

Cord-Friedrich Berghahn

Wiedergeburt der Architektur Heinrich Gentz und Friedrich Gilly als europäische Klassizisten in Berlin

I

Europäischer Klassizismus kam als Import nach Berlin; in dieser Hinsicht markierte die Ankunft der Bildhauer Asmus Jakob Carstens (1754–1796), Johann Gottfried Schadow (1764–1850) und der Architekten David Gilly (1748–1805), Karl Gotthard Langhans (1737–1808) und Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorff (1736–1800) 1788 das Ende einer Kunstepoche – der Friedrichs II. Den drei Architekten und der Frage nach der Genealogie dieses frühen Klassizismus in Berlin soll im folgenden mein erstes Augenmerk gelten: Sie stehen im Rahmen des deutschen Frühklassizismus für sehr unterschiedliche stilistische Optionen, verweisen jedoch gemeinsam darauf, daß klassizistische Architektur von europäischem Rang in das Berlin Friedrich Wilhelms II. zunächst einwandern mußte; und das verwundert: Hatte es nicht schon unter Friedrich II. einen dominierenden Staatsklassizismus gegeben, eine dem europäischen Hochbarock entgegengesetzte Architektur, die etwa im Opernhaus Knobelsdorffs (1742), im Neuen Palais Le Geays und Gontards (ab 1763) und in den Kuppeltürmen am Gendarmenmarkt (1781–1785) im Zeichen des Palladianismus gegen die Dresdner, Münchner und Wiener Hofarchitektur gerichtet schien? Diese in der Tat bemerkenswerten Bauten jedoch sind, anders etwa als ihre italienischen und englischen Vorbilder,¹ weniger Zeugnis eines gleichsam autochthonen Frühklassizismus, sondern eher Dokumente architektonischer Idiosynkrasien Friedrichs II., Dokumente einer ungewöhnlichen Leidenschaft eines ungewöhnlich begab-

¹ Vgl. zur Geschichte und Bedeutung der Architektur Palladios für die Entstehung eines europäischen Klassizismus zwischen St. Petersburg und Catania umfassend: Palladio. La sua eredità nel mondo (Katalog Basilica Palladiana: Vicenza 1980), Venedig 1980.

ten Dilettanten.² Das gleichsam dialektische Ergebnis dieses mit viel Interesse und Energie verfolgten königlichen *Hobby Horses* war die Lähmung der architektonischen Eigenentwicklung in Berlin und Preußen. So hat das System des Immediatbaus mit der oft willkürlichen Festlegung der Fassaden und der Dekretierung ihrer Vorbilder bis in die späten Jahre des Königs die Entstehung eines kohärenten Frühklassizismus ebenso behindert wie den Aufstieg einer dominanten Architektenpersönlichkeit. Im Gegenteil: Die Architekten, die aushielten, waren, ungeachtet ihrer oft bemerkenswerten Fähigkeiten, dem Selbstverständnis nach Zuarbeiter königlicher Entwurfs- und Planungstätigkeit. Um 1780 präsentierten sich Berlin und Potsdam daher als Universalkopien europäischer Architektur, in denen alles Bauen „einzig und allein von dem Willen, dem Sachverstand und dem Geschmack des Königs abhing.“³ Gebaute Enzyklopädien, gefüllt mit Zitaten und Kopien von Palladio bis Fischer von Erlach und John Vanbrugh. Ein genuiner, die Vorbilder produktiv anverwandelnder Stil hat sich so nicht herausbilden können. Und auch der letzte Architekt der Regierung Friedrichs II., Karl von Gontard, war im Moment seiner Berufung aus Bayreuth ein bereits stilistisch festgelegter Baumeister,⁴ dessen nüchtern-eklektischer Barock-Klassizismus sich den Vorstellungen des Königs bruchlos einpassen ließ; die Tätigkeit in Berlin und Potsdam war so gleichsam die Verlängerung seines Bayreuther Wirkens.

Die von Friedrich II. mitgeplanten Bauten waren Transplantate, die ihre stilgeschichtliche Bewährungsprobe in anderen Ländern und zu anderen Zeiten bestanden hatten. Das *Forum Friedricianum* und der Gendarmenmarkt sind sprechende Zeugnisse dieses Eklektizismus. Anders als in England, aber auch als im Frankreich Ludwigs XVI., hat Palladios Architektur, in zahllosen Kopien stets präsent, in Preußen nicht zur Entstehung eines eigenständigen Aufklärungsklassizismus⁵ beigetragen; anders als in Dresden oder Wien aber hat sich auch keine Opposition gegen einen fulminanten und dominierenden Hochbarock formiert. Ein Krubsacius⁶ oder Canevale⁷

² Vgl. Giersberg, Hans-Joachim: Friedrich als Bauherr. Studien zur Architektur des 18. Jahrhunderts in Berlin und Potsdam, Berlin 1986, S. 304ff. und Mielke, Friedrich: Potsdamer Baukunst. Das klassische Potsdam, Berlin 1998, S. 38ff.

³ Vgl. Mielke: Potsdamer Baukunst, ebenda, S. 39.

⁴ Vgl. Fick, Astrid: Potsdam-Berlin-Bayreuth. Carl Philipp Christian von Gontard (1731–1791) und seine bürgerlichen Wohnhäuser, Immediatbauten und Stadtpalais, Petersberg 2000.

⁵ Vgl. Braham, Allan: The Architecture of the French Enlightenment, London 1980, S. 13ff. und Tavernor, Robert: Palladio and Palladianism, London 1994, S. 151ff.

⁶ Vgl. Krubsacius: Betrachtungen über den Geschmack der Alten in der Baukunst. In: Neuer Büchersaal der schönen Wissenschaften und freyen Künste, Bd. IV, 1747, S. 411–428 und sein Dresdner Landständehaus von 1770, maßgeblich geprägt durch Winckelmanns Blick auf die Architektur, in: Löffler, Fritz: Das alte Dresden. Geschichte seiner Bauten, Leipzig 1981, S. 320ff.

konnte sich unter diesen Bedingungen nicht profilieren. Die preußische Stilentwicklung zwischen 1740 und 1786 war eine Binnenentwicklung, die Architekturgeschichte eine Architektengeschichte und ist daher schwer systematisierbar. Sie gewann erst in dem Moment eine gewisse Autonomie, in dem der König in seinem interventionistischen Interesse an der Architektur nachließ. Dann jedoch fehlten die entscheidenden Persönlichkeiten. Das ist, grob gezeichnet, die Situation, mit der sich die Neuberufenen konfrontiert sahen.

Das Jahr 1788 bedeutet einen von Friedrich Wilhelm II. bewußt herbeigeführten Bruch mit der Kunstauffassung seines wenig geliebten Vorgängers. Im Rahmen der norddeutschen Entwicklung des Klassizismus ist dieser wichtig; in der Geschichte des europäischen Klassizismus jedoch war 1788 von eher lokaler Bedeutsamkeit: Für eine genuine klassizistische Architektur Berliner Prägung als notwendige Vorbereitung, keinesfalls aber als Einlösung – und das hängt sowohl mit der Art der Neuberufung als auch mit den Berufenen zusammen.

II

Es gehört zur intellektuellen Charakteristik Berlins, daß neue Impulse stets von außen in die Stadt dringen. So auch verhält es sich mit den drei Architekten, die ab 1788 in Berlin wirkten: Sie stellen eine Abbeviatur der deutschen Architektur der Aufklärung in ihrer unterschiedlichen sozialen, regionalen und ideengeschichtlichen Ausformung dar: zunächst der aus Stettin kommende und aus Schwedt gebürtige David Gilly, Sohn eines Refugées. Ein pragmatischer Landbaumeister, jeglicher Theoriebildung abhold; zugleich wohl der produktivste Architekturschriftsteller Europas,⁸ dessen Publikationen sich vorwiegend baupraktischen und ökonomischen Fragen widmen. David Gilly ist so zum Begründer der Allgemeinen Bauschule, Vorläuferin der Bauakademie, geworden; als Herausgeber des Periodikums „Sammlung nützlicher Aufsätze, die Baukunst betreffend“ (1797–1806) war er zugleich Initiator des wichtigsten architekturtheoretischen Forums der Zeit. In seiner Gestalt überblenden sich kunstgeschichtliche Epochengrenzen.

⁷ Zu Canevales Rolle in der Formulierung eines habsburgischen Aufklärungsklassizismus vgl. Plaßmeyer, Peter: Architektur des Klassizismus und der Romantik in Österreich und Ungarn. In: Tomann, Rolf (Hg.), *Klassizismus und Romantik 1750–1848*, Köln 2000, S. 198–214, hier S. 200ff.

⁸ Vgl. Lammert, Marlies: *David Gilly. Ein Baumeister des deutschen Klassizismus*, Berlin 1964, S. 24. Bezeichnenderweise hat David Gilly sein architekturtheoretisches Credo in einem Aufsatz „Über landwirtschaftliche Gebäude“ in der *Sammlung nützlicher Aufsätze, die Baukunst betreffend: Für angehende Baumeister und Freunde der Architektur* (10 Jge., Berlin 1797–1806) zusammengefaßt. Es ist ein strenges, unter dem Begriff des Charakters jeglichem Ornament abschwörendes Credo.

