

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, 1982<sup>2</sup>) bzw. den heroisierenden Bild- und Textband von Alfred Rietdorf (1940/1943<sup>2</sup>) 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 Originale

nale wurden durch Carl Wilhelm Kolbe d. J. (1781—1853) kopiert, der sich wie der junge Schinkel und andere Gilly-Eleven bemühte, den genialen Gilly-Strich und die Lavierungstechnik des Meisters getreu zu treffen. Andererseits sind etwa dreißig Blätter aus dem Umkreis Gillys, darunter graphische Reproduktionen seiner Bauten aus Riedels *Sammlung architektonischer Verzierungen* (1803 ff.) und aus einem Prachtband Berliner Bauten für den „Führer“ (1939), hinzugekommen, die nicht mehr in den Katalog aufgenommen wurden. Warum man darauf verzichtet hat, die acht z. T. unpublizierten Zeichnungen, die im Märkischen Museum ausgestellt sind (darunter zwei hervorragende Interieurs und eine Allegorie der griechischen Kunst), in diese Dokumentation des „unbekannten“ Gilly einzubeziehen, ist unergründlich.

Die neu entdeckten Gilly-Zeichnungen (bzw. zeitgenössischen Kopien Kolbes) übergreifen verschiedene Themengruppen. Das signierte Blatt einer romantisch-arkadischen Landschaftsszene mit sentimental Versatzstücken aus seiner Lehrzeit bei Chodowiecki (1788, Kat. 4) und der Monopteros in einem englischen Garten (nicht im Katalog) erinnern daran, daß das ideale Naturbild des Landschaftsgartens eine wichtige Quelle für Gillys bildhafte Architekturauffassung gewesen ist, zumal er solche Anlagen in Deutschland und Frankreich immer wieder gezeichnet hat. Zwei Zeichnungen der Grotten von Raincy und Ermenonville (Kat. 19 und 20) gehören in diesen Zusammenhang. Hervorzuheben sind die kleine Skizze des Weimarer Castor-und-Pollux-Brunnens (Kat. 14), die nächtliche Szene der bauforschenden Gilly-Freunde in einer Gruft des Naumburger Domes (Kat. 13) sowie das adrette Bauernmädchen in Probsteier Tracht (Kat. 21), das ein überraschendes Interesse an Nicht-Architektonischem bezeugt. Neu sind u. a. die eher etwas unsicher wirkende Reiseskizze des Schwedter Tores aus dem Nachlaß des Architekten von Alten (Kat. 9) und der im Skizzenbuch von Heinrich Gentz entdeckte Entwurf eines Leuchtturms (Kat. 12), der frühere Turmideen Gillys weiterentwickelt; bemerkenswert vor allem die von Monika Peschken im Ostberliner Kupferstichkabinett und im Fotoarchiv des Deutschen Kunstverlages gefundenen Pariser Zeichnungen der „Fontaine de la Régénération“ auf den Trümmern der Bastille (Kat. 15, ehem. TU Berlin) und einer Freiheitsstatue (Kat. 16), die im Zusammenhang der Denkmalsinitiativen Davids zu sehen ist. Beide Zeichnungen (1797) gehören zu den besten Blättern in Gillys Zeichnungs-Oeuvre und vermitteln eine Atmosphäre, die im spannungsvollen Bezug von Monument, Betrachter und flüchtig skizzierter Umgebung die topographischen Situationen in Visionen einer archaischen Vergangenheit verwandelt. Die Vergegenwärtigung der geschichtlichen Aura wird umgekehrt in zwei wichtigen Blättern von 1794 greifbar, die Hella Reelfs 1981 den bekannten Zeugnissen von Gillys Auseinandersetzung mit der Marienburg hinzufügte: „Vier Männer an einem Tisch in einem Raum der Marienburg“ und „Einzug der Ordensritter in den großen Remter der Marienburg“ (Kat. 32 und 36). Die Einbeziehung historischer Staffage an der Grenze zum Historienbild ist in Gillys Werk einmalig und beleuchtet den Grad romantischer Einfühlung bei seiner Auseinandersetzung mit der

„vaterländischen Baukunst“. Man wird Fricks Aquatinta-Folge der Marienburg (1799—1803) mit mittelalterlichen Staffagefiguren fortan ganz auf Gillys Intentionen zurückführen dürfen.

