayern, Bremen, Hamburg, Hessen, Niedersachsen, Nordrhein-Westfalen, Rheinland-Pfalz, Saarland, Schleswig-Holstein*. 2. Aufl. Bonn 1995.
- Raichle 2010 – Raichle, Christoph: *Symbolische Macht durch Architektur: Nähe und Ferne in Hitlers Monumentalbauten*. In: Harlander/Pyta 2010, S. 21–35.
- Raith 1997 – Raith, Frank-Bertolt: *Der heroische Stil. Studien zur Architektur am Ende der Weimarer Republik*. Berlin 1997 (zugl. Diss. Karlsruhe 1994).
- Rasmussen 1928 – Rasmussen, Steen Eiler: *Neuzeitliche Baukunst in Berlin. Bilder von einer Reise*. In: *Wasmuths Monatshefte für Baukunst und Städtebau* 12, 1928, S. 527–538.
- Reck 1937 – Reck, Arthur: *Der Neubau der Reichs-Münze und seine Bedeutung für die Berliner Altstadt*. In: *Zentralblatt der Bauverwaltung* 57, 1937, S. 399–410.
- Reichhardt/Schäche 2008 – Reichhardt, Hans J. / Schäche, Wolfgang: *Von Berlin nach Germania. Über die*

- Zerstörungen der „Reichshauptstadt“ durch Albert Speers Neugestaltungsplanungen. 11. Aufl. Berlin 2008.
- Rheidt/Lutz 2004 – Rheidt, Klaus / Lutz, Barbara Anna (Hg.): Peter Behrens, Theodor Wiegand und die Villa in Dahlem. Mainz 2004.
- Riley/Bergdoll 2001 – Riley, Terence / Bergdoll, Barry (Hg.): Mies in Berlin. Ludwig Mies van der Rohe. Die Berliner Jahre 1907–1938. München u. a. 2001 (Katalog).
- Rittich 1938 – Rittich, Werner: Architektur und Bauplastik der Gegenwart. 3. Aufl. Berlin 1938.
- Sattler 1991 – Christoph Sattler im Gespräch mit Peter Rumpf. In: Krichbaum/Lampugnani 1991, S. 115–131.
- Schäche 1979 – Schäche, Wolfgang: Nationalsozialistische Architektur und Antikenrezeption. Kritik der Neoklassizismus-These am Beispiel der Berliner Museumsplanung. In: Arenhövel, Willmuth / Schreiber, Christa (Hg.): Berlin und die Antike; Band 2: Aufsätze. Berlin 1979, S. 557–570.
- Schäche 1987 – Schäche, Wolfgang: 1933–1945. Bauen im Nationalsozialismus: Dekoration der Gewalt. In: Kleihues 1987, S. 183–212.
- Schäche 1991 – Schäche, Wolfgang: Architektur und Städtebau in Berlin zwischen 1933 und 1945. Plänen und Bauen unter der Ägide der Stadtverwaltung. Berlin 1991 (zugl. Diss. Berlin 1986).
- Schäche 1992 – Schäche, Wolfgang: Überlegungen zur Kontinuität der NS-Architektur. In: Ogan/Weiß 1992, S. 283–290.
- Schäche 1997 – Schäche, Wolfgang (Hg.): Jürgen Sawade. Bauten und Projekte 1970–1995. Berlin 1997.
- Schaul 1987 – Schaul, Bernd-Peter: Das Prinzregententheater in München und die Reform des Theaterbaus um 1900. Max Littmann als Theaterarchitekt. München 1987 (teilw. Diss. Tübingen 1987).
- Scheer 2000 – Scheer, Thorsten u. a. (Hg.): Stadt der Architektur. Architektur der Stadt. Berlin 1900–2000. Berlin 2000 (Katalog).
- Scheer 2000(a) – Scheer, Thorsten: Das Neue Bauen – Die Selbstreflexion der ästhetischen Mittel. In: Scheer 2000, S. 134–147.
- Scheer 2008 – Scheer, Thorsten (Hg.): Josef Paul Kleihues. Werke 1966–1980. Ostfildern 2008.
- Scheffler 1903(a) – Scheffler, Karl: Ein Weg zum Stil. In: Berliner Architekturwelt 5, 1903, S. 291–295.
- Scheffler 1903(b) – Scheffler, Karl: Moderne Baukunst. In: Kunst und Künstler 1, 1903, S. 469–480.
- Scheffler 1911 – Scheffler, Karl: Die Bedeutung Messels. In: Behrendt 1911, S. 9–21.
- Scheffler 1933 – Scheffler, Karl: „Preußische Baukunst“. In: Kunst und Künstler 32, 1933, S. 22 f.
- Schickel 1993 – Schickel, Gabriele: Der Kampf um den Stil: Architektur in Deutschland von der Jahrhundertwende bis zum Ersten Weltkrieg. In: Stadt Krefeld / Röder, Sabine (Hg.): Moderne Baukunst 1900–1914. Die Photosammlung des Deutschen Museums für Kunst in Handel und Gewerbe. Krefeld u. a. 1993, S. 26–38.
- Schliepmann 1912 – Schliepmann, Hans: Suchen und Tasten. In: Berliner Architekturwelt 14, 1912, S. 379–382.
- Schliepmann 1913 – Schliepmann, Hans: Die neuen Entwürfe zum Berliner Königlichen Opernhaus. Berliner Architekturwelt, Sonderheft 12. Berlin 1913.
- Schlüter 2010 – Schlüter, André: Moeller van den Bruck. Leben und Werk. Köln u. a. 2010 (zugl. Diss. Berlin 2008).
- Schmitz-Ehmke 1988 – Schmitz-Ehmke, Ruth: Die Ordensburg Vogelsang. Architektur, Bauplastik, Ausstattung. Köln 1988.
- Schneider/Wang 1998 – Schneider, Romana / Wang, Wilfried (Hg.): Moderne Architektur in Deutschland 1900 bis 2000. Macht und Monument. Ostfildern 1998 (Katalog).
- Schrade 1937 – Schrade, Hubert: Bauten des Dritten Reichs. Leipzig 1937.
- Schriftleitung 1914 – Die Schriftleitung: Zum neuen Jahrgang (Modernes und Modisches). In: Berliner Architekturwelt 16, 1914, S. 1–4.
- Schriftleitung 1915 – Die Schriftleitung: Zum neuen Jahrgang. In: Berliner Architekturwelt 17, 1915, S. 1–3.
- Schultes/Frank 2002 – Schultes, Axel / Frank, Charlotte: Kanzleramt Berlin. Stuttgart / London 2002.
- Schultze-Naumburg 1904 – Schultze-Naumburg, Paul: Vorwort. In: Ders.: Kulturarbeiten; Band 1: Hausbau. Einführende Gedanken zu den Kulturarbeiten. 2. Aufl. München 1904, S. V–VIII.
- Schulze 1992 – Schulze, Ulrich: Deutschland. In: Bußmann 1992, S. 57–167.
- Schwab 1960 – Schwab, Gerhard: Theaterbau. Entwicklung, Wettbewerbsergebnisse, Ausblick. In: Deutsche Bauzeitung 65, 1960, S. 661–664.
- Schwarz 2002 – Schwarz, Ullrich (Hg.): Neue Deutsche Architektur. Eine Reflexive Moderne. Ostfildern 2002 (Katalog).
- Seipelt/Eckhardt 1982 – Seipelt, Marie-Josée / Eckhardt, Jürgen (Hg.): Vom Himmel an das Reißbrett ziehen. Hermann Henselmann, Baukünstler im Sozialismus. Ausgewählte Aufsätze 1936 bis 1981. Berlin 1982.
- Sembach 1971 – Sembach, Klaus-Jürgen: Stil 1930. Tübingen 1971.
- Sewing 1994 – Sewing, Werner: Steinernes Berlin? Soziologische Überlegungen zur aktuellen Berliner Architekturkontroverse. In: Wissenschaftliche Zeitschrift der Hochschule für Architektur und Bauwesen Weimar 40, 1994, S. 57–71.
- Speer 1938 – Speer, Albert: [Vorwort]. In: Die Baukunst 1, 1938, S. 3.
- Speer 1978 – Speer, Albert (Hg.): Architektur. Arbeiten 1933–1942. Frankfurt a. M. u. a. 1978.