Dann der aus Dresden stammende Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorff. Der Adlige, hochgebildeter Freund des Fürsten Franz von Anhalt-Dessau (1740–1817), schloß in Rom Freundschaft mit Winckelmann, Piranesi und Clérisseau, in Neapel mit Sir William Hamilton,⁹ deren Einflüsse er im Schloß und Park von Wörlitz, dem „bedeutendste(n) Beispiel für den Anglo-Palladianismus in Deutschland“,¹⁰ ab 1766 umgesetzt hat: Architektur und Landschaftsgestaltung enzyklopädischen Anspruchs. Erdmannsdorffs paneuropäischer Eklektizismus bildet einen markanten Kontrast zur autodidaktisch-strengen und in ihrer Beschränkung bedeutsamen Originalität David Gillys; auch er jedoch zeigt in seinem Werk die Tendenz der Grenzüberschreitung: Sie ist soziologischer Natur und versieht die Werke des adligen Autodidakten mit bürgerlich-pragmatischen und empfindsamen Zügen, die sich in vergleichbaren Konstellationen – etwa bei William Chambers oder Lord Burlington¹¹ – nicht finden. Schließlich Karl Gotthard Langhans; dieser hatte sich in Schlesien als Baumeister des Adels einen Namen gemacht. Sein Palais Hatzfeld in Breslau (ab 1764), ein ambitionierter Bau, der eine programmatische Abkehr vom Hochbarock zu Formen der römischen Renaissance vollzog, trug dem Architekten die Anerkennung Luigi Vanvitellis ein.¹² Mit Vanvitellis zyklischer Reggia in Caserta, dem Riesenschloß der neapolitanischen Bourbonen, verbindet das Breslauer Palais die Wiederbelebung der Formensprache der Hochrenaissance und des italienischen Barock-Klassizismus.¹³ Als Architekt von Kirchen- und Theaterbauten hatte sich Langhans zugleich den Ruf eines souveränen, im europäischen Kontext versierten Pragmatikers erworben; eine 1775 unternommene Reise nach England und Frankreich machte ihn schließlich mit zeitgenössischen Tendenzen der Architektur vertraut:¹⁴ Chambers' und Adams' römisch-inspirierter Klassizismus, Soufflotts Epochenbau Ste. Geneviève (das nachmalige Panthéon), Ledoux' Pariser Hôtels, die urbanen Projekte der Woods in Bath und der protestantische Kirchenbau Englands – all diese Vorbilder finden sich, auf ganz originäre Weise amalgamiert, in den schlesischen Projekten

⁹ Vgl. Erdmannsdorff, Friedrich Wilhelm von: *Kunsthistorisches Journal einer fürstlichen Bildungsreise nach Italien 1765/66*. Aus der französischen Handschrift übersetzt und hrsg. von Ralf Torsten Speler, München, Berlin 2001.

¹⁰ Mellinshoff, Tilman & David Watkin: *Deutscher Klassizismus. Architektur 1740–1840*, Stuttgart 1989, S. 29. Vgl. auch den Katalog „Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorff. Leben – Werk – Wirkung“, Wörlitz 1987.

¹¹ Vgl. Summerson, John: *Architecture in Britain 1530 to 1830 (The Pelican History of Art)*, Harmondsworth 1955, S. 187ff.

¹² Vgl. Hinrichs, Walther Th.: *Carl Gotthard Langhans. Ein schlesischer Baumeister 1733–1808*, Straßburg 1909, S. 22.

¹³ Vgl. Summerson, John: *Die Architektur des 18. Jahrhunderts*, Stuttgart 1987, S. 36f.

¹⁴ Vgl. ebenda, S. 32ff.

der Jahre 1775–1787 wieder.¹⁵ In Berlin hat Langhans durch seinen Sensationsbau des Brandenburger Tores seine beiden Mitstreiter an der Architekturreform des Jahres 1788 aus dem Feld geschlagen. Ob allerdings mit diesem genialen Bau, dessen Einzelelemente zur *lingua franca* des *Greek Revival* zählen und dessen Ruhm auch den Zeitläuften seit 1789 geschuldet ist, tatsächlich der revolutionäre Durchbruch zu einem Berliner Klassizismus von europäischem Rang gelungen war, sei dahingestellt. Es handelt sich sicherlich auch um einen isolierten, dem *Kairos* geschuldeten Erfolg, der keine gleich bedeutenden Nachfolger hervorbrachte und so nicht schulbildend werden konnte – die anderen Berliner und Potsdamer Bauten Langhans' jedenfalls sind, verglichen auch mit den schlesischen Projekten der Zeit nach 1788,¹⁶ wenig zukunftsweisender Natur. Die architekturgeschichtliche Umwälzung unter Friedrich Wilhelm II. scheint keinen entscheidenden Paradigmenwechsel provoziert zu haben – von einem auf die Stadt bezogenen stilistischen Integral jedenfalls kann nicht gesprochen werden.

III

Zehn Jahre später sieht eine Bestandsaufnahme anders aus: Mit Heinrich Gentz (1766–1811) und Friedrich Gilly (1772–1800) sind zwei Baumeister europäischen Formats die prägenden Architekten Berlins. Zugleich hat sich die Bedeutung der Stadt in der Topographie der europäischen Gegenwartsarchitektur entscheidend verändert. Konnte das Triumvirat David Gilly-Erdmannsdorff-Langhans weitgehend bruchlos im Kontext der Aufklärung verortet werden, so sperren sich die intellektuellen Physiognomien Gentz' und Friedrich Gillys der Eindeutigkeit einer solchen Zuordnung; zugleich fällt es schwer, sie in eine oppositionelle Haltung zur Aufklärung zu setzen. Weder Gentz noch Friedrich Gilly sind Architekten aus dem Geist der Romantik. Für sie gilt, so scheint es, in der Tat ein anderer, schwer zu fassender geistesgeschichtlicher Rahmen – die kulturelle Konfiguration *Berliner Klassik* bietet sich hier als möglicher Beschreibungsrahmen und als Stilcategory gleichermaßen an. In diesem heuristischen Rahmen sind beide Architekten beispielhaft für eine Konstellation, die im deutschsprachigen Raum *so* nur im Berlin der Jahre zwischen 1786 und 1806 möglich war. Sie sind es in ihren Biographien, in ihren intellektuellen Profilen und eben auch ihren Bauten und Entwürfen. Diese sollen im folgenden als europäisches Phänomen von Reaktion und Ausstrahlung zugleich gedeutet werden, um einen Beitrag zur Funktionsgeschichte einer *Berliner Klassik* zu skizzieren. In ihrem durch die Ereignisse der Französischen Revolution und der Napoleonischen

¹⁵ Vgl. Kos, Jerzy K.: Der Weg nach Berlin. Carl Gotthard Langhans' Tätigkeit in Schlesien 1760–1787. In: Wegner, Reinhard (Hg.), Deutsche Baukunst um 1800, Köln, Weimar, Wien 2000, S. 65–92, hier S. 77ff.

¹⁶ Vgl. ebenda, S. 85ff. und die Abbildung bei Hinrichs: Carl Gotthard Langhans (Anm. 12), Taf. XXIXff.

Kriege notwendig schmalen Gesamtwerk finden sich nämlich sowohl bei Heinrich Gentz als auch bei Friedrich Gilly Abbraviaturen des architektonischen und architekturtheoretischen Denkens der Zeit, die mit dem Phänomen Berlin auf charakteristische Weise verknüpft sind: Nicht als eher regionale Ausprägungen eines internationalen Stils, sondern vielmehr auf höchstem Niveau der kunsttheoretischen und gesellschaftlichen Reflexion. Die in den Werken der beiden Baumeister erkennbare Verbindung von Antikenrezeption, architektonischer Moderne und ästhetischer Spekulation, ist, so die These, zu diesem Zeitpunkt so nur in Berlin zu finden. Die bei aller Gemeinsamkeit auffallenden Unterschiede zwischen Gentz und Friedrich Gilly können hingegen dazu dienen, Diskursverflechtungen, Simultaneitäten und Ungleichzeitigkeiten des Berliner Integrals zu profilieren. Denn obwohl beide Architekten nahezu derselben Generation angehören, sind die sechs Jahre, die Gilly von Gentz trennen, von entscheidender Bedeutung. Sie stellen in der beschleunigten intellektuellen Entwicklung Berlins um 1800 eine Epochenschwelle *in nuce* dar, die beiden Architekten eine jeweils ganz charakteristische künstlerische Sozialisation zuweist, beide gemeinsam aber in einen neuartigen Diskurs über das Wesen der Architektur im Kontext der Stadt stellt.

Hatten die Architekten und Architekturtheoretiker des Elementarismus im Verfolg der Debatte über die Emanzipation der Architektur vom Paradigma der Nachahmung die Forderung aufgestellt, urbanes Bauen möge dem Gesetz der Uniformität als Ausdruck der reinen Vernunft im Fassaden- und Baukörperverbund gehorchen,¹⁷ so war es die Leistung zunächst Heinrich Gentz', die Errungenschaften des revolutionären Klassizismus in den historisch gewachsenen urbanen Kontext zu übersetzen. Dieser war für den Architekten – und er hat damit den entscheidenden Grundgedanken einer urbanen Neucodierung der preußischen Hauptstadt für seinen Schüler Karl Friedrich Schinkel vorgegeben¹⁸ – Ausgangspunkt aller Überlegungen. In der Umsetzung dieser Vorstellungen, und nicht nur im gelungenen Einzelbau als autonomem Ausdruck gebauter Vernunft, ist Gentz' Leistung als europäischer Klassizist in Berlin zu bewerten.