Hella Reelfs vermutet aufgrund ikonographischer Besonderheiten (Fußbodenmuster als ‚musivischer Teppich‘, Ritterpaar als Bruderschaftssymbol) einen Zusammenhang mit Gillys Mitgliedschaft in einer Freimaurerloge, auf die sie im Rahmen ihres Beitrages über die „Privatgesellschaft junger Architekten“ (S. 175) in diskreten Formulierungen zurückkommt. Daß der ethische Impetus zur „Wiedergeburt der Architektur“ (Rietdorf) in dieser etwa zwei Jahre wirksamen Privatakademie platonischer Prägung im Freimaurertum der Gillys und ihrer Freunde wurzeln könnte, hat viel für sich, läßt aber vorläufig keine Rückschlüsse auf die Interpretation ihrer Architektur zu, zumal die Mitgliedschaft einer Tradition der preußischen Baumeister seit der Zeit Friedrichs des Großen entspricht. Die „Wiedergeburt“ des englischen Palladianismus am Anfang des 18. Jahrhunderts beruhte auf ähnlichen Voraussetzungen, führte jedoch zu völlig anderen Resultaten einer „moral architecture“. Dies deutet darauf, daß die freimaurerischen Kategorien nicht als ahistorischer stilbildender Faktor, sondern eher als ideologischer Überbau für bereits virulente Strömungen fungierten.

Eine Folge von Zeichnungen und Stichen, die hier nicht im einzelnen besprochen werden können, erweitert unsere Kenntnisse über Gillys projektierte und teils ausgeführte (jedoch nicht erhaltene) Landhäuser, wobei man allerdings gelegentlich eine Erläuterung der Baugeschichte vermißt (Steinhöfel, Villa Mölter u. a.). Nicht zwingend erscheinen die Neuzuschreibungen von drei Stadttorentwürfen (Kat. 63—65, Plankammer Potsdam). Ihre architektonische Ausformung wirkt eher konventionell, die zeichnerische Wiedergabe flach und die Einbindung in eine allzu brave Naturszenerie so undramatisch, daß man zumindest die Eigenhändigkeit nicht diskussionslos akzeptieren sollte. Blätter zur Nikolaikirche, zum Berliner Schauspielhaus und Langhans' Nachzeichnungen der Entwürfe zum Königsberger Theater ergänzen diese Abteilung.

Die Zuschreibung des bereits erwähnten Mausoleums von Dyhernfurth nach einer Beschreibung Riedels (1804), vor allem aber aufgrund der charakteristischen Formauffassung und hohen Qualität des Baues, muß als gesichert angesehen werden. Als einer der ersten deutschen Bauten, in dem die dorische Ordnung nicht mehr nach dem vitruvianischen Kanon gestaltet wird, gewinnt es eine hervorragende baugeschichtliche Bedeutung, nicht zuletzt als Vorläufer des Charlottenburger Mausoleums (1810). Die Perfektion der mörtellosen Fugungstechnik und die außen ablesbaren Segmentbognischen für die Sarkophage, die mit dem Segmentbogenfenster der Stirnwand über der Krypta korrespondieren, zeigen, wie der Tempel als gängiges Versatzstück des Landschaftsgartens sich zu autonomer Architektur emanzipiert. Eine vorläufige Bauaufnahme der Ruine von W. Hoffmann vermittelt einen anschaulichen Eindruck des Bauwerks. Der zugehörige Essay des gleichen Autors über Gillys Verwendung geometrischer Proportionen kommt allerdings zu keinen konkreten Ergebnissen. Ergänzend sei in diesem Zusammenhang auf ein un-

bekanntes Blatt Gillys für einen aus Holz anzufertigenden Kenotaph hingewiesen, das sich im Nachlaß Leo von Klenzes (Bayer. Staatsbibliothek Klenzeana IX, 11—1, *Abb. 8c*) befindet.

Was die „Privatgesellschaft junger Architekten“ um Friedrich Gilly angeht, die sich 1799 — also gleichzeitig mit der Aufnahme des Lehrbetriebes an der neugegründeten Bauakademie — konstituierte, so scheint zur Erläuterung der These, daß sie vergleichsweise „weitergesteckte Ziele verfolgte“, doch ein Hinweis auf den polytechnischen Charakter der Bauakademie nützlich, demzufolge die höhere oder Prachtbaukunst vom Unterrichtsprogramm quasi ausgeschlossen war. So haben die sieben jungen Architekten des Gillykreises sich in der „Privatgesellschaft“ ein ergänzendes Forum für Konkurrenzaufgaben geschaffen, das durch die Funde von Reelfs und Fräßle weiter erhellt wird. Die zweite Abteilung der Ausstellung ist diesen neu zusammengestellten Projekten gewidmet, darunter den Planungen zur Börse von Friedrich Gilly und Martin Friedrich Rabe (Kat. 100—107), Entwürfen für ein Jagdschloß von Gilly und Carl Haller von Hallerstein (Kat. 109—110), für einen Museumsbau von Haller und Schinkel (Kat. 121—125) und zu Badepavillons bei den „Zelten“ am Tiergarten von Haller, Schinkel und Gilly (Kat. 111—118), letztere in Kopien Leo von Klenzes. Es sei am Rande vermerkt, daß Klenze nicht, wie immer wieder und auch in der zugehörigen Legende zu lesen, Schüler Friedrich Gillys war, sondern erst nach dessen Tod in Berlin eintraf.