- Springer 1926 – Springer, Willy: Das Gesicht des deutschen Theaters. Oldenburg 1926.
- Stahl 1911 – Stahl, Fritz: Alfred Messel! In: Berliner Architekturwelt, Sonderheft 9. Berlin 1911, S. I–XV.
- Steckeweh/Gülicher 1990 – Steckeweh, Carl / Gülicher, Sabine (Red.): Ideen, Orte, Entwürfe. Architektur und Städtebau in der Bundesrepublik Deutschland. Berlin 1990 (Katalog).
- Steinbömer 1933 – Steinbömer, Gustav: Politische Kulturlehre. Hamburg 1933.
- Stephan 1939 – Stephan, Hans: Die Baukunst im Dritten Reich, insbesondere die Umgestaltung der Reichshauptstadt. Berlin 1939.
- Stephan 1999 – Stephan, Regina (Hg.): Erich Mendelsohn. Dynamik und Funktion. Realisierte Visionen eines kosmopolitischen Architekten. Ostfildern 1999.
- Stimmann 1991 – Stimmann, Hans: Berliner Abkommen. In: Bauwelt 82, 1991, S. 2092 f.
- Stimmann 1993 – „Ich bin ein mächtiger Mann“. Gespräch mit Senatsbaudirektor Hans Stimmann, Berlin. In: Baumeister 90, 1993, H. 7, S. 48–51.
- Stimmann 1995 – Stimmann, Hans: Städtebau und Architektur für die Hauptstadt. In: Süß, Werner (Hg.): Hauptstadt BERLIN; Band 2: Berlin im vereinten Deutschland. Berlin 1995, S. 403–418.
- Tamms 1943 – Tamms, Friedrich: Die Kriegerehrenmähler von Wilhelm Kreis. In: Die Baukunst 6, 1943, S. 50–57.
- Tegethoff 1996 – Tegethoff, Wolf: Vom „modernen“ Klassizismus zur klassischen Moderne. Wege und Ziele der Architektur in der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts. In: Boehm, Gottfried u. a. (Hg.): Canto d'Amore. Klassizistische Moderne in Musik und bildender Kunst 1914–1935. Basel 1996 (Katalog), S. 442–451.
- Tegethoff 2001 – Tegethoff, Wolf: Wege und Umwege zur Moderne: Mies van der Rohes Frühwerk und der „Preußische Stil“. In: Riley/Bergdoll 2001, S. 135–151.
- Teut 1967 – Teut, Anna: Architektur im Dritten Reich 1933–1945. Berlin u. a. 1967.
- Topfstedt 1985 – Topfstedt, Thomas: Zur Frage des Historismus in der Architektur der DDR 1950–1955. In: Klingenburg, Karl-Heinz (Hg.): Historismus – Aspekte zur Kunst im 19. Jahrhundert. Leipzig 1985, S. 226–242.
- Troost 1942 – Troost, Gerdy: Das Bauen im neuen Reich; Band 1. 5. Aufl. Bayreuth 1942.
- Troost 1943 – Troost, Gerdy: Das Bauen im neuen Reich; Band 2. Bayreuth 1943.
- Uhl 1982 – Uhl, Johannes (Hg.): Entwerfen im Ensemble. Wohnungsbau im Villenviertel. Entwurfseminar Professor Johannes Uhl am Institut für Innenraumgestaltung und Entwerfen der Universität Stuttgart, Wintersemester 1980/81. Berlin 1982.
- Ungers 1983 – Ungers, Oswald Mathias: Die Thematisierung der Architektur. Stuttgart 1983.
- Ungers 1985 – Ungers, Oswald Mathias: Bemerkungen zu meinen Entwürfen und Bauten. In: Klotz 1985, S. 33–36.
- Ungers 1988 – Ungers, Oswald Mathias: Die Neugestaltung der Museumsinsel Hamburg. Ein Erläuterungsbericht. In: Beutler, Christian u. a. (Hg.): Kunst um 1800 und die Folgen. Werner Hofmann zu Ehren. München 1988, S. 418–424.
- Ungers 1998 – Ungers, Oswald Mathias: Bauten und Projekte 1991–1998. Stuttgart 1998.
- Ungers 1999 – Ungers, Oswald Mathias: Aphorismen zum Häuserbauen. Braunschweig / Wiesbaden 1999.
- Voigt 1999 – Voigt, Wolfgang: Krematorium, Berlin-Treptow. Totenstadt mit Säulenwald. In: DAM Jahrbuch 17, 1999, S. 134–139.
- Wedepohl 1957 – Wedepohl, Edgar: Herbert Noth 50 Jahre alt. In: Der Architekt 6, 1957, S. 118.
- Wefing 2001 – Wefing, Heinrich: Kulisse der Macht. Das Berliner Kanzleramt. Stuttgart / München 2001.
- Wehler 2003 – Wehler, Hans-Ulrich: Deutsche Gesellschaftsgeschichte; Band 4: Vom Beginn des Ersten Weltkriegs bis zur Gründung der beiden deutschen Staaten 1914–1949. München 2003.
- Wehler 2008 – Wehler, Hans-Ulrich: Deutsche Gesellschaftsgeschichte; Band 5: Bundesrepublik und DDR 1949–1990. München 2008.
- Weihsmann 1998 – Weihsmann, Helmut: Bauen unterm Hakenkreuz. Architektur des Untergangs. Wien 1998.
- Weiß 1991(a) – Weiß, Klaus-Dieter: Geometrie als Fundus. Der Architekt Meinhard von Gerkan. In: Deutsche Bauzeitschrift 39, 1991, S. 1255–1262.
- Weiß 1991(b) – Cui bono, Städtebau? Der Architekt Volkwin Marg im Gespräch mit Klaus-Dieter Weiß. In: Deutsche Bauzeitschrift 39, 1991, S. 1433–1440.
- Weiß 1992 – Weiß, Klaus-Dieter: Der Stadt die Tradition, der Architektur die Individualität. Heinz Hilmer und Christoph Sattler, Preisträger des deutschen Kritikerpreises 1990. In: Deutsche Bauzeitschrift 40, 1992, S. 351–358.
- Weiß 1993 – Weiß, Klaus-Dieter: Streitbarer Stadtbaukünstler. Der Architekt Stephan Braunfels. In: Deutsche Bauzeitschrift 41, 1993, S. 577–584.
- Weiß 2012 – Weiß, Volker: Moderne Antimoderne. Arthur Moeller van den Bruck und der Wandel des Konservatismus. Paderborn u. a. 2012 (zugl. Diss. Hamburg 2009).
- Welzbacher 2006 – Welzbacher, Christian: Die Staatsarchitektur der Weimarer Republik. Berlin 2006 (zugl. Diss. Berlin 2004).
- Werner 1987(b) – Werner, Frank: Atlantis – eine neue städtische Kultur in Statu Nascendi. In: DAM 1987, S. 13–16.
- Widmer 1907 – Widmer, Karl: Die Grundlagen des neuen Stils. In: Architektonische Rundschau 23, 1907, S. 1–3.
- Wilhelm 2001 – Wilhelm, Karin: „Demokratie als Bauherr“. Überlegungen zum Charakter der Berliner poli-

- tischen Repräsentationsbauten. In: *Aus Politik und Zeitgeschichte* 34/35, 2001, S. 7–15.
- Wilke 2002 – Wilke, Matthias: Der Architekt Wilhelm Kreis und der Wettbewerb für ein Bismarck-Nationaldenkmal auf der Elisenhöhe bei Bingerbrück-Bingen. Göttingen 2002 (Dissertation).
- Winkler 1987 – Winkler, Kurt: Schinkel-Mythen. Die Rezeption des preußischen Klassizismus in der Kunstpublizistik des Nationalsozialismus. In: Behnken, Klaus / Wagner, Frank (Red.): *Inszenierung der Macht. Ästhetische Faszination im Faschismus*. Berlin 1987, S. 225–242.
- Wolf 1915/16 – Wolf, Georg Jacob: Anmerkungen zu den neuen Raumschöpfungen von Paul Thiersch. In: *Kunst und Handwerk* 66, 1915/16, S. 4–24.
- Wolters 1943(a) – Wolters, Rudolf: *Neue deutsche Baukunst*. 4. Aufl. Prag u. a. 1943.
- Wolters 1943(b) – Wolters, Rudolf: Vom Beruf des Baumeisters. In: *Die Baukunst* 6, 1943, S. 141–180.
- Z. 1935 – Z. [Zieler, Otto?]: *Alte Architekturzeichnungen*. Zwei Berliner Ausstellungen in der Kunstbibliothek und im Verkehrs- und Baumuseum. In: *Baugilde* 17, 1935, S. 906–908.
- Zeller 2004 – Zeller, Ursula (Red.): *Zwei deutsche Architekturen 1949–1989*. Stuttgart 2004 (Katalog).
- Zetzsche 1906 – Zetzsche, Carl: *Zopf und Empire*; 3 Bände. Berlin 1906.
- Zetzsche 1909 – Zetzsche, Carl: *Zopf und Empire in Mittel- und Norddeutschland*; 2 Bände. 2. Aufl. Leipzig 1909.
- Rezension in: *Architektonische Rundschau* 26, 1910, H. 8, Beilage (F. Weysser).
- Zieler 1937 – Zieler [Otto]: *Berliner Baumeister des 18. und 19. Jahrhunderts*. Eine Ausstellung der Staatlichen Kunstbibliothek Berlin. In: *Baugilde* 19, 1937, S. 325–328.
- Zohlen 2000 – Zohlen, Gerwin: *Die IBA est divisa in partes tres*. In: Scheer 2000, S. 328–335.
- Zukowsky 1994 – Zukowsky, John (Hg.): *Architektur in Deutschland 1919–1939*. Die Vielfalt der Moderne. München / New York 1994.

## 11.4 | Weitere Themen

- Aissen-Crewett 2007 – Aissen-Crewett, Meike: *Rezeption als ästhetische Erfahrung*. Lehren aus der literaturwissenschaftlichen Rezeptionsästhetik für die Bildende Kunst. 3. Aufl. Potsdam 2007.
- Baumgart 1960 – Baumgart, Fritz: *Geschichte der abendländischen Baukunst*. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. Köln 1960.
- Becker 2002 – Becker, Ilka: *Rezeptionstheorien*. In: Bütün, Hubertus (Hg.): *DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst*. Köln 2002, S. 270–272.
- Beyer 2011 – Beyer, Andreas: *Klassik und Klassizismus*. In: Pfisterer 2011, S. 219–222.
- Beyme 1996 – von Beyme, Klaus: *Politische Ikonologie der Architektur*. In: Hipp, Hermann / Seidl, Ernst (Hg.): *Architektur als politische Kultur*. *Philosophia practica*. Berlin 1996, S. 19–34.
- Braesel 2008 – Braesel, Michaela u. a.: *Kunst – Geschichte – Wahrnehmung*. In: Albrecht, Stephan u. a. (Hg.): *Kunst – Geschichte – Wahrnehmung*. Strukturen und Mechanismen von Wahrnehmungsstrategien. München / Berlin 2008, S. 9–25.
- Eibl-Eibesfeldt/Sütterlin 2007 – Eibl-Eibesfeldt, Irenäus / Sütterlin, Christa: *Politische Ästhetik: Denkmäler und Familialität, Architektur*. In: Ders. / Dies.: *Weltsprache Kunst*. Zur Natur- und Kunstgeschichte bildlicher Kommunikation. Wien 2007, S. 394–463.
- Falkenhausen 2008 – von Falkenhausen, Susanne: *KugelbauVisionen*. Kulturgeschichte einer Bauform von der Französischen Revolution bis zum Medienzeitalter. Bielefeld 2008.
- Fritz 1988 – Fritz, Hans-Joachim: *Zur Entleerung der klassischen Formensprache*. Eine ideengeschichtliche Skizze. In: *Daidalos* 39, 1988, S. 79–87.
- Grimm 1977 – Grimm, Gunter: *Rezeptionsgeschichte*. Grundlegung einer Theorie. München 1977.
- Grütter 1987 – Grütter, Jörg Kurt: *Ästhetik der Architektur*. Grundlagen der Architektur-Wahrnehmung. Stuttgart u. a. 1987.
- Held/Schneider 2007 – Held, Jutta / Schneider, Norbert: *Grundzüge der Kunstwissenschaft*. Gegenstandsbereiche – Institutionen – Problemfelder. Köln u. a. 2007.
- Hempel 1949 – Hempel, Eberhard: *Geschichte der deutschen Baukunst*. München 1949.
- Herklotz 2011 – Herklotz, Ingo: *Rezeptionsgeschichte*. In: Pfisterer 2011, S. 391–394.
- Hess-Lüttich/Rellstab 2005 – Hess-Lüttich, Ernest W. B. / Rellstab, Daniel: *Zeichen / Semiotik der Künste*. In: Barck, Karlheinz u. a. (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe*. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden; Band 7. Stuttgart / Weimar 2005, S. 247–282.
- Hoffmann-Curtius 1989 – Hoffmann-Curtius, Kathrin: *Altäre des Vaterlandes*. Kultstätten nationaler Gemeinschaft in Deutschland seit der Französischen Revolution. In: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums* 1989, S. 283–308.
- Ingarden 1931 – Ingarden, Roman: *Das „Leben“ des literarischen Werkes*. In: Ders.: *Das literarische Kunstwerk*. Eine Untersuchung aus dem Grenzgebiet der Ontologie, Logik und Literaturwissenschaft. Halle 1931, S. 342–370.