Beginnen wir daher mit dem 1766 in Breslau Geborenen. Seine Laufbahn verlief zunächst im Rahmen des zu Erwartenden: Als Schüler Karl von Gontards erhielt er eine solide Ausbildung beim Doyen des Friderizianischen Barock-Klassizismus. Zeitgleich gehörte er zum Kreis der Berliner Aufklärung, deren Galionsfigur Moses Mendelssohn mit der Familie Gentz befreundet war.¹⁹ Hier aber überschreiten wir bereits die scheinbar klaren Grenzen der Aufklärung, denn über den Doyen der jü-

¹⁷ Vgl. Häberle, Michael: Pariser Architektur zwischen 1750 und 1800. Die Entstehung des Elementarismus, Berlin 1995, S. 109ff.

¹⁸ Vgl. dazu die brillante Studie von Haus, Andreas: Karl Friedrich Schinkel als Künstler. Annäherung und Kommentar, München, Berlin 2001, insbesondere S. 41ff. und S. 297ff.

¹⁹ Vgl. zum folgenden Doebber, Adolph: Heinrich Gentz. Ein Berliner Baumeister um 1800, Berlin 1916, S. 6f.

dischen wie der deutschen Aufklärung ergab sich zugleich der intensive Kontakt zu Immanuel Kant.²⁰ Heinrichs Bruder, der hochbegabte Friedrich, Übersetzer von Burkes „Philosophical Enquiry into the origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful“ (1757), hatte als Amanuensis die Redaktion der „Kritik der praktischen Vernunft“ übernommen und die Früchte seiner intensiven Auseinandersetzung mit Kant dem Bruder mitgeteilt. Heinrich Gentz war so der erste europäische Architekt, der in produktiver Auseinandersetzung mit dem kantischen Denken – und das heißt vor allem mit der kantischen Ästhetik – stand.

Wohin dies architekturgeschichtlich führt, wird noch zu fragen sein; Bruchstellen jedoch sind damit bereits impliziert. Besitzt doch die Autonomie des Kunstwerks, die Kant in der „Kritik der Urteilskraft“ unter der Vorstellung einer *Zweckmäßigkeit ohne Zweck* etabliert²¹ und mit einer prinzipiellen Interesse- und Begriffslosigkeit codiert hat, gerade in den ihr eignenden Aspekten der Entzeitlichung, Inhaltslosigkeit und Abstraktion Züge, die sich nur schwer in eine systematische Ästhetik der Architektur einbinden lassen. Ein Anknüpfen ist an dieser Stelle jedenfalls nicht ohne Vermittlung möglich. Der Blick auf die im Berlin der Jahre um 1790 kurrenten philosophischen Traditionen jedoch zeigt eine mögliche Anverwandlung und Übersetzung. So findet sich neben dem Einfluß der Ästhetik Kants und der wichtigen Übersetzungsleistung Moritz’ – auf die noch zu kommen ist – bei Gentz zugleich die ältere Tradition aufklärerischer Architekturtheorie. Diese arbeitet an der Formulierung einer *Philosophie der Architektur*, einer theoretischen Nobilitierung, in deren Zentrum der Architekt als Gestalter der bürgerlichen Gesellschaft stehen soll; ihr wichtigster Vertreter ist Francesco Milizia, dessen „Principi di architettura civile“ (1781) den entscheidenden Schritt vom vitruvianischen Traktat zur philosophischen Kritik der Architektur vollziehen.²² Hier ist Architektur – emanzipiert von Urhüttenparadigma und anthropologischer Spekulation um das Wesen der Säulenordnungen – zur höchsten Instanz des öffentlichen Lebens aufgerückt und, im Gegensatz zu ihrem Stand in der absolutistischen Welt, zugleich dem öffentlichen Diskurs aller Bürger unterworfen. Durch Gentz’ Adaptation der Theorie Milizias „war Architektur auch im Denken der Berliner Spätaufklärung zur staatstragenden Universalwissenschaft geworden.“²³

Neben den polaren Einflüssen einer älteren, gesamteuropäischen Tradition der Architekturtheorie, den wirkungsästhetischen Überlegungen der Berliner Aufklärung und denen der kantischen Philosophie war es insbesondere der ein Jahr jüngere Wilhelm

²⁰ Über Kants intensive Verbindungen zu Berlin informiert umfassend: Edmunds, Dina (Hg.): Immanuel Kant und die Berliner Aufklärung, Wiesbaden 2000.

²¹ Vgl. Kant, Immanuel: Kritik der Urteilskraft. In: Weischedel, Wilhelm (Hg.), Werke in sechs Bänden, Darmstadt 1999, Bd. V, S. 300 (§ 11).

²² Vgl. Kruff, Hanno-Walter: Geschichte der Architekturtheorie. Von der Antike bis zur Gegenwart, München 1995, S. 228ff.

²³ Haus: Karl Friedrich Schinkel als Künstler (Anm. 18), S. 59.

von Humboldt, dessen Spekulationen auf den jungen Architekten einwirkten. Denn in den für beide Männer entscheidenden Jahren 1788/89 hat Humboldt als Referendar am Kammergericht seiner anthropologischen Theorie eine erste Fassung gegeben. Und in seiner im Freundeskreis diskutierten Schrift mit dem Herausgeberrtitel „Über Religion“ ist es die Kunst, der Bereich des Ästhetischen, der anthropologische Tatsachen und politische Theorie miteinander versöhnt. Humboldt sucht hier die Aporie zu vermitteln, die sich für einen Schüler der politischen Theorie Mendelssohns mit ihrem pluralistisch-liberalen Staatsbegriff stellt,²⁴ wie „zugleich die Freiheit des Menschen mit dem Zwange des Staates zu vereinen“ sei.²⁵ Für ihn gelingt dies in der zur anthropologischen Grundausrüstung des Menschen gehörenden Fähigkeit, „sinnliche Vorstellungen mit außersinnlichen Ideen zu verknüpfen, [um] aus den sinnlichen Eindrücken allgemeine Ideen zu ziehen.“²⁶ Ausgehend von der in Mendelssohns ästhetischer Hauptschrift „Ueber die Hauptgrundsätze der schönen Künste und Wissenschaften“ (1757) ansatzweise vorgenommenen Objektivierung des Kunstschönen vermag Humboldt in seinem Entwurf zugleich die Funktion des Ästhetischen zu skizzieren, ohne in einen Kunstutilitarismus zurückzufallen:

„Ausbildung und Verfeinerung muss das bloss sinnliche Gefühl erhalten durch das Aesthetische. Hier beginnt das Gebiet der Kunst und ihr Einfluss auf Bildung und Moralität. Nichts ist von so ausgebreiteter Wirkung auf den ganzen Charakter, als der Ausdruck des Unsinnlichen im Sinnlichen, des Erhabenen, des Einfachen, des Schönen in allen Produkten der Kunst, die uns umgeben. [...] So ist der Zweck aller Künste moralisch im höchsten Verstande des Worts. Oft hat man diesen Satz missverstanden, geglaubt, jedes Produkt der Kunst müsse darum irgend eine Lehre einschärfen, irgend eine Empfindung rege machen [...]. Allein das heisst die Kunst in zu enge Gränzen einschränken, und dennoch den Zweck der wahren sittlichen Bildung verfehlen. Der Grund dieses Irrtums liegt darin, dass man zu unmittelbar wirken, unmittelbar gute Gesinnungen, gute Handlungen hervorbringen, nicht bloss zur eignen Hervorbringung vorbereiten will. Diess thut der Künstler, wenn er die Idee des Schönen überall verbreitet, und sie allein bestimmt ihr daher auch ihre Gränzen.“²⁷

²⁴ Vgl. Berghahn, Cord-Friedrich: Moses Mendelssohns „Jerusalem“. Ein Beitrag zur Geschichte der Menschenrechte und der pluralistischen Gesellschaft in der deutschen Aufklärung, Tübingen 2001, S. 217ff.

²⁵ Humboldt, Wilhelm von: Werke in fünf Bänden, hrsg. von Andreas Flitner und Klaus Giel, Bd. I, Darmstadt 1980, S. 8.

²⁶ Ebenda, S. 10.

²⁷ Ebenda, S. 12. Das lange Zitat mag seine Rechtfertigung auch darin finden, daß es zeigt, wie Humboldt die in Mendelssohns religionspolitischer Hauptschrift „Jerusalem. Oder ueber religiöse Macht und Judenthum“ (1786) entwickelte psychologische Argumentation in seinem religionspolitischen Entwurf in eine Psychologie des Ästhetischen umwandelt.

Die von Humboldt hier vorgestellte „Konzeption einer nichtrepressiven Kultur und Gesellschaft auf der Grundlage des ästhetischen Elements“²⁸ löst das noch für Mendelssohn bestimmende Erziehungs- und Bildungsmittel der Religion ab, ohne auf das von Mendelssohn zuerst ausformulierte Ideal der Bildung einer harmonischen Individualität zu verzichten. Hier konnte der Freund Heinrich Gentz eine anthropologisch-politische Inwertsetzung der Kunst erleben, die, im Zusammenhang mit der in Berlin äußerst lebendigen Aufklärungstradition Milizias, gerade auf die Architektur als öffentlichste der Künste adaptierbar schien.

