

Es ist müßig zu fragen, was Stimmer hätte leisten können, wäre er nicht mit 45 Jahren gestorben. Wer die Wurzeln des deutschen Barock sucht, kann an ihm nicht vorübergehen.

Tilman Falk

DIDEROT, CRITIQUE D'ART — UNE APPROCHE NOUVELLE

À propos des expositions: DIDEROT ET LA CRITIQUE DE SALON, 1759—1781, Langres, Musée du Breuil de Saint-Germain, 2 juin—16 septembre 1984, et: DIDEROT ET L'ART DE BOUCHER À DAVID. LES SALONS: 1759—1781, Paris, Hôtel de la Monnaie, 5 octobre 1984—6 janvier 1985.

(illustrations 6a—8b)

En tant que critique d'art, Diderot a toujours constitué une pomme de discorde, tant dans le petit monde de la littérature que dans celui de l'art. Il y fut tantôt admiré, tantôt violemment attaqué. Mais ne voilà-t-il pas qu'en cette année qui marque le deuxième centenaire de sa mort les parties en présence ont pour la première fois l'occasion de voir un large échantillon des oeuvres d'art qu'il a commentées dans ses *Salons* de 1759, 1761, 1763, 1765, 1767, 1769, 1771, 1775 et 1781. Le visiteur a donc en cette année la possibilité de juger *de visu* des qualités de Diderot en tant que critique d'art, et ce dans le cadre de deux expositions différentes. La première de celles-ci eut lieu dans la ville natale de Diderot, Langres, au Musée du Breuil de Saint-Germain, sous la responsabilité du conservateur de ce musée, Roland May. Il lui donna pour titre *Diderot et la critique de Salon 1759—1781*. Pour des raisons purement pratiques, Roland May a délibérément choisi d'exposer des oeuvres de format modeste. Il est néanmoins parvenu à présenter un riche éventail de la diversité des styles et genres traités par Diderot dans ses *Salons*. Roland May a conçu le catalogue de l'exposition de façon à présenter, à propos des différentes oeuvres, à la fois les jugements portés par Diderot et ceux dus aux autres salonniers. C'est ainsi la première fois que le visiteur peut contempler certaines des oeuvres d'art commentées par Diderot tout en étant en état de comparer les analyses de Diderot avec celles que formulèrent les critiques de son époque. Grâce à cette méthode, Roland May a su faire percevoir au public dans quelle mesure Diderot était redevable à la tradition de la critique d'art et dans quelle mesure il y a apporté une contribution personnelle. Le jugement que Diderot porte sur *Apollon et Sarpédon* de J.-S. Berthélemy dans le *Salon de 1781* (n° 2, *Abb. 6a*) révèle parfaitement non seulement les relations de dépendance dans lesquelles Diderot se trouvait placé par rapports aux traditions de la critique d'art de son temps, mais aussi la spécificité de ce genre. Cette peinture d'histoire où le style et le pinceau rubéniens se trouvent confrontés avec des traits antiquisants — Apollon est modelé d'après *Apollon du Belvédère* — reçoit l'approbation élogieuse de l'ensemble des critiques toujours courtois et prudents qui collaborent aux revues