- Ingarden 1962 – Ingarden, Roman: Untersuchungen zur Ontologie der Kunst. Musikwerk – Bild – Architektur – Film. Tübingen 1962 (einzelne Kapitel: Warschau 1933, Krakau 1946, Paris 1947, Warschau 1957/58).
- Jauß 1970 – Jauß, Hans Robert: Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft. In: Ders.: Literaturgeschichte als Provokation. Frankfurt a. M. 1970, S. 144–207.
- Jauß 1984 – Jauß, Hans Robert: Horizontstruktur und Dialogizität. In: Ders.: Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik. 3. Aufl. Frankfurt a. M. 1984, S. 657–703.
- Jesberg 1978/79 – Jesberg, Paulgerd: Klassizismus zwischen Realismus und Romantik. In: Deutsche Bauzeitschrift 26, 1978, S. 1061–1068; Ebd. 27, 1979, S. 67–75.
- Kleihues 1987 – Kleihues, Josef Paul (Hg.): 750 Jahre Architektur und Städtebau in Berlin. Die Internationale Bauausstellung im Kontext der Baugeschichte Berlins. Stuttgart 1987 (Katalog).
- Klotz 2000 – Klotz, Heinrich: Geschichte der deutschen Kunst; Band 3: Neuzeit und Moderne 1750–2000. München 2000.
- Koepf 1997 – Koepf, Hans: Baukunst in fünf Jahrtausenden. 11. Aufl. Stuttgart u. a. 1997.
- Kruft 2004 – Kruft, Hanno-Walter: Geschichte der Architekturtheorie. Von der Antike bis zur Gegenwart. 5. Aufl. München 2004.
- Kurrer 2000 – Kurrer, Karl-Eugen: Baustatik und Ästhetik. Von der Möglichkeit des Ästhetischen beim statischen Rechnen. In: Baukultur 2000, H. 3, S. 38–45.
- Link 1980 – Link, Hannelore: Rezeptionsforschung. Eine Einführung in Methoden und Probleme. 2. Aufl. Stuttgart u. a. 1980.
- Müller/Vogel 2008 – Müller, Werner / Vogel, Gunther: dtv-Atlas Baukunst; Band 2: Baugeschichte von der Romanik bis zur Gegenwart. 14. Aufl. München 2008.
- Nöth 2000 – Nöth, Winfried: Architektur. In: Ders.: Handbuch der Semiotik. 2. Aufl. Stuttgart / Weimar 2000, S. 444–448.
- Nowel 1998 – Nowel, Ingrid: Berlin. Vom preußischen Zentrum zur neuen Hauptstadt. Architektur und Kunst, Geschichte und Literatur. Köln 1998.
- Pevsner 2008 – Pevsner, Nikolaus: Europäische Architektur. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. 9. Aufl. München u. a. 2008.
- Pfisterer 2011 – Pfisterer, Ulrich (Hg.): Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe. Stuttgart / Weimar 2. Aufl. 2011.
- Philipp 2006 – Philipp, Klaus Jan: Das Reclam Buch der Architektur. Stuttgart 2006.
- Rave 1936 – Rave, Paul Ortwin: Ein Berlin das nicht gebaut wurde. In: Atlantis 8, 1936, S. 392–399.
- Rave 1960 – Rave, Paul Ortwin: Berlin in der Geschichte seiner Bauten. München / Berlin 1960.
- Reinle 1976 – Reinle, Adolf: Zeichensprache der Architektur. Symbol, Darstellung und Brauch in der Baukunst des Mittelalters und der Neuzeit. Zürich / München 1976.
- Ribbe/Schäche 1987 – Ribbe, Wolfgang / Schäche, Wolfgang (Hg.): Baumeister, Architekten, Stadtplaner. Biographien zur baulichen Entwicklung Berlins. Berlin 1987.
- Scharf 1984 – Scharf, Helmut: Kleine Kunstgeschichte des deutschen Denkmals. Darmstadt 1984.
- Schnackertz 2005 – Schnackertz, Hermann Josef: Wirkung/Rezeption. In: Barck, Karlheinz u. a. (Hg.): Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden; Band 6. Stuttgart / Weimar 2005, S. 670–693.
- Schrade 1934 – Schrade, Hubert: Das Deutsche Nationaldenkmal. Idee / Geschichte / Aufgabe. München 1934.
- Schröder 1950 – Schröder, Julius Hermann: Deutsche Baugeschichte. Entwicklungsübersicht mit Zeichnungen des Verfassers. Augsburg 1950.
- Schuster 2001 – Schuster, Peter-Klaus (Hg.): Die Nationalgalerie. Berlin / Köln 2001.
- Schuster 2001(a) – Schuster, Peter-Klaus: Die Geburt der Nation aus dem Geist der Kunst. Einige Bemerkungen zur Nationalgalerie in Berlin. In: Schuster 2001, S. 9–38.
- Schwarz 2000 – Schwarz, Karl (Hg.): 1799–1999. Von der Bauakademie zur Technischen Universität Berlin. Geschichte und Zukunft. Berlin 2000 (Katalog).
- Stückrath 1979 – Stückrath, Jörn: Historische Rezeptionsforschung. Ein kritischer Versuch zu ihrer Geschichte und Theorie. Stuttgart 1979 (zugl. Diss. Berlin 1977).
- Summerson 1983 – Summerson, John: Die klassische Sprache der Architektur. Braunschweig / Wiesbaden 1983.
- Vodička 1988 – Vodička, Felix: Die Rezeptionsgeschichte literarischer Werke. In: Warning, Rainer (Hg.): Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis. 3. Aufl. München 1988, S. 71–83.
- Warnke 1996 – Warnke, Martin: Bau und Gegenbau. In: Hipp, Hermann / Seidl, Ernst (Hg.): Architektur als politische Kultur. Philosophia practica. Berlin 1996, S. 11–18.
- Weigert 1942 – Weigert, Hans: Geschichte der deutschen Kunst von der Vorzeit bis zur Gegenwart. Berlin 1942.
- Weigert 1951 – Weigert, Hans: Geschichte der europäischen Kunst; Band 1. Stuttgart 1951.
- Weissert 2011 – Weissert, Caecilie: Reproduktion. In: Pfisterer 2011, S. 382–385.
- Werner 1987(a) – Werner, Frank: Glanz und Elend des Klassizismus – Bauen als Problem der Vergegenwärtigung. In: Humanistische Bildung 10, 1987, S. 23–49.
- Wolters 1978 – Wolters, Rudolf: Stadtmitte Berlin. Stadtbauliche Entwicklungsphasen von den Anfängen bis zur Gegenwart. Tübingen 1978.

---

## 12 | Abbildungsverzeichnis

Alste Oncken und Alfred Rietdorf konnten noch die Originale der seit 1943 verschollenen Entwürfe von Friedrich Gilly untersuchen, haben aber zu einigen Entwürfen verschiedene Größen oder/und Techniken ermittelt. Die Größendifferenzen hat Oncken auf den „ungleichmäßigen Blattzuschnitt“ zurückgeführt.<sup>1</sup> Die Techniken hat sie summarisch mit „Federzeichnungen, zum Teil mit Blei, zum Teil mit Pinsel“ angegeben<sup>2</sup> und weitere Techniken nur fragmentarisch erwähnt, während Rietdorf mehr ins Detail gegangen ist. Aufgrund dieser Differenzen wird in den Legenden der verschollenen Ent-

würfe auf die Angaben zu Größen und Techniken verzichtet und stattdessen auf Oncken 1981 (WV) und Rietdorf 1940 (R), ggf. auch auf den Ausstellungskatalog Reelfs/Bothe 1984 (AK) verwiesen.

Nachfolgend sind die Seitenzahlen und die Bildnachweise aller Abbildungen verzeichnet. Die Inhaber von Urheber- und Nutzungsrechten wurden intensiv recherchiert, konnten aber nicht zu jeder Abbildung ausfindig gemacht und kontaktiert werden. Rechteinhaber, die ihre Rechte durch die Abbildung eines Werks verletzt sehen, können sich gerne an den Verlag wenden.

<b>Frontispiz</b> – Friedrich G. Weitsch: Bildnis von Friedrich Gilly . . . . .	2
Nachweis: Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, Inv.-Nr. A III 821 / Fotograf: Andres Kilger.	
<b>Abb. 2.1</b> – Friedrich Gilly: Katakombe („Pfeilerhalle“) . . . . .	26
Nachweise links: Oncken 1981, T. 20; rechts: Rietdorf 1940, S. 145.	
<b>Abb. 2.2</b> – Friedrich Gilly: Denkmal für König Friedrich II., Leipziger Platz, Berlin . . . . .	28
Nachweis: Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. SZ Gilly 5 / Fotograf: Reinhard Saczewski.	
<b>Abb. 2.3</b> – Friedrich Gilly: Denkmal für König Friedrich II.: Innenräume . . . . .	28
Nachweis: Oncken 1981, T. 28 b), 28 c).	
<b>Abb. 2.4</b> – Friedrich Gilly: Denkmal für König Friedrich II.: Lageplan und Grundriss . . . . .	28
Nachweis: Rietdorf 1940, S. 58.	
<b>Abb. 2.5</b> – Friedrich Gilly: Schauspielhaus, Gendarmenmarkt, Berlin . . . . .	34
Nachweis: Oncken 1981, T. 56.	
<b>Abb. 2.6</b> – Friedrich Gilly: Schauspielhaus: Grundriss der Nordseite . . . . .	34
Nachweis: Oncken 1981, T. 51 a).	
<b>Abb. 2.7</b> – Friedrich Gilly: Schauspielhaus: Zuschauerraum (1798/99) . . . . .	34
Nachweis: Oncken 1981, T. 52.	
<b>Abb. 2.8</b> – Friedrich Gilly: Schauspielhaus: Zuschauerraum (1800) . . . . .	35
Nachweis: Oncken 1981, T. 54.	
<b>Abb. 2.9</b> – Jean-F.(?) Thomas: Gebäude der Nationalversammlung, Gelände der Militäarakademie, Paris . . . . .	37
Nachweis: Archives nationales, Paris, Cartes, plans et dessins d'architecture, Sign. N/III/Seine/789/3 (aus: Leith, James A.: Space and Revolution. Projects for Monuments, Squares, and Public Buildings in France 1789–1799. London / Buffolo 1991, S. 103).	
<b>Abb. 2.10</b> – Friedrich Gilly: Stadthaus Jägerstraße 14, Berlin . . . . .	39
Nachweis: Oncken 1981, T. 14 b).	

<sup>1</sup> Oncken 1981, S. 5.

<sup>2</sup> Ebd., S. 115.

<b>Abb. 2.11</b> – Friedrich Gilly: Stadthaus Breite Straße 30, Berlin . . . . .	39
Nachweis: Riedel 1803/10, Heft 5, T. IV.	
<b>Abb. 2.12</b> – Friedrich Gilly: Stadthaus Behrenstraße 68, Berlin . . . . .	39
Nachweise oben: Riedel 1803/10, Heft 2, T. III; unten: Oncken 1981, T. 58.	
<b>Abb. 2.13</b> – Friedrich Gilly: Kleines Landhaus . . . . .	41
Nachweis: Sammlung nützlicher Aufsätze und Nachrichten, die Baukunst betreffend 5/1, 1803, U1.	
<b>Abb. 2.14</b> – Friedrich Gilly: Jagdhaus . . . . .	41
Nachweis: Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. KdZ 7235 / Fotograf: Jörg P. Anders.	
<b>Abb. 2.15</b> – Friedrich Gilly: Landhaus Mölter, Tiergartenstraße, Berlin . . . . .	41
Nachweise oben links: Sammlung von Aufsätzen und Nachrichten, die Baukunst betreffend 4/1, 1800, U1; oben rechts: Oncken 1981, T. 62 c); unten links/rechts: Rave/Wirth 1955, Abb. 128, 129.	
<b>Abb. 2.16</b> – Friedrich Gilly: Eisenhüttenwerk, Königshütte . . . . .	43
Nachweis: Staatliche Museen zu Berlin, Kunstbibliothek, Ident.-Nr. Hdz 5656 / Fotograf: Dietmar Katz (aus: Prometheus Bildarchiv).	
<b>Abb. 2.17</b> – Friedrich Gilly: Kleines Badehaus: Grundriss und Langseite . . . . .	43
Nachweis: Oncken 1981, T. 15 a).	
<b>Abb. 3.1</b> – Friedrich Gilly: Vorentwurf zum Denkmal für König Friedrich II. . . . .	50
Nachweis: Oncken 1981, T. 31 a).	
<b>Abb. 3.2</b> – Peter Speeth: Frauenzuchthaus, Fred-Joseph-Platz, Würzburg . . . . .	50
Nachweis: Mebes 1918, S. 145.	
<b>Abb. 3.3</b> – Johann H. Strack: Palais Raczynski, Königsplatz, Berlin . . . . .	50
Nachweis: Architekturmuseum der TU Berlin, Inv.-Nr. 17118 (aus: Börsch-Supan 1977, Abb. 48).	
<b>Abb. 3.4</b> – Friedrich Gilly: Podiumstempel . . . . .	51
Nachweis: Oncken 1981, T. 17 b).	
<b>Abb. 3.5</b> – Bruno Schmitz: Kaiser-Wilhelm-Denkmal, Kyffhäuser, bei Kelbra . . . . .	51
Nachweis: Schmitz, Bruno: Drei Kaiserdenkmäler; Band 2. Berlin 1900, Abb. 4.	
<b>Abb. 3.6</b> – Friedrich Gilly: Gebäude mit Kolonnade, Terrasse, Treppe und Reiterstatuen . . . . .	52
Nachweis: Rietdorf 1940, S. 125.	
<b>Abb. 3.7</b> – Museumsinsel, Am Lustgarten / Bodestraße / Am Kupfergraben, Berlin . . . . .	53
Nachweis: Nowel 1998, S. 101.	
<b>Abb. 3.8</b> – Friedrich Gilly: Rundbau in baumbeständiger Landschaft mit Brücke . . . . .	53
Nachweis: Oncken 1981, T. 17 b).	
<b>Abb. 3.9</b> – Georg Moller: Stadttheater, Gutenbergplatz, Mainz . . . . .	54
Nachweis: Milde 1981, S. 96.	
<b>Abb. 3.10</b> – Nikolaus F. von Thouret: Hoftheater, Schlossplatz, Stuttgart . . . . .	54
Nachweis: Modell zerstört; Fotografie: © Landesmedienzentrum Baden-Württemberg, Med.-Nr. LMZ096353 / Robert Bothner (aus: Lange 1985, S. 77).	
<b>Abb. 3.11</b> – Gottfried Semper: Königliches Hoftheater, Theaterplatz, Dresden . . . . .	54
Nachweis: Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Potsdam, Inv.-Nr. SPSG, GK II (5) 4012 / Fotograf: SPSG (aus: Staatliche Kunstsammlungen Dresden (Hg.): Gottfried Semper zum 100. Todestag. München 1979, S. 182).	
<b>Abb. 3.12</b> – Carl F. Langhans: Victoria-Theater, Münzstraße, Berlin . . . . .	55
Nachweise oben: Stiftung Stadtmuseum, Berlin (aus: Freydank, Ruth: Theater in Berlin. Berlin 1988, S. 288); unten: Zeitschrift für Bauwesen 10, 1860, Atlas, Blatt 36.	
<b>Abb. 3.13</b> – Martin Gropius: Pfarrkirche Sankt Thomas, Bethaniendamm, Berlin . . . . .	55
Nachweis: Milde 1981, S. 245.	