Ein hervorragender Fund ist Hella Reelfs im Nachlaß des Architekten von Alten gelungen: Die sorgfältig aquarellierte Ansicht perspektivisch verkürzter Kuben mit ihren Konstruktionslinien vor einer offenen Küstenlandschaft (Kat. 98, auch Plakat) gehört offensichtlich in den Zusammenhang eines Perspektiv-Traktats, den Gilly nach seiner Berufung auf die Professur für Optik, Perspektive und architektonisches Zeichnen (1799) plante. Körper und Raum, Architektur und Natur, sind auf der Basis mathematischer Gesetzmäßigkeit zu einem fast magischen Programmbild verschmolzen.

Als Ertrag und zwischenzeitliche „Dokumentation“ (so Rolf Bothe im Vorwort) längerfristiger Forschungen zu Gilly ist das Ergebnis der Ausstellung beachtlich. Als Gilly-Retrospektive bleibt die Ausstellung jedoch problematisch, liefert sie doch lediglich Ergänzungen an der Peripherie, während das Zentrum — der „eigentliche“ Gilly — ausgespart bleibt. Eine Integration der Neuentdeckungen in das sehr lückenhaft dokumentierte Haupt-Oeuvre und ihre Interpretation in Hinsicht auf mögliche Veränderungen des Gillybildes finden (noch) nicht statt. Die Auswahl der Reproduktionen aus dem verschollenen Gesamtwerk scheint nicht zuletzt von Zufällen bestimmt. So muß der Betrachter ein etwas konfuse Bild von Gilly gewinnen. Der Laie wird vermutlich verwirrt in seinem Katalog blättern, um zu erfahren, wer dieser Friedrich Gilly eigentlich war, bevor er schließlich auf Seite 214 auf eine knappe Zeittafel und weiter hinten auf die einfühlsame, aber doch eher als Quelle brauchbare Denkschrift Konrad Levezows aus dem Jahre 1801 stößt.

Den Mangel an einer übergreifenden und einleitenden Darstellung des Architekten Gilly vermögen auch die dem schön publizierten Katalog — nach heute üblicher Manier ohne näheren Zusammenhang mit Inhalt und Ziel der Ausstellung — vorgestellten „Essays“ nicht wettzumachen. 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 beiflichtigen kann, daß Gillys Friedrichsdenkmal „ohne Einfluß auf die Architekturgeschichte“ blieb.

Werner Oechslin warnt in seinem Beitrag „Friedrich Gillys kurzes Leben, sein Friedrichsdenkmal und die Philosophie der Architektur“ einmal mehr vor einer Überschätzung der französischen „Revolutionsarchitektur“ und verweist auf Rom als Zentrum des Klassizismus. Dies illustriert er mit einer Reihe z. T. nach Gillys Tod entstandener italienischer Denkmalentwürfe, auf die allerdings im Text kaum eingegangen wird. Warum es sich z. B. bei dem kirchenähnlichen Innenraum mit den Konsolfiguren Platos und Kants (S. 23) um einen „Tempel der Architektur“, noch dazu aus dem Schinkel-Umkreis, handeln soll, bleibt rätselhaft. Das wichtigste Argument Oechslins ist jedoch, daß die seit Piranesi und den „Pensionnaires“ der französischen Akademie spürbare Tendenz zur Autonomie des reinen Entwurfs einerseits und des philosophischen Denkens über Architektur andererseits, daß metaphysische Kunstphilosophie und enzyklopädisches Detailwissen in Gillys Künstlertum neu vermittelt werden. Das zeige insbesondere Gillys Aufsatz „Einige Gedanken über die Notwendigkeit, die verschiedenen Teile der Baukunst in wissenschaftlicher und praktischer Hinsicht möglichst zu vereinigen“ (1799). Oechslin wendet sich damit zu Recht gegen eine — auf dem Mythos des Frühverstorbenen basierende — Interpretation, die mit Pontens „*Ungebauter Architektur*“ (1926) Gillys Pläne als utopische Kompensation des die Grenzen der Realisierbarkeit durchbrechenden Genies deutet: „Bei diesen allzu nietzscheschen Kategorien bleiben dann in der Tat nur die ‚architektonischen Träume‘. Doch das Bild ist schief!“