les plus remarquables de l'époque, comme le *Mercur de France*, l'*Année littéraire*, l'*Avant-Coureur* et le *Journal Encyclopédique*. En revanche, l'autre courant de la critique d'art de l'époque — la critique de brochures — n'épargne pas le tableau de Berthélemy. Les divers critiques de brochures ont inséré leurs comptes rendus dans des cadres de fiction riches d'invention, ce dont témoignent les titres de leurs écrits, comme *Galimatias anti-critique*, *Réflexions joyeuses d'un garçon joyeux et de bonne humeur* et *La Patte de velours*. L'auteur des *Réflexions joyeuses* remarque ainsi: «Il faut que le fils de Latone ait bien parfumé et bien lavé ce Sarpédon, car il a la chair blanche comme un poulet. Ce tableau est peut-être bien composé; mais quel ton blafard; cet Apollon est placé sans grâce, et droit comme une quille». Le court commentaire que Diderot consacre à *Apollon et Sarpédon* comporte plusieurs allusions à cet écrit et à plusieurs autres qui traitaient du Salon de 1781. Dans ses derniers *Salons* qui sont généralement courts — les *Salons* de 1769, 1771, 1775 et 1781 — Diderot reprend assez souvent des jugements émis par ses contemporains. Or Roland May présente plusieurs tableaux exposés précisément dans ces Salons, et permet ainsi d'approfondir la connaissance que nous avons du génie de Diderot en tant que critique d'art et de l'art du XVIII^e siècle. C'est ainsi le cas de J.-J. François Le Barbier l'aîné, avec son tableau sur un thème exotique *Un canadien et sa femme pleurant sur le tombeau de leur enfant* (n^o 28), et de Lagrenée le jeune, avec sa toile religieuse *David insultant Goliath* (n^o 19) qui rappelle l'art de Guido Reni. Ces deux oeuvres furent exposées au Salon de 1781 et sont, selon Diderot, dépourvues du pouvoir d'expression et des qualités formelles qu'il attend d'une oeuvre d'art. Les deux premiers *Salons* de Diderot, ceux de 1759 et de 1761, laissent également transparaître l'influence de la critique d'art de l'époque. Les premières contributions originales de Diderot à la critique d'art de son époque apparaissent véritablement dans le *Salon de 1763*, puis surtout dans les deux grands *Salons* de 1765 et de 1767. L'exposition de Langres ne manque pas non plus de s'intéresser à cet aspect de la critique chez Diderot. Cela se manifeste surtout grâce à la présentation de *Monsieur le Dauphin mourant, environné de sa famille* de Lagrenée l'aîné (n^o 21).

Cependant, c'est avant tout la grande exposition *Diderot et l'art de Boucher à David. Les Salons: 1759—1781*, ouverte du 5 octobre 1984 au 6 janvier 1985 à l'Hôtel de la Monnaie à Paris, qui permet au public de se faire une idée de la spécificité et de l'originalité de Diderot en tant que critique d'art. Marie-Catherine Sahut et Nathalie Volle y ont rassemblé 82 tableaux, 21 sculptures ainsi que des dessins et gravures provenant de collections françaises et étrangères. Il s'agit, dans une large mesure, des tableaux qui furent exposés dans les Salons de 1759 à 1781. Dans quelques rares cas, on peut y voir des gravures au lieu des oeuvres originales et des terres cuites du Musée de Sèvres au lieu des oeuvres monumentales. Les organisatrices de cette exposition ont souhaité présenter au visiteur une idée claire des éléments essentiels de la période de l'art plastique en France traitée par Diderot, à savoir le style situé entre le rococo et le néoclassicisme. Elles ont choisi de préférence les oeuvres des divers Salons où Diderot exprime les «commentaires les