Neben diese philosophischen Diskussionspartner aber trat als Lehrer der schlecht-hinnige Dissident der Berliner Kunst: Asmus Jakob Carstens. Auch er war 1788 nach Berlin gekommen. Mit den Neuberufenen Langhans, David Gilly, Erdmannsdorff und Schadow allerdings scheint ihn wenig Gemeinsames verbunden zu haben. Sein ausgeprägtes Selbstgefühl – in Verbindung mit einem emphatisch gehöhten Sendungsbewußtsein²⁹ – beschwor vielmehr zum ersten Mal auf preußischem Boden einen ganz neuen, modernen Künstlertypus. Carstens nun wird als Zeichenlehrer weniger technischer Anleiter des jungen Architektureleven gewesen sein als vielmehr Vorbild gelebten Kunstbewußtseins. Und: er wird in den jungen Architekten den Wunsch gepflanzt haben, Italien und vor allem Rom zu sehen. 1790 brachen beide Künstler, unabhängig voneinander, nach Rom auf. Beider Italienerlebnisse jedoch unterscheiden sich grundsätzlich: Carstens Absagebrief an die Berliner Akademie, sein Lossprechen von der Stadt und ihrer Kunstpolitik unter Berufung auf die Referenzgröße *Menschheit* ist bekannt.³⁰ Mit ihm hat sich Carstens vom Berliner Antike-Projekt und damit auch von der gemeinsamen Basis mit Karl Philipp Moritz deutlich entfernt.³¹

Anders Gentz: Seine über fünf Jahre ausgedehnte *Grand Tour* durch Italien, Holland, Frankreich und England hat ihn bis nach Sizilien, also in die *Magna Graecia*, geführt, ohne daß doch Berlin als Zielpunkt der künstlerischen Entwicklung außer Sicht geraten wäre. Trotz der zum Teil fragmentarischen Dokumente der italienischen Er-

Vgl. Mendelssohn, Moses: Jerusalem. Oder ueber religiöse Macht und Judenthum. Nach den Erstausgaben neu ediert von David Martyn, Bielefeld 2001, S. 41ff.

²⁸ Müller-Vollmer, Kurt: Einleitung. In: ders. (Hg.), Wilhelm von Humboldt. Studienausgabe in drei Bänden, Frankfurt am Main 1971, Bd. II, S. 20.

²⁹ Vgl. Busch, Werner: Akademie und Autonomie. Asmus Jakob Carstens' Auseinandersetzung mit der Berliner Akademie. In: Berlin zwischen 1789 und 1848. Facetten einer Epoche (Katalog Berlin: Akademie der Künste 1981), Berlin 1981, S. 81–92.

³⁰ Vgl. seinen Briefwechsel mit Minister Friedrich Anton von Heinitz, hrsg. und kommentiert von Frank Büttner. In: Carstens, Asmus Jakob, Goethes Erwerbungen für Weimar, Katalog, Schleswig 1992, S. 75–96, insbesondere die Absage an den Akademiebetrieb aus dem Geist des Idealismus, S. 89.

³¹ Die gegenseitigen Einflüsse finden sich bei Büttner, Frank: Asmus Jakob Carstens und Karl Philipp Moritz. In: Nordelbingen 52 (1983), S. 95–127.

lebnisse und des dort absolvierten Programms³² läßt sich zumindest soviel sagen: Mehr als jeder aus dem deutschen Bereich stammende Architekt vor ihm hat Heinrich Gentz die Verpflichtung gegenüber der Antike in produktive Auseinandersetzung mit dem kunsthistorischen Befund und den zeitgenössischen Theorien umzusetzen gesucht. Rom, das bedeutete für einen aus Berlin kommenden Künstler ja fast zwangsläufig, in den kunstphilosophischen Spuren Winckelmanns, Riedesels, Aloys Hirts, Goethes, vor allem aber Moritz' zu wandeln. Daneben trat die Wirkmacht der Zeitläufte. Gentz war sich der Gunst der Stunde bewußt, als einziger Berliner Architekt von europäischem Rang die antiken Bauten über einen längeren Zeitraum intensiv studieren zu können. Das hierbei bewältigte Pensum muß immens gewesen sein, und es hat seine Praxis als Architekt entscheidend modifiziert. „Die Antike offenbarte ihm ein viel zu breites Spektrum an Ausdrucksmöglichkeiten als das, einer dogmatischen Lehrmeinung anzuhängen.“³³ Erst die notwendige Katalyse vor den Zeugnissen antiker Kunst bewirkte diesen Durchbruch, der wiederum nur vor dem intellektuellen Hintergrund des Berlins um 1790 möglich war. Das konflikt- und lösungserprobte Potential der Stadt hat Gentz das intellektuelle Muster zur produktiven Anverwandlung der differenten Stile und Epochen an die Hand gegeben. Moritz' Vorlesungen und seine entzeitlichte, jederzeit aktualisierbare Antike der „Bildenden Nachahmung des Schönen“ (1788)³⁴ haben ihm dann, nach dem Italienerlebnis und gleichsam als dessen Verarbeitung, ein Ideal gezeigt, das nicht bruchlos historisiert werden kann und das zugleich jeder Nachahmung im Sinne Winckelmanns sich versagt. Dies eingedenk macht die in Gentz' italienischem Tagebuch vollzogene Wende von aufklärerischem Nachempfinden zum Suchen und auch das damit zusammenhängende vorläufige Verstummen Sinn.³⁵ Die von Moritz dem Rezipienten übertragene Funktion, die Kunst erst Wirklichkeit verleiht und die durch Wahrnehmung den Fortbestand gewährleistet,³⁶ diese, Produktivität und Freiheit im Umgang mit dem Vorgefundenen nahelegende Theorie ist das eine Element, das sich Gentz, vermittelt durch seinen Berliner Hintergrund, in Italien und Sizilien anverwandelte. Damit zusammen hängt das Bewußtsein der grundlegenden Differenz zwischen Antike und Moderne. Moritzens epochale Wendung „von der Wirkungsästhetik zur Realästhetik“³⁷ nimmt ja nicht nur die Autonomiekonzeption der „Kritik der Urteilskraft“

³² Vgl. Bollé, Michael: Vom Tagebuch zum Lehrbuch. Aspekte zum Lernen und Lehren von Heinrich Gentz. In: Deutsche Baukunst um 1800 (Anm. 15), S. 129–164.

³³ Ebenda, S. 144

³⁴ Vgl. Pauly, Yvonne: Aufgehoben im Blick. Antike und Moderne bei Karl Philipp Moritz. In: Goldenbaum, Ursula & Alexander Košenina (Hg.), Berliner Aufklärung. Kulturwissenschaftliche Studien, Hannover 1999, S. 195–219, hier S. 212ff.

³⁵ Vgl. Bollé: Vom Tagebuch zum Lehrbuch (Anm. 32), S. 135.

³⁶ Vgl. Pauly: Antike und Moderne (Anm. 34), S. 211.

³⁷ Szondi, Peter: Antike und Moderne in der Ästhetik der Goethezeit. In: ders., Poetik und Geschichtsphilosophie I, Frankfurt am Main 1974, S. 97.

vorweg, sie geht in der zentralen These der Vollendung des Kunstwerks „in sich selbst“³⁸ auch weit über die am subjektiven Urteil interessierte Ästhetik Kants hinaus. Die von Moritz in seiner Ästhetik wie in der *ANΘΟΥΣΙΑ* (1791) entzeitlichte Antike deutet ja dialektisch auf eine zunehmende Verzeitlichung und Historisierung des Bewußtseins der Gegenwart. Damit ist die Antike bei Moritz (wie bei Carstens)³⁹ und Gentz nicht mehr das normative System, das Le Brun beschworen und Winckelmann emphatisch umcodiert hat, sondern sie ist zu einer Sammlung fragmentarisierter und nun isolierter Formeln geworden. So decken sich die Antikedeutungen des Kreises um Moritz in der Variation eines Denkbildes: „Entfernung der Antike mit den Mitteln und innerhalb der klassizistischen Ästhetik.“⁴⁰ Für den Architekten Gentz freilich bedeutet dieses Denkbild nicht wie für den bildenden Künstler Carstens die enge Rückkoppelung an die verbürgte Formel aus dem Geist sentimentalischer Nativität, sondern Freisetzung und Neubegründung der elementaren Syntax antiker Architektur.

Nun sollen diese Überlegungen Gentz und Friedrich Gilly als europäische Klassizisten ausweisen und diesen Ausweis auf beider Wirken in Berlin beziehen. Wo also ist das Europäische zu sehen? Universalistisch im Sinne der Aufklärung ist Klassizismus ja per se, auch der von Gentz und Gilly. Um das Besondere, das die Werke und Projekte der beiden Architekten kennzeichnet, fassen zu können, sind die biographischen Ausführungen mit einer exemplarischen Werkbetrachtung engzuführen. In Italien hatte sich Gentz vor dem Hintergrund des Zerfalls der vitruvianischen Architekturtradition⁴¹ einen freien Umgang mit den tradierten Elementen antiken Bauens erarbeitet. Damit war das Programm seines europäischen Giro freilich noch nicht annähernd beendet. Wir können über das in Holland, Frankreich und England Gesehene allerdings nur spekulieren.⁴² Doch dürfte der Schwerpunkt der Beobachtung hier auf der Gegenwart liegen. Moritzens „Reisen eines Deutschen in England im Jahr 1782“ werden ihm, ebenso wie die Reiseberichte Archenholtz', den Weg gewiesen haben. Auf dieser Basis, der Berliner Sozialisation zwischen Aufklärung und Kritischer Philosophie, der Anthropologie Wilhelm von Humboldts, der Kunstlehre Karl Philipp Moritz' und der produktiven Erfahrung von Antike und Moderne,

³⁸ Moritz, Karl Philipp: Werke in zwei Bänden (Deutscher Klassiker Verlag), hrsg. von Heide Hollmer und Albert Meier, Frankfurt am Main 1997/1999, Bd. II, S. 985.