<b>Abb. 4.1</b> – Carl Zetsche: Zopf und Empire, 3 Bände: Titelblätter . . . . .	63
Nachweis: Zetsche 1906, Bände 1–3.	
<b>Abb. 4.2</b> – Alfred Messel: Nationalbank für Deutschland, Behrenstraße, Berlin . . . . .	71
Nachweise links: Anonymus: Messel. Berlin 1912, Abb. X a); rechts: Behrendt 1911, S. 94.	
<b>Abb. 4.3</b> – Friedrich Gilly: Nikolaikirche, Am Alten Markt, Potsdam . . . . .	72
Nachweis: Akademie der Künste, Berlin, Ident.-Nr. ASPAdK-4, ASPAdK-21 (aus: Reelfs/Bothe 1984, S. 149, 150).	
<b>Abb. 4.4</b> – Alfred Messel: Hauptverwaltung der AEG, Friedrich-Karl-Ufer, Berlin: Eingangshalle . . . . .	72
Nachweise links: Anonymus: Messel. Berlin 1912, Abb. VIII f); rechts: Architekturmuseum der TU Berlin, Inv.-Nr. 12107 (aus: Habel 2009, S. 731).	
<b>Abb. 4.5</b> – Friedrich Blume / Karl Janisch: Hauptverwaltung der Siemens-Schuckert- Werke, Nonnendammallee, Berlin: Eingangshalle . . . . .	72
Nachweis: Berliner Architekturwelt 19, 1917, S. 369.	
<b>Abb. 4.6</b> – Alfred Messel: Pergamonmuseum, Am Kupfergraben, Berlin . . . . .	73
Nachweis: Architekturmuseum der TU Berlin, Inv.-Nr. 13387, 13388 (aus: Prometheus Bildarchiv).	
<b>Abb. 4.7</b> – Friedrich Gilly: Versuch einer Theaterkonstruktion nach Art der griechischen und römischen Theater . . . . .	74
Nachweis: Oncken 1981, T. 46 b).	
<b>Abb. 4.8</b> – Peter Behrens: Festspielhaus, Künstlerkolonie, Darmstadt . . . . .	74
Nachweis: Hoerber 1913, S. 217.	
<b>Abb. 4.9</b> – Friedrich Gilly: Stufenpyramide . . . . .	75
Nachweis: Oncken 1981, T. 18 b).	
<b>Abb. 4.10</b> – Peter Behrens: Kunsthalle, Nordwestdeutsche Kunstausstellung, Oldenburg . . . . .	75
Nachweis: Asche, Kurt: Peter Behrens und die Oldenburger Ausstellung 1905. Berlin 1992, S. 181.	
<b>Abb. 4.11</b> – Friedrich Gilly: Kleines Badehaus: Aufenthaltsraum . . . . .	77
Nachweis: Oncken 1981, T. 15 b).	
<b>Abb. 4.12</b> – Peter Behrens: Musiksaal, 3. Kunstgewerbeausstellung, Dresden . . . . .	77
Nachweis: Dekorative Kunst 15, 1907, S. 139.	
<b>Abb. 4.13</b> – Friedrich Gilly: Dorischer Säulenhof . . . . .	77
Nachweis: Oncken 1981, T. 85.	
<b>Abb. 4.14</b> – Peter Behrens: Hof, 3. Kunstgewerbeausstellung, Dresden . . . . .	77
Nachweis: Dekorative Kunst 15, 1907, S. 143.	
<b>Abb. 4.15</b> – Friedrich Gilly: Torbau . . . . .	79
Nachweis: Oncken 1981, T. 32 c).	
<b>Abb. 4.16</b> – Peter Behrens: Tonhaus, Kunstausstellung in der Flora, Köln: Portal . . . . .	79
Nachweis: Hoerber 1913, S. 55.	
<b>Abb. 4.17</b> – Peter Behrens: Turbinenhalle der AEG, Hutten-/Berlichingenstraße, Berlin . . . . .	79
Nachweis: Hoerber 1913, S. 111.	
<b>Abb. 4.18</b> – Peter Behrens: Villa Wiegand, Peter-Lenné-Straße, Berlin . . . . .	81
Nachweise links: Hoerber 1913, S. 198; rechts oben/unten: Fotografien von Peter Grunwald, DAI, Berlin (aus: Rheidt/Lutz 2004, S. 9, 96).	
<b>Abb. 4.19</b> – Peter Behrens: Villa Cuno, Haßleyerstraße, Hagen . . . . .	81
Nachweise links: Hoerber 1913, S. 92; rechts: © Bildarchiv Foto Marburg, Bild-Nr. fm1061763.	
<b>Abb. 4.20</b> – Ludwig Mies van der Rohe: Landhaus Riehl, Spitzweggasse, Potsdam . . . . .	83
Nachweise Werk: © VG Bild-Kunst, Bonn 2023; Abb.: Muthesius, Hermann: Landhaus und Garten. 2. Aufl. München 1910, S. 51.	



<b>(Abb. 4.21</b> – Ludwig Mies van der Rohe: Bismarck-Nationaldenkmal, Elisenhöhe, bei Bingen) . . . . .	83
<b>Abb. 4.22</b> – Ludwig Mies van der Rohe: Deutsche Botschaft, Isaakplatz, Sankt Petersburg: Eingangshalle . . . . .	84
Nachweise Werk: © VG Bild-Kunst, Bonn 2023; Abb. links: Buddensieg 1987, S. 17; Abb. rechts: Kunst und Künstler 11, 1913, S. 417.	
<b>Abb. 4.23</b> – Paul Thiersch: Kurhaus, Warnemünde . . . . .	85
Nachweis: Der Architekt 20, 1914, S. 20.	
<b>Abb. 4.24</b> – Paul Thiersch: Luxusbad, Deutsche Abteilung, Halle für Raumkunst und Kunstgewerbe, Weltausstellung, Brüssel . . . . .	85
Nachweis: Anonymus: Deutschland's Raumkunst und Kunstgewerbe auf der Weltausstellung zu Brüssel 1910. Stuttgart 1910, S. 72, 73.	
<b>Abb. 4.25</b> – Friedrich Gilly: Interieurs . . . . .	86
Nachweise links: Stiftung Stadtmuseum, Berlin, Inv.-Nr. VII 62/337w. (aus: Oncken 1981, T. 72 c)); rechts: Schmitz 1914, S. 229.	
<b>Abb. 4.26</b> – Paul Thiersch: Möbel im Schlafzimmer, Haus Prächtel, Berlin(?) . . . . .	86
Nachweis: Wolf 1915/16, S. 19, 21.	
<b>Abb. 4.27</b> – Friedrich Gilly: Dorischer Portikus . . . . .	88
Nachweis: Rietdorf 1940, S. 119.	
<b>Abb. 4.28</b> – Hans Poelzig: Ausstellungshalle, Jahrtausendausstellung, Scheitniger Park, Breslau . . . . .	88
Nachweise links: Berlinische Galerie, Landesmuseum für Moderne Kunst, Fotografie und Architektur, Berlin (aus: Pehnt, Wolfgang / Schirren, Matthias (Hg.): Hans Poelzig. Architekt, Lehrer, Künstler. München 2007, S. 17); rechts: Behrendt 1914, S. 375.	
<b>Abb. 4.29</b> – Hans Poelzig: Königliche Oper, Königsplatz, Berlin . . . . .	88
Nachweis: Architekturmuseum der TU Berlin, Grundriss Inv.-Nr. 2671/2672 (aus: Posener, Julius (Hg.): Hans Poelzig. Gesammelte Schriften und Werke. Berlin 1970, S. 160, 161).	
<b>Abb. 4.30</b> – Friedrich Gilly: Hundebücke, Unter den Linden / Spreeinsel, Berlin . . . . .	89
Nachweis: Rietdorf 1940, S. 178.	
<b>Abb. 4.31</b> – Hans Poelzig: Elbbrücke, Dresden . . . . .	89
Nachweis: Architekturmuseum der TU Berlin, Inv.-Nr. 2747 (aus: Posener, Julius (Hg.): Hans Poelzig. Gesammelte Schriften und Werke. Berlin 1970, S. 62).	
<b>Abb. 4.32</b> – Bruno Taut: Friedhofsbauten, Friedhof Eschenheimer Landstraße, Frankfurt a. M. . . . .	90
Nachweis: Deutsche Konkurrenzen 21, 1907, H. 9, S. 30.	
<b>Abb. 4.33</b> – Bruno Taut: Empfangsgebäude, Hauptbahnhof, Leipzig . . . . .	91
Nachweis: Junghanns, Kurt: Bruno Taut. Berlin 1970, Abb. 17.	
<b>Abb. 4.34</b> – Friedrich Gilly: Badehaus („Badetempel“) . . . . .	91
Nachweis: Oncken 1981, T. 36 c).	
<b>Abb. 4.35</b> – Bruno Taut: Turbinenhaus der Peter Harkort & Sohn GmbH, Schönthaler Stahl- und Eisenwerke, Wetter an der Ruhr . . . . .	91
Nachweise links: Der Industriebau 1, 1910, S. 83; rechts: Moderne Bauformen 12, 1913, S. 123.	
<b>Abb. 4.36</b> – Bruno Taut: Geschäfts- und Bürohaus Linkstraße 12, Berlin . . . . .	92
Nachweis: Moderne Bauformen 12, 1913, S. 126, 127.	
<b>Abb. 4.37</b> – Friedrich Gilly: Leuchtturm, Ostseeküste . . . . .	93
Nachweis: Akademie der Künste, Berlin, Ident.-Nr. ASPrAdK-14 (aus: Reelfs 1996, S. 41).	
<b>Abb. 4.38</b> – Max Taut: Wasserturm, Nauen . . . . .	93
Nachweis: Posener 1979, S. 494 (Bauwelt 5, 1914, H. 31, Kunstbeilage 9).	
<b>Abb. 4.39</b> – Hans Scharoun: Denkmal „Liebesdank“ . . . . .	93
Nachweis: Akademie der Künste, Berlin (aus: Neumeyer 1979(a), S. 405).	