plus intéressants et les plus variés, allant de la condamnation sans appel à l'éloge passionné, de la stricte description à la digression la plus poétique. La sélection s'est donc portée en priorité sur les deux grands *Salons* de 1765 et 1767.» Elles ne répugnent cependant pas à faire appel à des oeuvres exposées dans d'autres Salons. Leur catalogue particulièrement fourni reproduit *in extenso* les jugements de Diderot, de façon que le visiteur soit toujours en état de comparer l'oeuvre exposée avec l'avis formulé par Diderot. La présentation que le catalogue donne des peintres, sculpteurs et graveurs qui ont été choisis pour illustrer l'oeuvre de critique de Diderot est le fruit d'une recherche particulièrement sérieuse dans le domaine de l'histoire de l'art qui permet de faire état de nombreux résultats nouveaux à ce sujet. Aucun des experts ayant participé à cette exposition ne manque d'ailleurs de renvoyer avec la plus grande exactitude aux conclusions auxquelles sont parvenus les chercheurs par le passé, et aux commentaires qu'ils firent sur les oeuvres exposées. La présentation qu'ils font de chaque artiste débute par un court aperçu sur sa vie et son évolution artistique, de façon à ce que les oeuvres exposées se retrouvent placées dans le contexte biographique et artistique d'où elles sont issues. Ces spécialistes présentent enfin des extraits des jugements que les contemporains de ces oeuvres portèrent sur celles-ci, de même qu'ils en donnent une caractérisation et une appréciation. Ils contribuent ainsi — directement ou indirectement — à mettre en relief les jugements portés par Diderot. Les deux responsables de l'exposition ont également rédigé une importante partie du catalogue. Marie-Catherine Sahut est ainsi l'auteur des paragraphes portant par exemple sur J.-J. Bachelier, P.-A. Baudouin, F. Boucher, J.-S. Chardin, Carle Vanloo et Michel Vanloo. Nathalie Volle s'est avant tout chargée des peintres d'histoire, en particulier J.-S. Berthélemy, J.-H. Fragonard, Lagrenée l'aîné, J.-B. Deshayes, J.-M. Vien et G.-F. Doyen. Les deux organisatrices ont confié d'autres parties du catalogue aux historiens de l'art qui sont spécialistes de l'un des artistes représentés et qui ont organisé des expositions sur ceux-ci au cours de la dernière décennie. Edgar Munhall s'est chargé de Greuze, Rüdiger Joppien de Ph.-J. de Louthembourg, Philip Conisbee de J. Vernet. Marianne Roland Michel a traité Hubert Robert, alors que Régis Michel s'est occupé de J.-L. David, et Nicole Willk-Brocard de Noël Hallé. J.-R. Gaborit a reçu la tâche de présenter la section de sculpture, alors que Christian Michel a conçu le chapitre sur la gravure.

Marie-Catherine Sahut et Nathalie Volle ont présenté les oeuvres exposées de manière à illustrer deux thèmes centraux pour l'interprétation des *Salons* de Diderot. Une des sections de l'exposition est ainsi consacrée à la présentation des divers genres et styles qui prédominaient dans l'art en France de 1759 à 1781.

Dans l'une des salles, le visiteur se trouve confronté à *la peinture héroïque*, c'est-à-dire à différents exemples de la peinture d'histoire et de l'allégorie qui intéressèrent tant Diderot. Une place centrale y est réservée à *Corésus et Callirhoé*, la monumentale toile de Fragonard que Diderot décrit dans un jeu d'ombres poétique en cinq actes. L'un des côtés près de ce tableau est occupé par les oeuvres religieuses de J.-B. Deshayes dont Diderot admirait le pouvoir évocateur et la

facture, et qui sont sur le point de retrouver de nos jours la place qu'elles méritent dans l'évolution de la peinture d'histoire au XVIII^e siècle. À propos de *Saint Benoît mourant reçoit le Viatique* (Abb. 6b), Nathalie Volle remarque non sans raison que «Diderot a vu en Deshayes, à juste titre, l'héritier de Le Sueur». La peinture d'histoire dramatique de Fragonard est également placée à côté de la peinture d'histoire classicisante de Vien, *Marc-Aurèle*, que Diderot qualifiait de froide et frigée, opinion que le spectateur des nos jours ne peut que partager. Cette oeuvre distante est placée de telle façon qu'elle puisse être comparée à *La Justice et la Clémence* de Lagrenée l'aîné dont le style simple et classicisant et les qualités formelles suscitaient l'admiration de Diderot. Marc Sandoz fut le premier, dans son immense ouvrage, *Les Lagrenée. I. Louis (Jean-François) Lagrenée* (1983), à analyser en détail l'oeuvre de cet artiste, et à porter un jugement nouveau sur celle-ci. On peut regretter que les organisatrices de l'exposition n'aient pu faire mention de cet ouvrage dans leur catalogue. La présentation des *Grâces* de Carle Vanloo — oeuvre violemment critiquée par Diderot — permet d'ajouter une facette à l'image de la peinture d'histoire de cette période. Marie-Catherine Sahut note à juste titre que cette oeuvre est «un intermédiaire entre les fioritures du rococo et la froideur sévère du néoclassicisme». *Les Salons* condamnent sans appel les oeuvres mythologiques de Noël Hallé et les toiles religieuses et mythologiques de J.-B. Pierre qui sont exposées près de l'art monumental de J.-B. Deshayes. Diderot leur reproche de manquer de la force d'expression et de la richesse sémantique qui sont selon lui indispensables au «grand genre». Il ne fait cependant pas de doute que Diderot n'a pas su apprécier les remarquables qualités du coloris de ces oeuvres. C'est précisément ce que soulignent et Nicole Willk-Brocard et Nathalie Volle dans les chapitres qu'elles consacrent respectivement à Hallé et à Pierre dans le catalogue de l'exposition. Contrastant avec ces diverses formes de peintures d'histoire, les peintures de genre de Vien que nous présente l'exposition apparaissent comme des oeuvres empreintes de simplicité et de style classicisant, comme *Une Prêtresse brûle de l'encens sur un trépid*. Diderot admirait leur «manière antique». Elles nous paraissent néanmoins plutôt sentimentales et anémiques.