³⁹ Vgl. zu diesem Zusammenhang die gehaltreiche Studie von Tausch, Harald: Entfernung der Antike. Carl Ludwig Fernow im Kontext der Kunsttheorie um 1800, Tübingen 2000, S. 6ff.

⁴⁰ Ebenda, S. 7.

⁴¹ Vgl. Kruft: Geschichte der Architekturtheorie (Anm. 22), S. 158ff.

⁴² Das Spekulieren um die Reiseroute eines Künstlers der Aufklärung ist durch John Harris' und Bernard Korzus' Aufsatz „Sich in der Anlegung der englischen Bau Arten wohl zu informieren“. Das Englische bei Jussow. In: Heinrich Christoph Jussow 1754–1825. Ein hessischer Architekt des Klassizismus [Katalog Kassel: Museum Fridericianum 1999], Worms 1999, S. 53–67, freilich sehr viel konkreter geworden.

hat Gentz in den Jahren nach der Rückkehr 1795 dann eine Architektursprache entwickelt, die zu den Höhepunkten der Kunst um 1800 gehört. Den Zeitumständen geschuldet konnte er sie nur in zwei größeren Projekten umsetzen – der Neuen Münze in Berlin und dem Ausbau des Weimarer Schlosses. Die hinreißenden Weimarer Räume – vielleicht die schönsten des deutschen Hochklassizismus überhaupt⁴³ – möchte ich im folgenden aussparen, um am Beispiel der Neuen Münze die kulturgeschichtlichen Implikationen dieser Architektur anzudeuten.

Doch kehren wir zunächst in das Berlin der Jahre um 1790 zurück, um den Lebensgang des jungen Gilly mit dem des nur sechs Jahre älteren Gentz zu vergleichen. Trotz zeitlicher Nähe zeigen sich entscheidende Unterschiede; wie auch die Entwürfe beider Baumeister trotz verwandten Formvokabulars in unterschiedliche semantische Richtungen deuten. Gillys erster Lehrer war sein Vater David. Von ihm konnte der junge Friedrich noch in Pommern das architekturpraktische Handwerk eines Landbaumeisters erlernen. Dabei war die Konzentration auf das väterliche Vorbild vor allem in einer Hinsicht prägend: Die rein plastische Erfassung des Baukörpers, die David Gillys Bauten von denen Erdmannsdorffs und Langhans' unterscheiden, hat der Sohn als Essenz des Entwerfens begriffen; dies erklärt seine frühe stilistische Sicherheit. Den komplexen Prozeß der Neuformulierung einer allgemeinverständlichen Rhetorik der Architektur aus dem Geist der Stereometrie und die damit zusammenhängende Notwendigkeit, Vitruvs Kategorien durch Neues (etwa die Charakterlehre)⁴⁴ zu ersetzen, diesen Prozeß hat Friedrich Gilly durch den an pragmatischen Erwägungen orientierten Funktionalismus seines Vaters gleichsam übersprungen. Die ambitionierte Ausbildung, die sein Vater ihm darüber hinaus zuteil werden ließ,⁴⁵ erklärt so die eine, handwerklich sichere Seite seiner Künstlerpersönlichkeit. Der entscheidende Schritt jedoch war die Übersiedlung nach Berlin im „Wunderjahr 1788“, als die eigentliche Architektenlehrzeit zunächst wie bei Gentz in wenig spektakulären Bahnen begann. Seine Zeichenlehrer an der Architekturklasse der Akademie waren Rode, Frisch, Meil und Chodowiecki, „ohne daß sich eine nennenswerte Einwirkung dieser Lehrer auf Gillys Zeichenstil feststellen

⁴³ Eine ausführliche Würdigung bietet Bothe, Rolf: Gentz oder Goethe, das ist hier die Frage. Anmerkungen zum Treppenhaus und Festsaal im Weimarer Schloß. In: Wegner, Deutsche Baukunst um 1800 (Anm. 15), S. 169–190. Bothe entscheidet die Frage des Titels zugunsten des Architekten und arbeitet die schon in Rom erkennbare Tendenz der Antikenrezeption bei Gentz am Beispiel Weimar heraus: „Erklärte Absicht war die Erneuerung der Kunst unter Einbeziehung der griechischen und römischen Antike. Heinrich Gentz vermochte diese Bestrebungen umzusetzen, ohne daß der Dichter zum bestimmenden Künstler wurde.“ (Ebenda, S. 190).

⁴⁴ Vgl. Phillip, Klaus Jan: Architektur des Klassizismus und der Romantik in Deutschland. In: Tomann, Klassizismus und Romantik (Anm. 7), S. 152–97, hier S. 157ff.

⁴⁵ Vgl. Oncken, Alste: Friedrich Gilly. 1772–1800, Berlin 1935 (unveränderter Nachdruck in: Die Bauwerke und Kunstdenkmäler von Berlin, Beiheft 7, Berlin 1981), S. 26ff.

ließe“.⁴⁶ Derselbe Befund trifft auf seine drei Architekturlehrer Langhans, Erdmannsdorff und Becherer zu – das vom Vater übernommene Denken in plastischen Körpern, die Theorie des Elementarismus durch Praxis antizipierend, war zu diesem Zeitpunkt nicht mehr durch ältere Formeln des Frühklassizismus zu verdrängen. Wo aber ist dann bei Friedrich Gilly der kunsttheoretische Quantensprung seiner Berliner Lehrjahre festzumachen?

Er liegt auf kultur- und geistesgeschichtlichem Gebiet und wurde ausgelöst durch die Vielzahl der philosophisch-literarischen Einflüsse des Berlin der Jahre um 1790. Den natürlichen Rahmen einer intellektuellen Einbürgerung stellte im Falle der Gillys die französische Kolonie bereit. Hier ergaben sich auch verwandtschaftliche Kontakte mit der Familie Gentz.⁴⁷ Auch der junge Gilly wird, wie Heinrich Gentz, die Vorlesungen Moritz' gehört haben; er wird durch den befreundeten Architekten (dessen Bruder, der politisch-ästhetische Vabanquespieler Friedrich, 1793 seine Schwester Mina heiratete) mit der Kritischen Philosophie, mit Carstens und dem emphatischen Kunstideal des Kreises um Carl Ludwig Fernow in Rom bekannt gemacht worden sein. Aber es kommt noch ein weiteres Element zur Berliner Sozialisation Friedrich Gillys hinzu, ein Element, das beim nur sechs Jahre Älteren nicht mehr zur Ausbildung des Kunst- und Künstlerideals beigetragen hat: die Begegnung mit der Berliner Frühromantik. Die für den Werdegang von Heinrich Gentz so zentrale Italienerfahrung hingegen fehlt, historischen Ungunsten geschuldet, in seinem kurzen Lebenslauf. Gillys Reisen führten ihn nach Cleve, ins nachrevolutionäre Frankreich und nach London. „Er wollte lieber nach Rom gehen“,⁴⁸ aber in dem Moment, als das Stipendium für den mehrjährigen Künstlergiro bewilligt wurde, war das gelobte Land durch Napoleons italienischen Feldzug für den Architekten unerreichbar geworden. Wenden wir uns den Berliner Einflüssen zu. Hier fällt zunächst das spezifische Amalgam aus Spätaufklärung und Idealismus auf. Gilly hat Moritz' Theorie des Kunstwerks als in sich selbst geschlossenes ebenso registriert wie den ästhetischen Staatsentwurf des jungen Wilhelm von Humboldt. Er hat die Berliner Zeit des Dänen Carstens genauso interessiert beobachtet wie die vermittelnde Position, die der genialische Hans Christian Genelli als Zeichner, Architekt und *arbiter elegantiarum* im Kreise der Frühromantik und des Klassizismus im Spannungsfeld von Autonomie und Akademie einnahm.⁴⁹

⁴⁶ Vgl. ebenda, S. 27.

⁴⁷ Vgl. ebenda, S. 28.

⁴⁸ Posener, Julius: Friedrich Gilly. 1772–1800. In: Berlin zwischen 1789 und 1848 (Anm. 29), S. 105–22, hier S. 110.

⁴⁹ Gerade im Hinblick auf Gillys Entwurf des Friedrichsdenkmals liegt eine Verbindung zu Genelli nahe, denn dieser hatte bereits 1786 einen dorischen Prostylos als Denkmal für Friedrich II. vorgeschlagen – das erste Projekt eines solchen, streng dorisierenden Baus in Deutschland. Vgl. Neumeyer, Fritz: Das Friedrichsdenkmal: Der Tempel in der Stadtlandschaft (Einleitung). In: Gilly, Friedrich, Essays zur Architektur 1796–1799, hrsg. von Fritz Neumeyer, Berlin 1997, S. 55.