<b>Abb. 4.40</b> – Hans Scharoun: Ein Theater . . . . .	93
Nachweis: Akademie der Künste, Berlin (aus: Neumeyer 1979(a), S. 405).	
<b>Abb. 4.41</b> – Friedrich Gilly: Denkmal für König Friedrich II. in einer Landschaft: Innenraum . . . . .	95
Nachweis: Rietdorf 1940, S. 51.	
<b>Abb. 4.42</b> – Wilhelm Kreis: Bismarck-Nationaldenkmal, Elisenhöhe, bei Bingen: Innenraum . . . . .	95
Nachweis: Zentralblatt der Bauverwaltung 32, 1912, S. 607.	
<b>Abb. 4.43</b> – Wilhelm Kreis: Provinzialmuseum für Vorgeschichte, Richard-Wagner- Straße, Halle . . . . .	96
Nachweis: Mayer, Hans K. F. / Rehder, Gerhard: Wilhelm Kreis. Essen 1953, S. 49.	
<b>Abb. 4.44</b> – Friedrich Gilly: Gartentreppe . . . . .	97
Nachweis: Oncken 1981, T. 70 a).	
<b>Abb. 4.45</b> – Wilhelm Kreis: Villa Sierstorpf, Königsklinger Aue, Ingelheim: Gartentreppe	97
Nachweis: Moderne Bauformen 14, 1915, S. 16.	
<b>Abb. 4.46</b> – Wilhelm Kreis: Genesungsheim für preußische Offiziere, Schwarzwald- hochstraße, Bühl: Haupteingang . . . . .	97
Nachweis: Kreis 1927, S. 14.	
<b>Abb. 4.47</b> – Friedrich Gilly: Monumentales Gebäude mit mittlerem Rundbau und niedrigen Flügelbauten . . . . .	99
Nachweis: Rietdorf 1940, S. 130.	
<b>Abb. 4.48</b> – Wilhelm Kreis: Teehaus, Werkbundaussstellung, Deutzer Park, Köln . . . . .	99
Nachweis: Nerdinger/Mai 1994, S. 241.	
<b>Abb. 4.49</b> – Josef Reuters: Bismarckdenkmal, Wallanlagen, Alter Elbpark, Hamburg . . .	100
Nachweis: Berliner Architekturwelt 5, 1903, S. 230.	
<b>Abb. 4.50</b> – Bruno Schmitz: Völkerschlachtdenkmal, Straße des 18. Oktober, Leipzig . . .	101
Nachweise links: Posener 1979, S. 97 (Berliner Architekturwelt, Sonderheft 13. Berlin 1913, S. 28); rechts: Deutsche Bauzeitung 47, 1913, S. 804.	
<b>Abb. 4.51</b> – Friedrich Gilly: Schauspielhaus, Kreytzenplatz, Königsberg . . . . .	104
Nachweis: Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz, Berlin, Inv.-Nr. GSTA PK, XX. HA, AK, G 10644, Bl. 1 und 2 (aus: Reelfs/Bothe 1984, S. 153, 204).	
<b>Abb. 4.52</b> – Jacob Heilmann / Max Littmann: Schillertheater, Bismarck-/Grolmannstraße, Berlin . . . . .	104
Nachweise links: Hüter 1988, S. 273; rechts: Schaul 1987, S. 88.	
<b>Abb. 4.53</b> – Oskar Kaufmann: Neue Freie Volksbühne, Rosa-Luxemburg-Platz, Berlin . .	104
Nachweise links: Hüter 1988, S. 276; rechts: Bundesarchiv Koblenz, Sign. 183–1984–0302–501 / o. Ang.	
<b>Abb. 4.54</b> – Oskar Kaufmann: Hebbeltheater, Stresemannstraße, Berlin: Auditorium . . .	105
Nachweis: Deutsche Kunst und Dekoration 22, 1908, S. 131.	
<b>Abb. 4.55</b> – Hermann Billing: Ausstellungsgebäude . . . . .	106
Nachweis: Berliner Architekturwelt 10, 1908, S. 140.	
<b>Abb. 4.56</b> – Paul Bonatz / Friedrich E. Scholer: Stadthalle, Theodor-Heuss-Platz, Hannover . . . . .	106
Nachweis: Wasmuths Monatshefte für Baukunst und Städtebau 1, 1914/15, S. 215, 219.	
<b>Abb. 4.57</b> – Adolf Wollenberg: Bankhaus Behrenstraße 7, Berlin . . . . .	108
Nachweis: Berliner Architekturwelt 11, 1909, S. 444.	
<b>Abb. 4.58</b> – Richard Bielenberg / Josef Moser: Bankhaus Delbrück, Schickler & Co., Mauerstraße 63/65, Berlin . . . . .	108
Nachweis: Berliner Architekturwelt 16, 1914, S. 156.	

- Abb. 4.59** – Adolf Loos: Geschäfts- und Wohnhaus Goldman & Salatsch, Michaelerplatz, Wien . . . . . 108  
Nachweis: Thiel-Siling, Sabine (Hg.): Architektur! Das 20. Jahrhundert. München 1988, S. 31 (Adolf-Loos-Archiv, Graphische Sammlung, Albertina, Wien).
- Abb. 4.60** – Architekten Heilbrunn & Seiden: Geschäftshaus Dessauer Straße 39/40, Berlin . . . . . 109  
Nachweis: Berliner Architekturwelt 14, 1912, S. 11.
- Abb. 4.61** – Otto Rehnig: Bürohaus „Ilsehof“, Friedrichstraße 5/6, Berlin . . . . . 109  
Nachweis: Berliner Architekturwelt 18, 1916, S. 57.
- Abb. 4.62** – Bruno Möhring: Villa Huesgen, An der Mosel, Traben-Trarbach . . . . . 110  
Nachweis: Berliner Architekturwelt 9, 1907, S. 382.
- Abb. 4.63** – Carlo Stahl / Emil Schuster: Sommerhaus in Süddeutschland . . . . . 110  
Nachweis: Die Woche, Sonderheft 11. Berlin 1907, S. 84.
- Abb. 4.64** – Paul Schultze-Naumburg: Wohnhaus Beheim-Schwarzbach, Ebereschenallee, Berlin . . . . . 110  
Nachweis: Moderne Bauformen 12, 1913, S. 28.
- Abb. 4.65** – Verlagsankündigung der Buchreihe „Moderne Architekten“ . . . . . 114  
Nachweis: Hoeber 1913, S. 251.
- Abb. 5.1** – German Bestelmeyer: Reichsschuldenverwaltung, Oranienstraße, Berlin . . . . . 124  
Nachweis: Hegemann, Werner: German Bestelmeyer. Berlin u. a. 1929, T. 12.
- Abb. 5.2** – Ludwig Mies van der Rohe: Deutscher Pavillon, Weltausstellung, Plaça de Carles Buïgas, Barcelona . . . . . 127  
Nachweise Werk: © VG Bild-Kunst, Bonn 2023; Abb. links: Zimmerman, Claire: Mies van der Rohe. Köln 2006, S. 43; Abb. rechts: Kunst und Künstler 28, 1930, S. 122.
- Abb. 5.3** – Friedrich Gilly: Bibliothek . . . . . 128  
Nachweis: Oncken 1981, T. 22 d), 22 e).
- Abb. 5.4** – Ludwig Mies van der Rohe: Hofhaus Hubbe, Elbinsel, Magdeburg . . . . . 128  
Nachweise Werk: © VG Bild-Kunst, Bonn 2023; Abb.: Canadian Center for Architecture, Montreal (aus: Riley/Bergdoll 2001, S. 293).
- Abb. 5.5** – Erich Mendelsohn: Einsteinurm, Telegrafenberg, Potsdam . . . . . 131  
Nachweise links: Fotografie von Wolfgang Pehnt, Heidelberg (aus: Pehnt 2006, S. 104); rechts: Fotografie von Andreas Thull, Universität Trier.
- Abb. 5.6** – Erich Mendelsohn: Villa Sternefeld, Heerstraße, Berlin . . . . . 131  
Nachweis: Stephan 1999, S. 2 (Modell: Matthias Krauß / Antje Missel, Fakultät für Architektur und Stadtplanung, Universität Stuttgart).
- Abb. 5.7** – Erich Mendelsohn: Kino Universum, Lehniner Platz, Berlin . . . . . 131  
Nachweis: Akademie der Künste, Berlin (aus: Hüter 1988, S. 296).
- Abb. 5.8** – Erich Mendelsohn: Geschäftshaus C. A. Herpich & Söhne, Leipziger Straße, Berlin . . . . . 132  
Nachweise links: Stephan 1999, S. 3 (Modell: Petra Ralle / Tanja Sauer, Fakultät für Architektur und Stadtplanung, Universität Stuttgart); rechts: Staatliche Museen zu Berlin, Kunstbibliothek, Ident.-Nr. EM2d13 (aus: Stephan 1999, S. 97).
- Abb. 5.9** – Erich Mendelsohn: Palast der Sowjets, Moskau . . . . . 133  
Nachweise links: Berlinische Galerie (Hg.): Naum Gabo und der Wettbewerb zum Palast der Sowjets Moskau 1931–1933. Berlin 1992, S. 120 (Museum für Architektur, Moskau); rechts: Staatliche Museen zu Berlin, Kunstbibliothek, Ident.-Nr. EM5a9 (aus: Stephan 1999, S. 170).
- Abb. 5.10** – Friedrich Gilly: Drei Gebäude mit Türmen . . . . . 135  
Nachweis: Rietdorf 1940, S. 128.