Cette présentation de *la peinture héroïque* s'accompagne d'exemples d'un des genres prédominants de l'époque, *le portrait ou l'image de l'âme*. Les élégants portraits réalisés par Nattier, A. Roslin et F.-H. Drouais, qui selon Diderot péchaient par leur manque de profondeur psychologique, sont accrochés près de ceux dus à La Tour et à Michel Vanloo à qui Diderot reconnaissait cette qualité. Cette nouvelle confrontation avec les trois élégants portraitistes amènera sans aucun doute le visiteur à apprécier l'éminente interprétation picturale qu'ils donnent du caractère de leurs modèles. Les portraits réalisés par les peintres et les bustes dus à des sculpteurs comme Vassé, Pajou, J.-B. II Lemoyne et Falconet sont placés côte à côte. Seul l'art du portrait du dernier nommé suscitait l'admiration sans réserve de Diderot. De nos jours, nous reconnaissons également aux trois autres sculpteurs la qualité d'interprètes nuancés de l'âme humaine.

Dans la salle qui traite de *Boucher — et la peinture de genre*, le visiteur peut par exemple comparer *la Jardinière endormie* de Boucher, *le Baptême russe* de J.-B. Le Prince et une *Caravane* de Ph.-J. de Louthembourg, qui toutes trois furent exposées au Salon de 1765. Aucune de ces oeuvres — et surtout pas celle de Boucher — ne témoigne de la maîtrise picturale et de la vie intense que Diderot exigeait de la peinture de genre. Le visiteur de nos jours rejoindra Diderot pour affirmer que ces oeuvres ne donnent qu'une bien piètre idée de l'art de ces trois peintres.

Une salle entière est consacrée à *Greuze ou la peinture morale*. L'enthousiasme de Diderot pour le message moral exprimé par l'art de Greuze est à nos yeux révolu. Nos contemporains mettront sans aucun doute l'accent sur les qualités de dessinateur, coloriste et portraitiste de Greuze. La nouvelle acquisition du Louvre, le *Portrait de Claude-Henri Watelet* (*Abb. 7a*), révèle en Greuze un des maîtres du portrait. Mais, comme le note E. Munhall à juste titre, Diderot ne pouvait le comprendre tant il était obnubilé par le fait qu'il n'aimait ni la personne ni l'esthétique de l'art du modèle.