Neben die Vertreter eines idealistischen Klassizismus aber trat mit dem Freund Wilhelm Heinrich Wackenroder (1773–1798) ein Generationsgenosse, der mit seinen „Herzensergiessungen eines kunstliebenden Kosterbruders“⁵⁰ das Gründungsdokument der Berliner Frühromantik verfaßt hat, in dem das Thema der Kunst aus dem Diskurs rationalen Verhandeln in die Sphäre religiös-emphatischen Sprechens überführt wird. In dieser Künstlerfreundschaft zwischen Schriftsteller und Architekt heben sich biographisch wie in der Kunstpraxis die Grenzen zwischen Klassizismus und Romantik, Bildender Kunst und Literatur, Ästhetik und Architekturtheorie auf. Die Vision des Künstlers als ein dem Geisterreich der Kunst Anheimgefallener hat Wackenroder von Gilly – und so mittelbar auch von Carstens – abgelauscht. Wackenroder hat in der Figur des Komponisten Berglinger ein zugleich enthüllendes und vermitteltes Selbstbildnis geschaffen, das zum Generationsbild des Künstlers schlechthin werden sollte. Die Aporie des nicht berufenen, der Kunst jedoch leidenschaftlich Ergebenen, von der auch der vierte Teil des „Anton Reiser“ (1790) erzählt, ist auch ein auf den Autor Wackenroder zutreffender Befund. Von daher mußte die Begegnung Wackenroders mit Gilly zum elementaren Erlebnis werden, das seine Spuren in den Briefwechsel mit dem Adepten Tieck hineinträgt: „Ich habe eine Bekanntschaft gemacht“, so berichtet er diesem im Februar 1793, „die mir erfreulicher nicht sein konnte: mit einem jungen Architekten Gilly, den Bernhardi kennt. Aber jede Schilderung ist zu schwach! Das ist ein Künstler! So ein verzehrender Enthusiasmus für alte griechische Simplizität! Ich habe einige sehr glückliche Stunden ästhetischer Unterhaltung mit ihm gehabt. Ein göttlicher Mensch!“⁵¹ Das ist derselbe Ton, der in den „Herzensergiessungen“ Dürer und vor allem Raffael vorbehalten ist. Nun haben sowohl Gilly wie auch Wackenroder in der Tat einige Gemeinsamkeiten, die ein bezeichnendes Licht auf die Ungleichzeitigkeiten der ästhetischen Debatten in Berlin werfen. Friedrich Gilly ist wohl der erste deutsche Architekt, dessen Interesse für die Gotik über das der Aufklärung deutlich hinausgeht. Hatten die europäischen Architekten ab 1750 den zuvor verdammten mittelalterlichen Baustil als emotive Projektionsfläche,⁵² technische Herausforderung⁵³ oder als nationales Dokument interpretiert, so legt Friedrich Gilly 1794 mit seiner zeichnerischen Aufnahme der Marienburg in Ostpreußen ein Dokument eines ganz neuen Verständnisses von Gotik vor.⁵⁴ Dies stellt sich der Revolution, die Wackenroders „Ehrengedächtnis Albrecht Dürers“ für die Kunstwelt des Jahres 1796 bedeutete, als Pendant an die Seite. Gilly hatte den mächtigen, in der Neuzeit verfallenen Komplex auf einer Inspektionsreise mit dem Vater David kennengelernt. Der vorurteilslos-utilitaristische Blick des Auf-

⁵⁰ Hrsg. und erweitert von Ludwig Tieck, Berlin 1796.

⁵¹ Zit. nach Oncken: Friedrich Gilly (Anm. 45), S. 29.

⁵² Vgl. Germann, Georg: Neugotik. Geschichte ihrer Architekturtheorie, Stuttgart 1974, S. 51ff.

⁵³ Dies vor allem in Frankreich durch Pierre Contant d’Ivry (1698–1777) und den Theoretiker Laugier (1713–1769); vgl. Braham: Architecture (Anm. 5), S. 50ff.

⁵⁴ Text und Abbildung in: Gilly: Essays zur Architektur (Anm. 49), S. 118–139.

klärers David Gilly aber weicht beim Sohn einer ganz anderen Sicht auf die Gotik. Im Unterschied zum pragmatischen Landbaumeister nämlich, der in den mittelalterlichen Riesenbauten zuvörderst ein Inventar nützlicher Techniken sieht, das nach dem Katalogisieren getrost abgetragen werden kann, wird die Marienburg dem jungen Friedrich Gilly zur Phantasmagorie der Wirkmöglichkeit von Architektur überhaupt, weisen die Dimensionen des Baus über die für den preußischen Architekten defektive Wirklichkeit hinaus und deuten auf das, was Baukunst *als Kunst* und unter den Auspizien einer eigenen (freilich noch zu formulierenden) Ästhetik erneut zu leisten vermag.

Damit ist ein für die Geschichte der Architektur prägendes Wechselspiel angedeutet, das sich hier besonders klar artikuliert: das zwischen erlahmender Bautätigkeit, zunehmender Reflexivität der Architektur und einer Blüte der „Architekturarchäologie“.⁵⁵ Dieser Befund betrifft die europäische Architektur des ausgehenden 18. Jahrhunderts überhaupt, insbesondere aber die Epoche der Französischen Revolution. Der von Giovanni Battista Piranesi bereits im Frühwerk der „Prima Parte di architettura“ (1743) formulierte Anspruch, im Medium der Zeichnung und des Kupferstichs die eigentliche, nicht durch die Gegenwart korrumpierte Baukunst vorzustellen, gilt zugespitzt auch für den Berliner Architekturrelevan. Piranesis Ambition, in seinen Entwürfen „gleichrangig neben die ausgeführten Kolossalbauten zu treten, aus deren Bewunderung sie entstanden sind“,⁵⁶ ist für Gilly bruchlos in die eigene Nationalhistorie und damit in die Epoche des deutschen Mittelalters überführbar. Ein normativer Anspruch klassizistischen Denkens ist damit suspendiert, denn Gilly projiziert bewußt keine rückwärtsgewandte Kunstutopie in die Gotik der Marienburg. „Groß und einfach, wie Winckelmann die dorischen Tempel charakterisiert hatte, nennt Gilly das mittelalterliche Schloß.“⁵⁷ Die Termini, die Gilly zur Beschreibung des Baus wie zur Evokation des nachvollziehenden Betrachtens zur Verfügung stehen, tragen zwar die Signatur einer klassizistischen Genealogie,⁵⁸ die Nähe zu Wackenroder jedoch ist in zweifacher Hinsicht evident: zunächst natürlich in der bewunderten Kunstepoche, vor allem aber in der neuen „Durchdringung von historischer Einfühlung und ästhetischer Imagination“.⁵⁹ Anders als bei Gutzow ist die vom Bauwerk ausgehende Herausforderung nun keine der Genealogie, sondern eine der Imagination und der Evokation, eine der „Poesie der Baukunst“.⁶⁰ Das Technische, dominierend für die Interessen des Vaters, tritt hinter die emotiven Aspekte der Ar-

⁵⁵ Bisky, Jens: „Poesie der Baukunst“. Architekturästhetik von Winckelmann bis Boisserée, Weimar 2000, S. 211.

⁵⁶ Miller, Norbert: Archäologie des Traums. Versuch über Giovanni Battista Piranesi, München 1978, S. 31.

⁵⁷ Bisky: „Poesie der Baukunst“ (Anm. 55), S. 165.

⁵⁸ Vgl. Gilly: Essays zur Architektur (Anm. 49), S. 121ff.

⁵⁹ Neumeyer: Einleitung (Anm. 49), S. 37.

⁶⁰ Vgl. Bisky: „Poesie der Baukunst“ (Anm. 55), S. 138ff.

chitektur zurück. Die Nähe Friedrich Gillys zu Wackenroder und die Parallelität der Lebensläufe wie der Denkbewegungen der beiden Frühverstorbenen lädt zu kunstgeschichtlichen Spekulationen ein. Festzustellen ist, daß Gilly – genauso wie Heinrich Gentz – in der Praxis keine Affinität zur Neugotik zeigt. Und auch Wackenroder hat in seiner Eloge ausschließlich auf Gillys Antikenverehrung hingewiesen. Die Alternative zwischen *griechisch* und *gothisch*, Gretchenfrage des deutschen Klassizismus, muß im Kontext der um 1790 kursierenden ästhetischen Modelle betrachtet werden, und diese sind in Berlin entschieden pluralistischer Natur.