- Abb. 5.11** – Otto R. Salvisberg: Dreieinigkeitskirche, Südendstraße, Berlin . . . . . 135  
Nachweis: Architekten- und Ingenieur-Verein zu Berlin (Hg.): Berlin und seine Bauten;  
Teil VI: Sakralbauten. Berlin 1997, S. 150.
- Abb. 5.12** – Otto R. Salvisberg: Gemeindehaus der Matthäuskirche, Schlossstraße, Berlin . 135  
Nachweis: Moderne Bauformen 30, 1931, S. 469, 471.
- Abb. 5.13** – Clemens Holzmeister: Pfarrkirche Sankt Petrus, Nicodernstraße,  
Mönchengladbach . . . . . 136  
Nachweis: Holzmeister, Clemens: Entwürfe und Handzeichnungen. Salzburg / Leipzig 1937,  
S. 83, 84 (Fotograf: Hugo Schmölz, Köln).
- Abb. 5.14** – Wilhelm Kreis: Volksober, Stadtpark Steglitz(?), Berlin . . . . . 137  
Nachweise links: Kreis 1927, S. 25; rechts: Wasmuths Monatshefte für Baukunst und  
Städtebau 4, 1919/20, S. 250.
- Abb. 5.15** – Wilhelm Kreis: GESOLEI-Ausstellungsbauten, Rheinufer, Düsseldorf . . . . . 138  
Nachweis: Stadtarchiv Düsseldorf (aus: Wiener, Jürgen: Die Gesolei und die Düsseldorfer  
Architektur der 20er Jahre. Köln 2001, S. 36, 52).
- Abb. 5.16** – Wilhelm Kreis: Platz der Deutschen mit Bismarckdenkmal, Elisenhöhe,  
bei Bingen . . . . . 139  
Nachweis: Nerdinger/Mai 1994, S. 160.
- Abb. 5.17** – Wilhelm Kreis: Freiheitsplatz der Deutschen am Rhein, Elisenhöhe, bei Bingen 139  
Nachweise oben: Nerdinger/Mai 1994, S. 163; unten: Stephan, Hans: Wilhelm Kreis.  
Oldenburg 1944, S. 24.
- Abb. 5.18** – Wilhelm Kreis: Reichsehrenmal, Waldgebiet bei Bad Berka . . . . . 139  
Nachweise links: Nerdinger/Mai 1994, S. 161; rechts: Stephan, Hans: Wilhelm Kreis.  
Oldenburg 1944, S. 77.
- Abb. 5.19** – Friedrich Gilly: Friedhofsbauten . . . . . 141  
Nachweis: Oncken 1981, T. 22 b), 22 c).
- Abb. 5.20** – Hermann Senf: Ehrenmal der Stadt Frankfurt a. M., Hauptfriedhof,  
Gießener Straße, Frankfurt a. M. . . . . 141  
Nachweise links: Deutsche Bauzeitung 64, 1930, S. 646; rechts: Zukowsky 1994, S. 67  
(Fotograf: John Zukowsky, Chicago).
- Abb. 5.21** – Oskar Kaufmann: Krolloper, Königsplatz, Berlin: Auditorium . . . . . 142  
Nachweis: Deutsche Kunst und Dekoration 56, 1925, S. 36.
- Abb. 6.1** – Paul L. Troost: Zwei NS-Parteigebäude und zwei Ehrentempel, Königsplatz,  
München . . . . . 157  
Nachweis: Stadtarchiv München, Sign. FS-PK-STR-01002 (Ausschnitt; aus: Pehnt 2006,  
S. 199).
- Abb. 6.2** – Paul L. Troost: Haus der Deutschen Kunst, Prinzregentenstraße, München . . 157  
Nachweis: Schneider/Wang 1998, S. 108.
- Abb. 6.3** – Friedrich Gilly: Stadttor . . . . . 159  
Nachweis: Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Potsdam,  
Inv.-Nr. SPSG, GK II (5) 899 / Fotograf: Daniel Lindner (aus: Reelfs/Bothe 1984, S. 142).
- Abb. 6.4** – Fritz Keibel: Reichsmünze, Mühlendamm, Berlin . . . . . 159  
Nachweise links: Reck 1937, S. 406; Mitte, rechts: Zentralblatt der Bauverwaltung 58, 1938,  
S. 1009, 1019.
- Abb. 6.5** – Friedrich Gilly: Dekorationen auf dem Marsfeld, Paris . . . . . 162  
Nachweis: Oncken 1981, T. 40 a).
- Abb. 6.6** – Albert Speer: Zeppelinfeld, Reichsparteitagsgelände, Nürnberg: Haupt- und  
Nebentribüne . . . . . 162  
Nachweise oben: Speer 1978, S. 14; unten: Rittich 1938, S. 25 (Fotograf: Walter Hege,  
Naumburg; © VG Bild-Kunst, Bonn 2023).

- Abb. 6.7** – Albert Speer: Neue Reichskanzlei, Voßstraße, Berlin . . . . . 165  
Nachweise oben links: Die Kunst im Dritten Reich 3, 1939, S. 275; oben rechts, unten:  
Speer 1978, S. 26, 48/49.
- Abb. 6.8** – Johannes(?) Jensen: Modell von Friedrich Gillys Denkmal für König  
Friedrich II. . . . . 168  
Nachweis: Simson 1976, Abb. 37 a), 37 b), 37 d).
- Abb. 6.9** – Albert Speer: Stadtforum von „Germania“ . . . . . 169  
Nachweis: Speer 1978, S. 75, 108/109.
- Abb. 6.10** – Hanns Dustmann: Hochschulstadt, Heerstraße, Berlin . . . . . 171  
Nachweis: Larsson, Lars Olof: Die Neugestaltung der Reichshauptstadt. Stuttgart 1978,  
S. 179, 180.
- Abb. 6.11** – Wolfgang Binder: Jakob-Kaiser-Platz, Wohngebiet Charlottenburg-Nord,  
Berlin . . . . . 173  
Nachweis: Wolters 1943(a), S. 86.
- Abb. 6.12** – Friedrich Tamms: Lange Brücke, Wohngebiet Schöneberg-Süd, Berlin:  
Brückenkopf West . . . . . 173  
Nachweis: Reichhardt/Schäche 2008, S. 147.
- Abb. 6.13** – Clemens Klotz: Torhaus, Ordensburg Crössinsee, bei Falkenburg . . . . . 176  
Nachweis: Preußisches Finanzministerium (Hg.): Bauten der Bewegung; Band 1. Berlin 1938,  
S. 26.
- Abb. 6.14** – Clemens Klotz: Haus des Wissens, Ordensburg Vogelsang, bei Schleiden . . . 176  
Nachweis: Schmitz-Ehmke 1988, S. 86, 87.
- Abb. 6.15** – Hermann Giesler: „Hohe Schule der NSDAP“, Nordufer des Chiemsees,  
bei Seebrück . . . . . 177  
Nachweise links: Die Baukunst 2, 1939, S. 5; rechts: Wolters 1943(a), S. 79.
- Abb. 6.16** – Hermann Giesler: Auditorium Maximum, Technische Hochschule, Südufer  
der Donau, Linz . . . . . 178  
Nachweis: Giesler, Hermann: Ein anderer Hitler. Bericht seines Architekten. Leoni 1977,  
vor S. 97.
- Abb. 6.17** – Friedrich Gilly: Denkmal für König Friedrich II. in einer Landschaft . . . . . 179  
Nachweis: Rietdorf 1940, S. 50.
- Abb. 6.18** – Wilhelm Kreis: Neues Zeughaus (Waffen- und Weltkriegsmuseum),  
Am Kupfergraben, Berlin . . . . . 179  
Nachweis: Die Baukunst 6, 1943, S. 70.
- Abb. 6.19** – Wilhelm Kreis: Soldatenhalle, Oberkommando des Heeres, Große Straße,  
Berlin . . . . . 181  
Nachweise links: Troost 1942, S. 75 (Fotografin: Erika Schmauß, München);  
rechts oben/unten: Wolters 1943(a), S. 53, 55.
- Abb. 6.20** – Wilhelm Kreis: Ehrenmal am Kanal . . . . . 182  
Nachweis: Kreis 1941, S. 139, 145.
- Abb. 6.21** – Wilhelm Büning: Feierhalle, Neuer Garnisonfriedhof, Lilienthalstraße, Berlin 185  
Nachweis: Richard Büning, Nürnberg (Fotograf unbekannt).
- Abb. 6.22** – Woldemar Brinkmann: Große Oper, Opernplatz, München . . . . . 187  
Nachweis: Troost 1942, S. 84.
- Abb. 6.23** – Ludwig Ruff / Franz Ruff: Kongresshalle, Reichsparteitagsgelände, Nürnberg . 188  
Nachweise oben: Kunst im Dritten Reich 2, 1938, S. 39; unten links/rechts: Troost 1942,  
S. 30, 31.
- Abb. 7.1** – Rudolf Schwarz und Kollegen: Paulskirche, Paulsplatz, Frankfurt a. M. . . . . 202  
Nachweise links, Mitte: Schwarz, Rudolf: Kirchenbau. Heidelberg 1960, S. 97, 98;  
rechts: Bartetzko 1992, S. 120 (Ausschnitt).

- Abb. 7.2** – Gerhard Weber: Plenarsaalgebäude, Bertramstraße, Frankfurt a. M. . . . . 205  
Nachweis: (Neue) Bauwelt (5) 41, 1950, Architekturteil S. 150 (Ausschnitt), 151.
- Abb. 7.3** – Klaus Franz: Pfarrkirche Maria Regina, Rembrandtweg, Fellbach . . . . . 211  
Nachweise oben, Mitte: Fotografien von Ines Kruse; unten: Deutsche Bauzeitung 125, 1991, H. 10, S. 101.
- Abb. 7.4** – Hermann Henselmann: Hochhaus an der Weberwiese, Marchlewskistraße, Berlin . . . . . 213  
Nachweise links: IRS / Wiss. Sammlungen, Bestand A13 (Fotodokumentation Stalinallee, Sign. A13–244) (aus: Nicolaus/Obeth 1997, S. 91); rechts: Fotografie von Ines Kruse.
- Abb. 7.5** – Hermann Henselmann: Bebauung Strausberger Platz, Berlin . . . . . 213  
Nachweise oben: Deutsche Architektur 1, 1952, S. 160; unten: Durth 1999, Bd. 2, S. 342 (Gericke, Hans: Kritische Einschätzung der Stalinallee; 3 Bände. Berlin 1954 (Manuskript)).
- Abb. 7.6** – Hermann Henselmann: Haus des Lehrers, Alexanderplatz, Berlin . . . . . 214  
Nachweis: Palutzki 2000, S. 239.
- Abb. 7.7** – Friedrich Gilly: Börse am Hafen, Stadt am Meer . . . . . 215  
Nachweis: Rietdorf 1940, S. 132.
- Abb. 7.8** – Josef Kaiser: Kino „Kosmos“, Stalinallee, Berlin . . . . . 215  
Nachweise links: Deutsche Architektur 7, 1958, S. 492; rechts: Deutsche Architektur 12, 1963, S. 45.
- Abb. 7.9** – Friedrich Gilly: Fassade eines Stadthauses(?) . . . . . 217  
Nachweis: Oncken 1981, T. 59 b).
- Abb. 7.10** – Richard Paulick: Verwaltungs- und Magazingebäude, Oper „Unter den Linden“, Berlin: Westportal . . . . . 217  
Nachweis: Fotografie von Ines Kruse.
- Abb. 7.11** – Richard Paulick und Kollegen: Wohnblock Nord, Stalinallee, Berlin . . . . . 218  
Nachweise oben: Nicolaus/Obeth 1997, S. 225; unten: Fotografie von Ines Kruse.
- Abb. 7.12** – Willy Stamm: Geschäfts- und Wohnbebauung, Antoinettenstraße, Dessau: Portikus . . . . . 218  
Nachweis: Fotografie von Wolfgang Pehnt, Heidelberg (aus: Pehnt 2006, S. 296).
- Abb. 7.13** – Gerhard Kosel: Zentrales Gebäude, Marx-Engels-Forum, Berlin . . . . . 220  
Nachweis: Müller 2005, S. 109, 130.
- Abb. 7.14** – Friedrich Gilly: Meierei von Schloss Bellevue, Tiergarten, Berlin . . . . . 223  
Nachweis: Oncken 1981, T. 65 a), 65 b).
- Abb. 7.15** – Herbert Noth: Parkhaus Bellevue, Altonaer Straße, Berlin . . . . . 223  
Nachweise oben: Landesarchiv Berlin, Sign. F Rep. 290, Nr. 0028382 / Fotograf: Willi Nitschke, Berlin (aus: Rave/Wirth 1955, Abb. 108); unten: Rave/Wirth 1955, Abb. 107 (Fotografin: Irmgard Wirth, Berlin).
- Abb. 7.16** – Friedrich Gilly: Börse, Lustgarten, Berlin . . . . . 225  
Nachweis: Staatliche Museen zu Berlin, Kunstbibliothek, Ident.-Nr. Hdz 5616, Hdz 5649 / Fotograf: Dietmar Katz.
- Abb. 7.17** – Paul G. R. Baumgarten: Industrie- und Handelskammer mit Börsensaal, Hardenberg-/Fasanenstraße, Berlin . . . . . 225  
Nachweis: Lux, Elisabeth / Wiedemann, Martin: Paul Baumgarten. Bauten und Projekte 1924–1981. Berlin 1988, S. 168.
- Abb. 7.18** – Paul G. R. Baumgarten: Reichstag, Platz der Republik, Berlin: Plenarsaal . . . 226  
Nachweis: Lange 2003, S. 24.
- Abb. 7.19** – Ludwig Mies van der Rohe: Neue Nationalgalerie, Potsdamer Straße, Berlin . 227  
Nachweise Werk: © VG Bild-Kunst, Bonn 2023; Abb.: Bauwelt 59, 1968, S. 1209 (Fotograf: Reinhard Friedrich, Berlin).