Ob damit eine Spitze gegen den nachfolgenden, mit Nietzsche-Anrufungen gespickten Essay Fritz Neumeyers „Eine neue Welt entschleiert sich von Friedrich Gilly zu Mies van der Rohe“ beabsichtigt war, oder ob die Kollision rein zufällig ist, bleibt offen. Jedenfalls erfahren wir bei Neumeyer das Gegenteil: Unter Berufung auf Ponten wird der „Architekturtraum Friedrich Gillys“ in mehr oder minder verunglückten Metaphern beschworen: „Es sind Entwürfe, die in der Zeit und gegen sie schweben ... Das Vermächtnis von Friedrich Gilly teilt die Verwundbarkeit der offenen Leere, in die man hineinruft, um dem verschlüsselten Echo der eigenen Träume zu lauschen“. In der Tat! Nur daß das Echo keineswegs verschlüsselt ist. Neumeyers Apotheose des übermenschlichen Genies Gilly — man beachte die Tendenzwende — dient seiner Erhebung aus den lästigen Fesseln des historischen Kontexts und kritisch-historischer Analyse zum „modernen Geist“ schlechthin, der unversehens zum Adepten Le Corbusiers und Mies van der Rohes werden kann. Folgerichtig wird, „wenn man sich von der visuellen und emotionalen Affinität tragen läßt“, Gillys Entwurf eines Torbaus (S. 56) zur „Vorstudie der Turbinenhalle

von Peter Behrens". Der Autor scheint nicht einmal zu bemerken, daß er der pathetisch beklagten Vereinnahmung Gillys durch die Nazis („Zwanzig Jahre später versuchten die Scharlatane des Klassizismus vergeblich, mit Gillys Größe ihre Cäsarenpose auszusteifen, um ihr Haltung einzuüben") methodisch bedenklich nahekommt, noch dazu in einer Denk- und Sprachform, die kaum hinter Moeller van den Brucks Mystizismus und Rietdorfs Kernigkeit zurückbleibt: Was Gilly „modern und unsterblich werden läßt, ist dies: der Griff nach den Sternen".

Man könnte so etwas für die Obsession eines bisher vornehmlich mit Nietzsche und Peter Behrens befaßten Autors halten, wenn man nicht in den Hauptausstellungen der IBA und in den entsprechenden Katalogen („Das Abenteuer der Ideen. Architektur und Philosophie seit der industriellen Revolution" und „IBA — Idee, Prozeß, Ergebnis") allenthalben auf Nietzsche und den neuen Nutzen der (Architektur-)Historie für das Leben stoßen würde. Der Preis, den Frau Reelfs für die Vorstellung ihrer Gilly-Forschungen zahlen muß, ist die Einvernahme ihres Helden in die Reihe der Überväter der IBA-Protagonisten und deren — genauer betrachtet gar nicht so neue — Architektenideologie.

Adrian von Buttlar

## Rezensionen

HANS REUTHER, *Balthasar Neumann. Der mainfränkische Barockbaumeister*. München, Süddeutscher Verlag 1983. 280 S., 197 Abb., dav. 28 farb., 1 farb. Faltaf. DM 148,—

Mit dem stattlichen Buch legt einer der erfahrensten Kenner des Neumannschen Werkes das persönliche Resümee seiner Forschungen vor. Der Autor hat sich für eine Konzeption entschieden, die weniger Einzelaspekte von Person und Werk Balthasar Neumanns diskutiert als durch eine repräsentative Bildauswahl und einen flüssig geschriebenen Text einen Überblick vermittelt. Die Gliederung — in eine Lebensbeschreibung, das sakrale und profane architektonische Werk, die Bauingenieurkunst und schließlich die architektonischen Hilfsmittel (Zeichnungen und Modelle) — läßt zwar manche textliche Wiederholung unvermeidlich, zugleich aber auch die vom Autor bevorzugte fachliche Fragestellung deutlich werden. Die grundsätzliche Abgrenzung zwischen Leben und Werk, aber auch zwischen Zeichnung und Bauwerk, Architektur und Bauingenieurkunst, definiert die Position des Autors. Die historischen Erkenntnisse über Balthasar Neumann will das Buch also in einem bewußt herkömmlichen Sinne darstellen.

Dem monographischen Teil des Buches folgt ein Katalog des architektonischen Werkes, dessen Literaturhinweise für das Fehlen von Anmerkungen wenigstens teilweise entschädigen können. Übersichtstafeln, Kurzbiographien über Personen aus