Soweit der Argumentationsgang, der sich anhand der Biographien rekonstruieren läßt. Zu fragen ist nunmehr, inwieweit die gebauten oder entworfenen Architekturen den im Titel behaupteten doppelten Anspruch einlösen: im europäischen Rahmen kunsttheoretisch auf der Höhe der Zeit zu stehen und die angedeutete geistesgeschichtliche Konstellation einer Berliner Klassik zu repräsentieren. Mit anderen Worten: Wo liegt der heuristische Mehrwert dieser Architektur, verglichen etwa mit der Peter Speeths, Friedrich Weinbrenners und Nikolaus Friedrich von Thourets? Haben wir es hier vielleicht mit einem preußischen (National-)Stil zu tun,⁶¹ oder sind die hier diskutierten Phänomene nicht doch von ganz anderer Qualität? Und wie wäre ein solcher Partikularstil mit der Behauptung des Gilly-Freundes Friedrich Weinbrenner zu vereinbaren, die das Zeitalter der nationalen Baustile für beendet erklärt?⁶² Die eingehende Betrachtung zweier Bauten soll diese Fragen im Hinblick auf die Konstellation einer Berliner Klassik zu beantworten versuchen. Beide zählen zu den Höhepunkten des europäischen Klassizismus: Gentz' *Neue Münze* (1798–1800, abgerissen 1886) und Gillys „Entwurf für ein Denkmal Friedrichs II.“ (1796). Beide sind Zeugnisse des sehr spezifischen Antike-Integrals, das sich im Berlin dieser Epoche aus den unterschiedlichsten, zum Teil widersprüchlichen Quellen zusammensetzt.⁶³ Zugleich stehen beide Projekte im eminent europäischen Kontext des Elementarismus und tragen die Signatur der Revolutionsarchitektur.⁶⁴ Von dieser Tradition jedoch, deren Ziel die Ausformulierung einer „reinen“ oder „autonomen“ Architektursprache ist,⁶⁵ heben sie sich auf charakteristische Weise ab.

⁶¹ Den Arthur Möller van den Bruck in Gillys Entwürfen zu erkennen glaubte, vgl. ders.: *Der Preußische Stil*, Breslau 1931, S. 157.

⁶² Vgl. Philipp, Klaus Jan: *Um 1800. Architekturtheorie und Architekturkritik in Deutschland zwischen 1790 und 1810*, Stuttgart, London 1997, S. 12.

⁶³ Vgl. Arenhövel, Willmuth & Christa Schreiber (Hg.): *Berlin und die Antike. Architektur-Kunstgewerbe-Malerei-Skulptur-Theater und Wissenschaft vom 16. Jahrhundert bis heute* (Katalog Berlin: Schloß Charlottenburg 1979), Berlin 1979.

⁶⁴ Vgl. zur Rechtfertigung des problematischen, gleichwohl unverzichtbaren Terminus 'Revolutionsarchitektur' den einleitenden Essay von Nerdinger, Winfried & Klaus Jan Philipp (Hg.) in: *Revolutionsarchitektur. Ein Aspekt der europäischen Architektur um 1800* (Katalog Frankfurt: Deutsches Architekturmuseum 1990), München 1990, S. 7–12.

⁶⁵ Vgl. nach wie vor Kaufmann, Emil: *Von Ledoux bis Le Corbusier. Ursprung und Entwicklung der Autonomen Architektur*, Wien 1933 (Repr. Stuttgart 1985), S. 42ff.



Abbildung 1
 Heinrich Genth: Neue Münze (1798–1800).
 Die Bauaufnahme entstand auf Veranlassung Alfred Messels
 kurz vor dem Abbruch des Baus 1886.

IV

Die Neue Münze von Heinrich Genth (Abb. 1)⁶⁶ war der wohl bedeutendste Bau des Elementarismus in Deutschland und in Berlin zugleich der letzte des Hochklassizismus vor dem Wirken Schinkels. Bedingt durch die Krise des preußischen Staates⁶⁷ und die Napoleonischen Kriege sollte ein Bauwerk von vergleichbarer Bedeutung, die Neue Wache, erst nahezu zwanzig Jahre später errichtet werden, also bereits im

⁶⁶ Vgl. auch den durch Alfred Messel vor dem Abriß der Münze (1886) erstellten Riß bei Doebber: Heinrich Genth (Anm. 19), Taf. XVIII, der den Bau als wegweisend für eine Erneuerung der Architektur darstellt.

⁶⁷ Vgl. Brunschwig, Henri: Gesellschaft und Romantik in Preußen im 18. Jahrhundert. Die Krise des preußischen Staates am Ende des 18. Jahrhunderts und die Entstehung der romantischen Mentalität, Frankfurt am Main 1976.

Zeitalter der Restauration, und folglich unter sehr anderen Vorzeichen.⁶⁸ Versuchen wir uns dem Bau, an dem sich der Stand der Reflexion über Architektur in Berlin in idealer Weise ablesen läßt, vom Ort ausgehend, beschreibend zu nähern: Das Grundstück am Werderschen Markt entsprach kaum den Raumphantasien des revolutionären Klassizismus: Gelegen an einer dicht bevölkerten Schnittstelle zwischen der Planstadt des 18. Jahrhunderts und der an den ehemaligen Befestigungen improvisatorisch gewachsenen des 17. war das dem Gebäude zugeteilte Geviert Scharnier zwischen zwei auch soziologisch sehr unterschiedlichen Vierteln. Damit war – ebenfalls im Hinblick auf die Mischfunktion des Neubaus – ein mehrstöckiges, im Charakter unantikes Gebäude unumgänglich. Gentz hat dies als Herausforderung angesehen. Sein Entwurf, ein nahezu kubischer Bau in drei Geschossen, der einem gestreckten rückwärtigen Trakt vorgeblendet ist, verläßt die Rhetorik des archäologischen Klassizismus, die der klassischen Fassadenaufrisse mehrgeschossiger Bauten. David Watkin hat die Neue Münze, nach einer stilistischen Kategorie suchend, als das „eindrucksvollste ausgeführte Gebäude der franko-preußischen Schule“ bezeichnet.⁶⁹ Woran aber läßt sich das französische Element festmachen und wie sehen dessen heuristische Implikationen aus? Es liegt zunächst im Einfluß des Ideals stereometrischer Baukörper. Allerdings sind im Falle des auf die produktive Anverwandlung der Antike bedachten Gentz auch die Grenzen einer solchen Zuordnung impliziert. Schon die Tatsache, daß sich der Architekt der Herausforderung des Grundstückes am Werderschen Markt im Sinne einer Einpassung stellt und den urbanen Kontext nicht durch einen Bau programmatisch auszublenden versucht,⁷⁰ deutet auf eine idiosynkratische Einstellung zum Phänomen der gewachsenen Stadt, die nicht allein durch pragmatische Überlegungen erklärt werden kann. Die drei Geschosse des Baus beherbergten drei unterschiedliche Institutionen, nämlich, von unten beginnend, die Münze selbst, die königliche Mineraliensammlung und schließlich die 1799 als Komplementärgründung zur Akademie der Künste ins Leben gerufene Bauakademie,⁷¹ die gleichsam institutionalisierte *Privatgesellschaft junger Architekten*. Und obwohl die Neue Münze erst im Verlauf der Planungen als Heimstatt der Bauakademie bestimmt wurde und bei den Überlegungen hinsichtlich der Programmatik so nicht von Anfang an berücksichtigt werden konnte, hat Hein-

⁶⁸ Vgl. Haus: Karl Friedrich Schinkel (Anm. 18), S. 149ff.

⁶⁹ Vgl. Mellinghoff & Watkin: Deutscher Klassizismus (Anm. 10), S. 72.

⁷⁰ Ein in seinen Dimensionen und in seinem Kontext vergleichbarer Bau ist etwa der von Ledoux in Compiègne errichtete Salzspeicher, der in der Tat versucht, den Kontext der an dieser Stelle mittelalterlich und dicht bebauten Stadt aufzuheben, vgl. Gallet, Michel: Claude-Nicolas Ledoux. Leben und Werk des französischen Revolutionsarchitekten, München 1983, S. 126f.

⁷¹ Vgl. Vogtherr, Christoph M. et al.: Die Akademie-Reform von 1786. In: „Die Kunst hat nie ein Mensch allein besessen.“ Dreihundert Jahre Akademie der Künste 1696–1996 (Katalog Berlin: Akademie der Künste 1996), Berlin 1996, S. 77.



Abbildung 2
Friedrich Gilly (Entwurf) und Johann Gottfried Schadow: Münzprägung.
Detail des Frieses der Neuen Münze

rich Gentz gerade dieser Institution durch die Balance von semantischer Offenheit und programmatischer Aussage des Baus ein steinernes Manifest entworfen. Die Inschrift auf dem vollkommen schmucklosen Gebälk weist auf die Mischnutzung durch drei Institutionen: „Fridericus Guilielmus III Rex, Rei Monetariae, Mineralogicae, Architectonicae“. Zusammengehalten werden die in ihrem Charakter sehr unterschiedlichen und formal voneinander isolierten Geschosse vom alle Etagen übergreifenden Eingangsrisalit. Das Portal, flankiert von unteretzten dorischen Säulen, wie sie am Apollon-Tempel zu Korinth zu finden sind, zeigt, wie die antiken Elemente isoliert und damit zugleich neu buchstabiert und neu codiert wurden: Korrekte Säulen, jedoch eingestellt in den Durchgang und gebälklos. Gentz hat diese Ordnung, die er Stuart und Revetts „Antiquities of Athens“ entnahm,⁷² in ihrem Symbolwert und ihrer evokativen Gewalt genau erwogen und im „Elementar-Zeichenwerk“ von 1806 als „einzelne Säulen von schwerem Charakter, die als Stütze ohne bestimmtes Gebälk angebracht werden“⁷³, charakterisiert.