<b>Abb. 7.20</b> – Oswald M. Ungers: Wohnhaus Hültzstraße, Köln . . . . .	228
Nachweis: Klotz 1985, S. 39.	
<b>Abb. 7.21</b> – Friedrich Gilly: Landhaus am Wasser . . . . .	229
Nachweis: Reelfs/Bothe 1984, S. 128.	
<b>Abb. 7.22</b> – Oswald M. Ungers: Wohnhaus Brambachstraße, Köln . . . . .	229
Nachweis: Klotz 1985, S. 41.	
<b>Abb. 7.23</b> – Eckart Reissinger: Bebauung Leipziger Platz, Berlin . . . . .	231
Nachweis: Deutsches Architekturmuseum, Frankfurt a. M., Inv.-Nr. 208–003–000 (aus: Klotz 1987, S. 239).	
<b>Abb. 7.24</b> – Friedrich Gilly: Knickpyramide . . . . .	233
Nachweis: Oncken 1981, T. 16 b).	
<b>Abb. 7.25</b> – Wunibald Puchner / Hans Vogl: Gedächtnishalle auf dem Leitenberg, bei Dachau . . . . .	233
Nachweis: Fischer 1951, S. 18, 19.	
<b>Abb. 7.26</b> – Friedrich Gilly: Tempel „Der Einsamkeit“ . . . . .	234
Nachweis: Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. KdZ 7234, KdZ 7234 verso / Fotograf: Jörg P. Anders.	
<b>Abb. 7.27</b> – Harald Roth / Anton Hiller: Gedächtnishalle auf dem Leitenberg, bei Dachau	234
Nachweis: Fischer 1951, S. 23.	
<b>Abb. 7.28</b> – Paul Bode / Ernst Brundig: Stadttheater, Friedrichplatz, Kassel . . . . .	237
Nachweis: Baukunst und Werkform 13, 1960, S. 133, 135.	
<b>Abb. 7.29</b> – Gernot Heyl: Städtisches Spiel- und Festhaus, Rathenaustraße, Worms . . . .	238
Nachweis: Stadtarchiv Worms, Institut für Stadtgeschichte, Sign. M11903/1.	
<b>Abb. 8.1</b> – Neuer Berliner Kunstverein: Ausstellung „Zeitgeist“, Raum mit „The Berlin Friedrich Monument 1–3“ von Andy Warhol, Martin-Gropius-Bau, Stresemannstraße, Berlin . . . . .	247
Nachweis: Kunstforum International 56, 1982, S. 60 (Fotograf: Jochen Littkemann, Berlin).	
<b>Abb. 8.2</b> – Friedrich Gilly: Monumente auf einem Platz . . . . .	252
Nachweis: Oncken 1981, T. 30 b).	
<b>Abb. 8.3</b> – Friedrich Zwingmann / Emil Wachter: Autobahnkirche Sankt Christophorus, Am Rasthof, Baden-Baden . . . . .	252
Nachweise Werk von Emil Wachter: © VG Bild-Kunst, Bonn 2023; Abb.: Wachter, Emil: Die Bilderwelt der Autobahnkirche Baden-Baden. 2. Aufl. Freiburg u. a. 1982, S. 8/9 (Fotograf: Felix Wachter, Karlsruhe).	
<b>Abb. 8.4</b> – „baulust“, Büro für Architektur & Stadtplanung S. E. Goerner: Wohnanlage Heiligegartenstraße, Dortmund . . . . .	253
Nachweis: Baumeister 78, 1981, S. 703.	
<b>Abb. 8.5</b> – Architekten Bangert Jansen Scholz Schultes (BJSS): Kunsthalle Schirn, Am Römerberg, Frankfurt a. M. . . . .	255
Nachweise links: Jaeger 1987, S. 44; rechts: Baumeister 84, 1987, H. 3, S. 36.	
<b>Abb. 8.6</b> – Friedrich Gilly: Vorentwurf zum Denkmal für König Friedrich II. . . . .	255
Nachweis: Oncken 1981, T. 25 d).	
<b>Abb. 8.7</b> – Herbert Lechky: Kunstgalerie, Monheimsallee, Aachen . . . . .	255
Nachweis: Deutsche Bauzeitschrift 34, 1986, S. 854.	
<b>Abb. 8.8</b> – Mario Botta: Hauptverwaltung der Staatsbank, Boulevard de Pérolles / Route des Arsenaux, Fribourg . . . . .	259
Nachweis: Baumeister 80, 1983, S. 586.	

- Abb. 8.9** – Hannelore Scheffler-Gerhards: Wohnanlage im Grunewald, Michelstraße, Berlin . . . . . 259  
Nachweis: Uhl 1982, S. 101, 103, 109.
- Abb. 8.10** – Friedrich Gilly: „Bains publiques“, Ufer der Spree oder eines Kanals, Berlin . . . . . 262  
Nachweise oben: Bayerische Staatsbibliothek, München, Klenzeana IX.11(8)  
(aus: Reelfs/Bothe 1984, S. 195); unten: Staatliche Graphische Sammlung, München,  
Inv.-Nr. 27565 Z (aus: Reelfs/Bothe 1984, S. 195).
- Abb. 8.11** – Josef P. Kleihues: Lewisham-Türme, Lewishamstraße, Berlin . . . . . 262  
Nachweise links: Kleihues + Kleihues Architekten, Berlin; rechts: Baumeister 76, 1979,  
S. 1233.
- Abb. 8.12** – Josef P. Kleihues: Ausstellungspavillon für die documenta 6 in Kassel . . . . . 263  
Nachweis: Scheer 2008, S. 190, 191 (Baukunstarchiv NRW, Dortmund).
- Abb. 8.13** – Friedrich Gilly: Torbau, Vorentwurf zum Denkmal für König Friedrich II. . . . . 264  
Nachweis: Oncken 1981, T. 31 a).
- Abb. 8.14** – Architekturbüro Gregotti Associati mit Kollegen: Torhaus, Wohnanlage  
Lützowstraße, Berlin . . . . . 264  
Nachweis: Kleihues, Josef Paul / Klotz, Heinrich (Hg.): Internationale Bauausstellung Berlin  
1987. Beispiele einer neuen Architektur. Frankfurt a.M. 1986, S. 81.
- Abb. 8.15** – Oswald M. Ungers: Solarhaus, Gelände der Melkerei, Landstuhl . . . . . 265  
Nachweis: Klotz 1985, S. 176.
- Abb. 8.16** – Oswald M. Ungers: Hotel Berlin, Kurfürstenstraße, Berlin . . . . . 266  
Nachweis: Klotz 1985, S. 141.
- Abb. 8.17** – Oswald M. Ungers: Landhaus „Glashütte“, Tal bei Bitburg . . . . . 267  
Nachweis: Fotografie von Wolfgang Pehnt, Heidelberg (aus: Pehnt 2006, S. 479).
- Abb. 8.18** – Friedrich Gilly: Entwurf zu einer Basilika, nach Philibert de Lorme . . . . . 269  
Nachweis: Oncken 1981, T. 35 b).
- Abb. 8.19** – Jürgen Sawade: Filmhaus „Esplanade“, Bellevuestraße, Berlin . . . . . 269  
Nachweis: Schäche 1997, S. 150, 155 (Fotograf: Siegfried Büker, Berlin).
- Abb. 8.20** – Jürgen Sawade: Verwaltungsgebäude, IBM Deutschland GmbH, Nahmitzer  
Damm, Berlin . . . . . 269  
Nachweis: Schäche 1997, S. 158, 159 (Fotograf: Siegfried Büker, Berlin).
- Abb. 8.21** – Friedrich Gilly: Rundbau mit kubisch vorspringendem Erdgeschoss und  
4-säuligem, dorischem Portikus . . . . . 271  
Nachweis: Oncken 1981, T. 17 b).
- Abb. 8.22** – Meinhard von Gerkan: Internationaler Seegerichtshof, Elbchaussee, Hamburg 271  
Nachweis: von Gerkan, Meinhard: Architektur 1983–1988. von Gerkan, Marg und Partner.  
Stuttgart 1988, S. 25 (Fotograf: Heiner Leiska, Hamburg).
- Abb. 8.23** – Meinhard von Gerkan: Stadthalle, Willy-Brandt-Platz, Bielefeld . . . . . 272  
Nachweis: von Gerkan, Meinhard: Architektur 1983–1988. von Gerkan, Marg und Partner.  
Stuttgart 1988, S. 145, 149 (Fotograf: Heiner Leiska, Hamburg).
- Abb. 8.24** – Heinz Hilmer / Christoph Sattler: Haus Eisenwerk, Hauptstraße, Gaggenau . . . . . 273  
Nachweis: Deutsche Bauzeitung 113, 1979, H. 11, S. 24.
- Abb. 8.25** – Heinz Hilmer / Christoph Sattler: Aussichtsturm, Seepark, Freiburg . . . . . 273  
Nachweis: von Moos, Stanislaus (Hg.): Hilmer & Sattler. Bauten und Projekte. Stuttgart /  
London 2000, S. 154.
- Abb. 8.26** – Rob Krier: Idealplan für die Friedrichstadt, Berlin . . . . . 275  
Nachweise oben: Krier, Rob: On architecture. London / New York 1982, S. 50 (Ausschnitt);  
unten: Krier 1993, S. 34.