Sous le titre *le Paysage ou le peintre égal de Dieu* sont exposés des exemples de l'art de paysagiste de J. Vernet et de Ph.-J. de Louthembourg. En Vernet, Diderot ne voyait pas «un imitateur de la nature», mais bien «un créateur» qui «a volé à la nature son secret». De nos jours on verra plutôt dans les oeuvres que Vernet exposa dans les Salons des interprétations picturales, tantôt très habiles, tantôt un peu conventionnelles, de paysages et marines vus et peints par Berchem, Wouwerman, Salvator Rosa et Claude Lorrain. C'est surtout dans les premières oeuvres de Vernet, comme *le Château et le pont Saint-Ange, Rome* (1745), que l'on voit des paysages baignés de lumière et de poésie qui rappellent ceux de C. Corot. Comme exemple de l'art de Ph.-J. de Louthembourg, on peut voir *Paysage avec figures et animaux* du Salon de 1763 (n° 91, *Abb. 7b*), que Diderot compare à l'art de paysagiste de Berchem: «La couleur et la touche de Louthembourg sont fortes; mais, il faut l'avouer, elles n'ont ni la facilité, ni toute la vérité de celles de Vernet». R. Joppien a contribué à la réhabilitation de ce paysagiste trop souvent ignoré. Il écrit au sujet de ce tableau: «Quoique exécutés à l'atelier et non sur le motif, les paysages de Louthembourg, comme ceux de Vernet, constituent par leur caractère explicite un pas important vers la peinture de plein air».

Cette présentation des divers genres et styles ayant marqué les Salons visités par Diderot s'achève par une salle qui donne une idée précise de *Chardin ou la magie de la peinture*. Diderot voyait en Chardin un artiste qui a mobilisé toute son énergie pour explorer de son oeil d'artiste l'univers dans lequel il évolue, pour tenter d'y découvrir l'essence des êtres et des choses, pour élargir le cercle de ses connaissances, et pour trouver de nouvelles solutions aux problèmes picturaux. C'est là une opinion reprise de nos jours, avec quelques nuances, par les spécialistes de Chardin.

La deuxième section de l'exposition montre — certes de façon fragmentaire — les genres et styles ayant dominé chaque Salon. Ce sont surtout ceux de 1767 et 1781 qui servent d'exemples. Diderot et les autres salonniers ayant rendu compte de



Abb. 1 Bethlehem, Geburtskirche. Südwand: Jacobus, der Vorfahre Christi (Autor)



Abb. 2 Bethlehem, Geburtskirche. Ostwand des Südquerhauses: Der Apostel Jacobus, Fragment der Verklärungsdarstellung. Zustand während der Reinigung (Autor)



Abb. 3 Bethlehem, Geburtskirche. Dasselbe Mosaik nach der Reinigung (Autor)



Abb. 4a Tobias Stimmer, Bildnis des Bruders Hans Christoph. Holzschnitt, 1574. Basel, Kupferstichkabinett (Ausst.kat.)



Abb. 4b Tobias Stimmer, Arkebusier und zusammenbrechender Türke. Federzeichnung, 1576. Basel, Kupferstichkabinett (Museum)



Abb. 4c Tobias Stimmer, Venus und Amor am Gestade. Federzeichnung, 1562. Budapest, Musée des Beaux-Arts (Basel, Museum)



Abb. 4d Tobias Stimmer, Kreuzigung. Federzeichnung, weiß gehöht, 1562. New York, Pierpont Morgan Library (Ausst.kat.)



Abb. 5 Hans Brand zugeschrieben, Scheibenriß mit Madonna und anbetenden Geistlichen. Lavierte Federzeichnung, um 1570/75. Kopenhagen, Kupferstichkabinett (Museum)

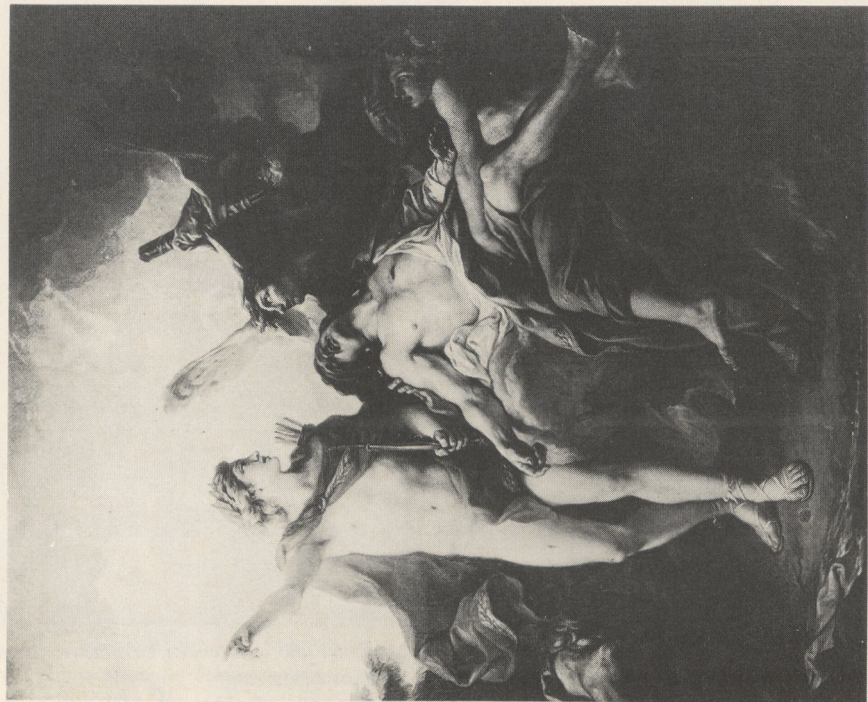


Abb. 6a J.-S. Berthélemy, Apollon et Sarpédon. Langres, Musée Saint-Didier



Abb. 6b J.-B. Deshayes, Saint Benoît mourant reçoit le Viatique. Orléans, Musée des Beaux-Arts

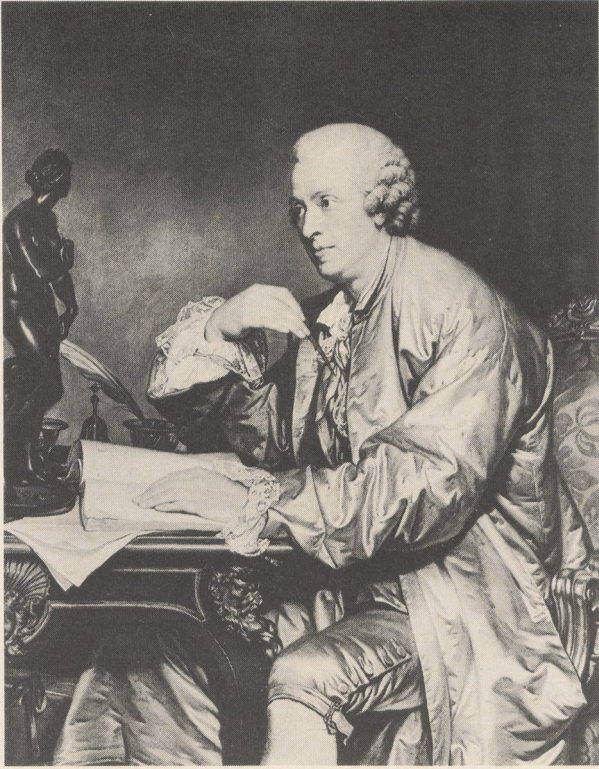


Abb. 7a J.-B. Greuze, Portrait de Claude-Henri Watelet. Paris, Musée du Louvre



Abb. 7b Ph.-J. Louterbourg, Paysage avec figures et animaux. Liverpool, Walker Art Gallery