- Abb. 8.27** – Rob Krier: Westblock am Schinkelplatz, Wohnanlage Ritterstraße-Nord, Berlin . . . . . 277  
Nachweis: Krier 1993, S. 48.
- Abb. 8.28** – Rob Krier: Torbau an der Ritterstraße, Wohnanlage Ritterstraße-Süd, Berlin . . . . . 277  
Nachweis: Krier 1993, S. 41.
- Abb. 8.29** – Rob Krier: Wohnanlage Rauchstraße, Berlin . . . . . 277  
Nachweis: Kleefisch-Jobst/Flagge 2005, S. 128, 129 (Fotografen: Groth Gruppe, Berlin; Waltraud Krase, Frankfurt a. M.).
- Abb. 8.30** – Leon Krier: Atlantis, bei Arona, Teneriffa, Spanien . . . . . 279  
Nachweise oben: Galerie der Stadt Stuttgart (Hg.): Leon Krier, Stuttgart 1988, S. 25 (Fotograf: Wolfgang Horny, Stuttgart); links, rechts: DAM 1987, S. 39–42, 45.
- Abb. 8.31** – Deutsche Post: Ersttagsbriefe mit Gedenk-Briefmarke zum 200. Geburtstag von Friedrich Gilly . . . . . 282  
Nachweise: Landespostdirektion Berlin (West) / Deutsche Post, Bonn; Digitalisate: André Drosdzik, Rosenthal am Rennsteig.
- Abb. 9.1** – HPP Hentrich-Petschnigg & Partner: Stadtparkasse, Pilgrim-/Hahnenstraße, Köln . . . . . 301  
Nachweis: Baukultur 1994, H. 5, S. 72, 73 (Fotograf: Manfred Hanisch, Mettmann).
- Abb. 9.2** – Ingenhoven Overdiek Kahlen und Partner: Hauptsitz der RWE AG, Opernplatz, Essen . . . . . 301  
Nachweise links: Schwarz 2002, S. 87 (Fotograf: Holger Knauf, Düsseldorf); rechts oben/unten: Fuchs 1997, S. 31 (Fotograf: Jörg Hempel, Düsseldorf).
- Abb. 9.3** – Josef P. Kleihues: Hauptbahnhof, Washingtonplatz, Berlin . . . . . 304  
Nachweis: Bauwelt 84, 1993, S. 1431 (Fotograf: Hans-Joachim Wuthenow, Berlin).
- Abb. 9.4** – Josef P. Kleihues: Haus Sommer und Haus Liebermann, Pariser Platz, Berlin . . . . . 305  
Nachweis: Mesecke/Scheer 2013, S. 280 (Fotograf: Andreas Muhs, Berlin).
- Abb. 9.5** – Oswald M. Ungers: Olympia-Arena, Chausseestraße, Berlin . . . . . 307  
Nachweis: Ungers 1998, S. 40.
- Abb. 9.6** – Oswald M. Ungers: Bundeskanzleramt, Platz der Republik, Berlin . . . . . 307  
Nachweis: Ungers 1998, S. 92.
- Abb. 9.7** – Oswald M. Ungers: Galerie der Gegenwart, Glockengießerwall, Hamburg . . . . . 308  
Nachweis: Ungers 1998, S. 157, 159 (Fotograf: Stefan Müller, Berlin).
- Abb. 9.8** – Volkwin Marg / Hubert Nienhoff: Neue Messe, Handelsring / Messe-Allee, Leipzig . . . . . 310  
Nachweis: Marg 1994, S. 100, 101 (Fotograf: Hans-Georg Esch, Hennef).
- Abb. 9.9** – Meinhard von Gerkan: Hauptsitz der Dresdener Bank für Berlin und Brandenburg, Pariser Platz, Berlin . . . . . 311  
Nachweise links: von Gerkan, Meinhard: Architektur 1991–1995. von Gerkan, Marg und Partner. Basel 1995, S. 206; rechts: Fotografie von Ines Kruse.
- Abb. 9.10** – Meinhard von Gerkan / Joachim Zais: Christus-Pavillon, Hannover / Volkenroda . . . . . 313  
Nachweise oben links/rechts, Mitte rechts, unten: Czaja 2016, S. 57, 60, 72 (Fotografen: Gerhard Aumer, Hamburg / Klaus Frahm, Berlin / Jürgen Schmidt, Köln); Mitte links: DAM Architektur Jahrbuch 18, 2000, S. 46 (Fotograf: Dieter Leistner, Würzburg).
- Abb. 9.11** – Friedrich Gilly: Stadt am Meer . . . . . 315  
Nachweis: Oncken 1981, T. 33 a).
- Abb. 9.12** – Axel Schultes / Charlotte Frank: Band des Bundes, Spreebogen, Berlin . . . . . 315  
Nachweis: Schultes/Frank 2002, S. 42, 60.

- Abb. 9.13** – Axel Schultes / Charlotte Frank: Bundeskanzleramt, Willi-Brandt-Straße, Berlin . . . . . 317  
 Nachweise oben links, unten: Imhof, Michael / Krempel, Léon: Berlin. Neue Architektur. Führer zu den Bauten 1989 bis heute. 5. Aufl. Berlin 2005, S. 19, 20 (Fotografen: Michael Imhof, Petersberg / Léon Krempel, Darmstadt); oben rechts: Schultes/Frank 2002, S. 182 (Fotograf: Stefan Müller, Berlin).
- Abb. 9.14** – Axel Schultes / Charlotte Frank: Krematorium Baumschulenweg, Kieholzstraße, Berlin . . . . . 319  
 Nachweis: Schwarz 2002, S. 176, 178, 180 (Fotograf: Werner Huthmacher, Berlin).
- Abb. 9.15** – Stephan Braunfels: Pinakothek der Moderne, Barer Straße, München . . . . . 321  
 Nachweis: Braunfels 2002, S. 63, 123 (Fotograf: Achim Bunz, München).
- Abb. 9.16** – Stephan Braunfels: Abgeordnetenhaus, Paul-Löbe-Allee / Schiffbauer Damm, Berlin . . . . . 323  
 Nachweise oben, unten rechts: Fotografien von Ines Kruse; unten links: Deutsche Bauzeitschrift 52, 2004, H. 6, S. 44.
- Abb. 9.17** – Herbert „Jimmy“ Fell: Goldene Brücke, Skulpturen- und Gedächtnispark zur deutschen Einheit, ehemaliger Grenzübergang Henneberg – Eußenhausen . . . . . 324  
 Nachweise Werk: © VG Bild-Kunst, Bonn 2023; Abb.: Bundesstiftung für die Aufarbeitung der SED-Diktatur, Berlin / Fotograf: Oliver Boyn.
- Abb. 9.18** – Klaus P. Springer / Jörg Springer: Kleist-Theater, Platz der Einheit, Frankfurt a. d. O. . . . . 325  
 Nachweis: AW Architektur + Wettbewerbe 173, 1998, S. 61.
- Abb. 9.19** – Auer Weber Architekten: Theater Hof, Kulmbacher Straße, Hof . . . . . 326  
 Nachweise oben: Auer Weber Architekten, Stuttgart / Fotograf: Klaus Kinold, München; unten links/rechts: Baumeister 92, 1995, H. 3, S. 44, 45.
- Abb. 10.1** – David Chipperfield: Ägyptischer Hof, Neues Museum, Bodestraße, Berlin . . . 343  
 Nachweis: von Buttlar, Adrian: Neues Museum Berlin. Berlin / München 2009, S. 53 (Fotograf: Reinhard Görner, Berlin).
- Abb. 10.2** – Kleihues + Kleihues Architekten / GRAFT Architekten: Eckwerk Holzmarkt, Holzmarktstraße, Berlin . . . . . 347  
 Nachweis: <https://projekt.eckwerk.com> > „Architektur Broschüre“, Datei-S. 86, 87.
- Abb. 10.3** – Georg Ebbing / Moritz Henkel / Philipp Rentschler / Ulrich von Ey: Museum des 20. Jahrhunderts, Potsdamer Straße, Berlin . . . . . 347  
 Nachweis: Ebbing Architekten, Bochum.



---

## 13 | Nachwort

Am 16. Februar 2022 jährte Friedrich Gillys Geburtstag sich zum 250. Mal. Aus diesem Anlass wurde Gilly mehrfach geehrt: Im Frühjahr 2022 publizierten Dieter Dolgner und Eva Börsch-Supan jeweils einen Aufsatz „Zum Gedenken“ an Gilly.<sup>1</sup> Im Herbst erinnerte die Stiftung Stadtmuseum Berlin an ihn mit einem 3-tägigen Symposium (09.–11.09.2022) und mit der Ausstellung „Friedrich Gilly (1772–1800). Kubus, Licht und Schatten“ im Museum Knoblauchhaus (09.09.–16.10.2022).

Das Symposium fand in Berlin an fünf Orten statt und versammelte zahlreiche Gilly-Forscher, deren insgesamt 18 Vorträge vier Themenblöcken zugeordnet wurden: Zeichnungen und Bücher, Reisen und Bauten, Innenarchitektur und Design, Theorie und Lehre. Zwei Referenten, Fritz Neumeyer und Barry Bergdoll, stellten zudem ihre Forschungsergebnisse zu Gillys Rezeptionsgeschichte vor, die sich mit meinen Ergebnissen weitgehend decken: Die von Neumeyer genannten Rezeptionsbelege habe ich vollständig, die von Bergdoll genannten Belege größtenteils in Kapitel 3–9 dokumentiert. Neumeyer nahm in seinem Vortrag außerdem Bezug auf seinen Aufsatz im Katalog der Gilly-Ausstellung 1984<sup>2</sup>, was mich zu meinen Anfängen zurückführte, denn dieser Aufsatz hat mich zum Thema meiner Dissertation angeregt und ist Ausgangspunkt meiner Forschung gewesen.

Mein Projekt „Friedrich Gilly im 20. Jahrhundert“ hat viele Jahre in Anspruch genommen und den Kontakt zu vielen Personen erfordert, die ich zum Teil persönlich, zum Teil nur per Telefon, E-Mail oder Brief kennen lernen konnte. Für die Unterstützung bei meinen Recherchen bedanke ich mich insbesondere bei den Mitarbeiter\*innen der Akademie der

Künste in Berlin, des Bundesarchivs in Berlin und Koblenz, des Geheimen Staatsarchivs Preußischer Kulturbesitz in Berlin, der Kunstbibliothek Berlin, des Kupferstichkabinetts Berlin, des Landesarchivs Berlin, der Staatsbibliothek zu Berlin, der Stiftung Stadtmuseum Berlin, des Zentralarchivs der Staatlichen Museen zu Berlin, der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg in Potsdam und des Städtischen Museums Braunschweig.

Ein zentrale Bedeutung erlangte der technische Support: Als mein Notebook zum denkbar ungünstigsten Zeitpunkt kollabierte, stellte Marc Kruse mir umgehend einen PC zur Verfügung und half auch bei später auftretenden Problemen. Herzlichen Dank dafür! Außerdem bedanke ich mich bei Eva-Maria Hamm im Kunsthistorischen Institut der Universität Tübingen für das Scannen von 52 Abbildungen aus Publikationen der Institutsbibliothek sowie bei Dorothea Gaier und Kolleginnen in der Universitätsbibliothek Stuttgart, die 143 Abbildungen für das vorliegende Buch neu gescannt haben. Ein weiterer und besonderer Dank geht an die Personen, Architekturbüros und Institutionen, die mir ihre Digitalisate zur Verfügung gestellt haben (in alphabetischer Reihenfolge): die Alte Nationalgalerie (Berlin), Auer Weber Architekten (Stuttgart), Rudolf Büning (Nürnberg), das Bundesarchiv Koblenz, die Bundesstiftung für die Aufarbeitung der SED-Diktatur (Berlin), André Drosdzik (Rosenthal am Rennsteig), Professor Georg Ebbing (Bochum), Kleihues + Kleihues Architekten (Berlin), die Kunstbibliothek Berlin, das Kupferstichkabinett Berlin, das Stadtarchiv Worms und Andreas Thull (Trier).

Bis heute freue ich mich über den prägnanten Haupttitel meiner Dissertation, den Professor Ser-

<sup>1</sup> Dolgner 2022; Börsch-Supan 2022. – Dieter Dolgners Aufsatz enthält ein interessantes Beispiel für die historische Varianz der Rezipientendisposition: Gillys Friedrichdenkmal hat Dolgner 1991 als einen Bau bewertet, der „noch unproblematisch das Nationale mit dem Antik-Humanen und Weltbürgerlichen verband“ und eine allgemeine „Idee von der bürgerlichen Nation“ vergegenwärtigte (Dolgner 1991, S. 96). Inzwischen charakterisiert er das Denkmal als „imperial“, mit dem Gilly „die denkmalhafte Apotheose des preußischen Staates“ und „die Glorifizierung des Preußentums“ konzipiert habe (Dolgner 2022, S. 136). Im Zeitraum von 31 Jahren hat Dolgner seine Rezeptionsperspektive also gravierend verändert. Inwieweit dieser Rezeptionswandel durch überindividuelle Faktoren verursacht wurde, wäre zu untersuchen.

<sup>2</sup> Neumeyer 1984.

giusz Michalski vorgeschlagen hat, der außerdem die Betreuung meines umfangreichen Projekts sofort übernommen hat, nachdem die ursprüngliche Betreuung nach 2,5 Jahren beendet werden musste. Für beides geht an Professor Michalski ein großer Dank! Ebenso bedanke ich mich bei PD Dr. Lorenz Enderlein für die Übernahme des Zweitgutachtens und für einige wertvolle Hinweise.

Unverzeihlich wäre es, mich nicht zuletzt bei Elke und Paul Hörner herzlich zu bedanken (auch wenn beide dies für unnötig halten), die mich wiederholt in vielfältiger Weise unterstützt haben.

Mein abschließender und ganz spezieller Dank geht an Raina Wolff, ohne die ich nicht studiert hätte.

Stuttgart, im April 2023

Ines Kruse