Abb. 8a G.-F. Doyen, *Le Miracle des Ardents*. Paris, Saint-Roch



Abb. 8b J.-M. Vien, *Saint-Denis*. Paris, Saint-Roch

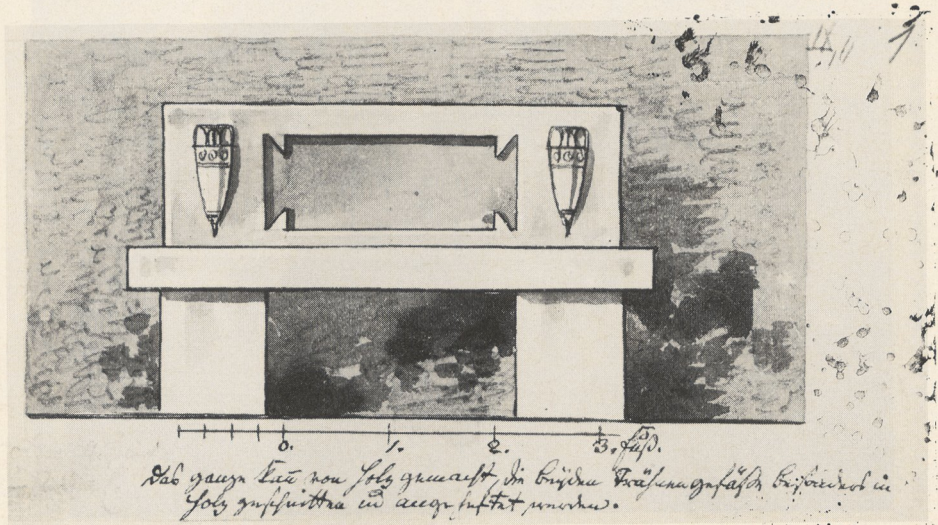


Abb. 8c Friedrich Gilly, Entwurf für einen Kenotaph, signiert in Blei. München, Bayer. Staatsbibl., Klezeana IX, 11—1 (BStB)

Salon de 1767 sont d'accord pour reconnaître que ce sont surtout le *Miracle des Ardents* de Doyen et *Saint Denis* de J.-M. Vien (n° 50 et 123, *Abb. 8a/b*) qui ont retenu l'attention du visiteur. Cela est encore valable de nos jours, le coloris des deux tableaux apparaissant avec encore plus de présence après une restauration récente. L'originalité et la variété de la critique d'art chez Diderot sont parfaitement illustrées par les comptes rendus fort détaillés qu'il donne de l'oeuvre dramatique de Doyen qui s'inspire de Rubens, et de celle plus harmonieuse de Vien en qui l'on perçoit l'influence de Le Sueur. La caractérisation et la critique qu'il donne du dessin et de la couleur de ces deux oeuvres et de leur ordonnance montrent bien la profondeur de sa connaissance du langage des formes et de ses données techniques. Les analyses qu'il fait des styles de Vien et de Doyen, et l'indication des oeuvres d'art ayant inspiré ces deux artistes révèlent que Diderot a acquis un savoir considérable dans le domaine de l'histoire de l'art. Dans l'oeuvre expressive de Doyen, Diderot trouve des traces du style monumental des Carrache, de la technique de composition de Rubens et des effets de lumière poétiques de Rembrandt. En revanche, la toile de Vien est uniquement inspirée par des modèles classiques, en particulier les styles de Raphaël, du Dominiquin et de Le Sueur. Mais Doyen ne fait pas montre du métier savant dont fait largement preuve Vien qui, pour sa part, ne possède pas la force visionnaire dont Doyen fait étalage. Aucun des contemporains de Diderot n'est en possession des connaissances de celui-ci dans le domaine du langage des formes et de l'histoire de l'art.

L'exposition s'achève par une présentation de David et des autres peintres d'histoire classicisants présents au Salon de 1781. À propos de *Bélisaire*, Diderot note: „Ce jeune homme montre de la grande manière dans la conduite de son ouvrage, il a de l'âme”. C'est là une opinion dont la recherche dans le domaine de l'histoire de l'art a prouvé la justesse.

Le catalogue de l'exposition s'ouvre sur une série d'articles sur la critique d'art chez Diderot, sur les manuscrits des *Salons* et sur les genres plastiques traités par Diderot. Ces articles sont signés par Jean Starobinski, Anne-Marie et Jacques Chouillet, Pierre Rosenberg, Régis Michel, Jean-René Gaborit et Christian Michel. Régis Michel, qui a écrit *Diderot et la Modernité*, remarque à juste titre que nous avons au plus haut degré besoin d'une „critique de la signification, ouverte aux méthodes modernes des sciences humaines”. Nous nous trouvons cependant aujourd'hui dans la mouvance du postmodernisme où plusieurs philosophes français — avant tout Jean-François Lyotard et Jean Baudrillard — s'opposent au marxisme et refusent donc l'héritage culturel créé par le siècle des lumières en France. Ou, comme l'écrit Lyotard dans *Au Juste* (1979): „Il s'agissait de débarasser la réflexion politique de l'hégélianisme, de la purger de cette version moderne, à mes yeux, de l'hégélianisme qui est le lacanisme, de l'usage finalement déterminant des concepts qui s'appelle la ‚sémiotique’, et d'un marxisme disons de type althussérien” (p. 170). Cette philosophie nouvelle a aussi eu pour résultat la création de méthodes et la définition d'approches nouvelles dans l'histoire de l'art.

En les appliquant à la critique d'art chez Diderot, on jettera un éclairage nouveau sur son actualité et la place qu'elle occupe dans l'histoire.

Dans le *Salon de 1765*, Diderot donnait le conseil suivant aux visiteurs du Salon: „Les belles études qu'il y aurait à faire au Salon! Que de lumières à recueillir de la comparaison de Vanloo avec Vien, de Vernet avec Le Prince, de Chardin avec Roland". Ce conseil a tout autant de sagesse et d'actualité pour ceux qui verront l'exposition *Diderot et l'art de Boucher à David*. Et l'exposition a précisément été conçue de manière à ce que le visiteur de notre époque puisse pratiquer de telles études tout en se faisant une opinion personnelle de la tradition et de la nouveauté dans *les Salons de Diderot*.

Else Marie Bukdahl

GILLY, NIETZSCHE UND DIE IBA

Zur Ausstellung: FRIEDRICH GILLY (1772—1800) UND DIE PRIVATGESELLSCHAFT JUNGER ARCHITEKTEN. Berlin, Berlin-Museum, 21. September bis 4. November 1984.

(mit einer Abbildung)

Daß die erste Ausstellung über Friedrich Gilly, den früh verstorbenen und früh vollendeten Vater des „revolutionären" oder auch „romantischen" Klassizismus in Deutschland, im Rahmen des Berichtsjahres der Internationalen Bauausstellung (IBA) 1984 stattfindet, hat jenseits personeller und finanzieller Okkasionen Methode. Darauf wird zurückzukommen sein.

Ein Großteil des zeichnerischen Oeuvres Gillys (ehemals TU Berlin) ist seit dem letzten Krieg verschollen. Ein einziger seiner realisierten Bauten, das 1800—1802 posthum errichtete und von Hella Reelfs erst kürzlich wiederentdeckte Mausoleum im Park von Dyhernfurth bei Breslau, hat als Ruine überdauert. Unter diesen Umständen ist der Versuch einer Gilly-Retrospektive ein schwieriges Unternehmen. Tatsächlich wird in Berlin nicht der vor allem durch die unübertroffene Monographie von Alste Oncken (1936, 1982²) bzw. den heroisierenden Bild- und Textband von Alfred Rietdorf (1940/1943²) bekannte Gilly, also der Gilly des Friedrichsdenkmals, der Nationaltheaterentwürfe und Idealstadtskizzen ausgestellt, sondern ein wenig bekanntes oder neu entdecktes Oeuvre. Was Hella Reelfs, der die Initiative zu dieser Ausstellung und die kunsthistorische Bearbeitung des Katalogs (Mitarbeit: Klaus Fräßle, Monika Peschken) zu danken ist, an bisher unbekanntem Material zusammengetragen hat, bleibt auch dann imponierend, wenn man das Ausstellungskonzept selbst bisweilen in Frage stellen muß.

Mehr als ein Drittel der kleinformatigen Zeichnungen stammt aus Sammlungen der DDR (Kupferstichkabinett, Märkisches Museum, Plankammer Potsdam) und kann nur in guten Reproduktionen gezeigt werden. Von den ausgestellten Gilly-Zeichnungen sind wiederum nicht alle eigenhändig. Einige der verschollenen Origin-