Aber wozu diese sehr prononcierte Schwere der zitierten Elemente des Untergeschosses? Sie hängt mit einem zunächst nicht zur Architektur scheinenden Element des kubischen Vor-Baus zusammen – mit dem großen, fast die gesamten Schauseiten des Baus umgebenden Fries Johann Gottfried Schadows (Abb. 2). Entworfen hatte das Programm der Freund Friedrich Gilly, dessen extrem idealisierte Figuren der Bildhauer in das plastische Idiom seines realistischen Klassizismus umdeutete. Schon in der Konstellation der beteiligten Künstler also ist der Fries programmatisches Zeugnis der Berliner Kunst um 1800. Daß er zugleich Schlüssel zum Verständnis des Baus ist, ja eine Positionsbestimmung der Architektur überhaupt darstellt, unterstreicht diesen Befund. Die Programmatik der 2 x 36 Meter langen Plastik aber

⁷² Vgl. Bollé: Vom Tagebuch zum Lehrbuch (Anm. 32), S. 147.

⁷³ Gentz, Heinrich: Elementar-Zeichenwerk zum Gebrauch der Kunst und Gewerk-Schulen der Preussischen Staaten. Zweites Heft, enthaltend die Säulen-Ordnungen, Berlin 1806, S. VIII.

ist auch von entscheidender Bedeutung für den *Gestus* des Baus. Erzählt wird Grundlegendes: Die Geschichte des Bergbaus als Hinweis auf die mineralogische Sammlung; das ernste Gewerk der Münzprägung mit dem obligaten Verweis auf den starken Staat, der die Währung schafft, und die Tätigkeiten der Baukunst selbst werden, der „Götterlehre“ Karl Phillip Moritz' (1791) folgend, im Gewand der griechischen Mythologie dargestellt. Thematisiert wird aber zugleich die mögliche Gefährdung der kulturellen Errungenschaften.

Damit fügt sich der Fries zunächst in das Programm der älteren Aufklärungstheorie Milizias: Die konstruktive Tat als Moment der Schaffung von Ordnung und damit als Gründungstat der bürgerlichen Gesellschaft. So finden sich, festgeschrieben in der emphatischen Gebärde des kubischen Baus, die Institutionen des Staates – den Gentz und Gilly bürgerlich-elementar interpretieren – legitimiert und zum Programm erhoben. Unterstrichen wurde diese Aussage von der ursprünglichen Bronzierung des Frieses als *Sprache der Materie*: als Bronzeuß sollte der Fries so zugleich „auf die technisch und künstlerisch vollkommene Kunst der Erzbildnerei bei den Griechen verweisen“. ⁷⁴ Der Wettbewerb mit der Antike aus dem Geist der Moderne findet sich so im Zusammenspiel der scheinbar disparaten Elemente des Kubus wieder. Zugleich verwundert ein solcher Fries im Zeitalter der *architecture parlante*, scheint hinter die Autonomie der Sprache der Baukörper zurückzufallen. Er gehört in den Kontext der Bemühungen Gentz', die radikale architektonische Syntax im Sinne urban gedachter Klassizität umzudeuten und zu mildern. Dazu mußte die nun frei gewordene, damit aber tendenziell entzeitlichte und enthistorisierte Formensprache aus dem Geist psychologischer Deutung – also der Mendelssohn-Moritz-Tradition – nebst dem der Charakterlehre, die Aloys Hirt ab 1796 in Berlin popularisierte, ⁷⁵ neu besetzt und zugleich mit den Überlegungen verschmolzen werden, die Moritz hinsichtlich der Bedeutung der Ornamente im Zusammenspiel der auf Autonomie gezielten Künste zu Beginn der 1790er Jahre unternommen hatte.

Deuten die gewählte dorische Ordnung und die freie Kombination architektonischer Elemente also zunächst das Primat des Charakteristischen in der Formsprache an, so weist der Fries, ja die Tatsache, daß Bauplastik zum ersten Mal überhaupt „die Bildungsgeschichte der Gegenstände“ ⁷⁶ darstellt und auf den Bau bezieht, klar über die architektonische Charakterlehre hinaus. Folgt man den Überlegungen, die Moritz

⁷⁴ Nerdinger & Philipp: Revolutionsarchitektur (Anm. 64), S. 106.

⁷⁵ Vgl. Vogtherr: Akademie-Reform (Anm. 71), S. 86ff. Vgl. dazu jetzt Tausch, Harald: Das vermessene Charakteristische. Zu Aloys Hirts römischer Ästhetik. In: Sedlarz, Claudia (Hg.), Aloys Hirt. Archäologe, Historiker, Kunstkenner (Berliner Klassik. Eine Großstadtkultur um 1800, Bd. 1), Hannover 2004, S. 69–104, sowie Wittich, Elke Katharina: „Muster“ und „Abarten“ der Architektur – Was Karl Friedrich Schinkel von Aloys Hirt lernen konnte. In: ebenda, S. 217–236.

⁷⁶ Krenzlin, Susanne: Johann Gottfried Schadow. Ein Künstlerleben in Berlin, Berlin 1990, S. 53. Das Programm des Frieses findet sich bei Eckardt, Götz: Johann Gottfried Schadow 1764–1850. Der Bildhauer, Leipzig 1990, S. 123f.

in seinen „Vorbegriffe[n] zu einer Theorie der Ornamente“ (1793) anstellt, so ist das für den Ästhetiker zentrale Interesse an der Wahrung der Kunstimmanenz, verbunden mit der anthropologisch bedeutsamen Besetzung von Ornament und Verzierung als Signatur der Humanität und Freiheit, im Bau der Münze auf hochinnovative Weise umgesetzt. Moritz' Forderung, daß das Schöne „bloß sich selbst bedeute, sich selbst bezeichne, sich selbst umfasse, ein in sich vollendetes Ganzes“⁷⁷ und zugleich im Ornament „den einförmigen toten Massen [...] Leben einzuhauchen“⁷⁸ sei, läßt den Fries – trennendes und verbindendes Element zugleich – als Verweis auf die Geschlossenheit des Kubus als Kunstwerk interpretieren. Damit weist er über die aufklärerische Charakterlehre deutlich hinaus. Noch bei Milizia waren Bauplastik und Ornament *Adiaphora*, „Töchter des Bedürfnisses“.⁷⁹ Hier nun die archaisch-wuchtige Dorika als Fundament für eine Geschichtserzählung von Wissenschaft und Technik, das im Risalit die im Zeitalter der Moderne und der Entzweigung der Wissenschaften und Künste isolierten Bereiche verbindet und damit symbolisch zu versöhnen vermag.

Das ist ein Thema des Baus. Der andere Komplex, genealogischer Natur, betrifft die Frage nach Normativität oder Relativität der Antike – die der *Querelle*. Die Art und Weise, in der Gentz die eingehend studierten Vorbilder handhabt, deutet hier wie ein Wegweiser auf die neuartige Ausdruckshaltung. Seine Art der Antikenrezeption, der eklektische Gebrauch von Ordnungen „oder ihrer Teile“⁸⁰ hat keinen legitimistischen Grund, sondern ist als Versuch zu verstehen, die Wirkungsästhetik der Aufklärung im Moment der Krise des Vitruvianismus auf den Bereich der Baukunst zu übertragen. Gentz versucht, im Bau der Münze ein streng limitiertes Vokabular stringent aufeinander zu beziehen; dabei wird die Einheit der Fassade durch die Verklammerung der Elemente gewährleistet. So finden sich die dreigeteilten Fenster der Basis im Obergeschoß wieder, während der Risalit die Fenster des archaisch-geböschten Basisgeschosses und des als Entresol gehaltenen Mittelgeschosses stilisiert über die oberen Geschoßhöhen führt. Man könnte über alle Elemente und ihre Herkunft nachdenken: Wenn sie auch neu scheinen, ist doch stets ein Vorbild dechiffrierbar. Für die dreiteiligen Fenster etwa das Palladiomotiv, versehen mit einer archaischen Note. Das Thermenfenster hingegen gerät zur eleganten Evokation des *Style Louis XVI*. Die Fenster der Bauakademie im Obergeschoß schließlich werden denen des Münzgeschosses gegenüber elaborierter, gleichsam noch ein wenig palladianischer, die Idee historischer Sukzession vermittelnd.

⁷⁷ Moritz, Karl Philipp: *Vorbegriffe zu einer Theorie der Ornamente*. In: Boehm, Gottfried & Norbert Miller et al. (Hg.), *Bibliothek der Kunstliteratur* (4 Bde.), Bd. III, *Klassik und Klassizismus*, Frankfurt am Main 1995, S. 401.

⁷⁸ Ebenda, S. 385.

⁷⁹ Zit. nach ebenda, S. 769.

⁸⁰ Vgl. Bollé: *Vom Tagebuch zum Lehrbuch* (Anm. 32), S. 147.

Nicht gesprochen wurde bislang über die kubische Form, die Gentz' freie – und funktional nur bedingt ideale – Wahl war. Hier sind die stereometrischen Bauten Claude-Nicolas Ledoux' (1736–1806), vor allem die in den letzten Jahren des *Ancien régime* fertiggestellten Barrières von Paris,⁸¹ die Vorbilder. Gentz hatte sich auf seiner Frankreichtour auch die Entwürfe Louis Étienne Boullées (1728–1799) angesehen, deren hybrider Maßstab, wie eine Tagebuchpassage Wilhelm von Wolzogens beweist, die Zeitgenossen deutlich weniger als die Nachwelt bestürzt hat.⁸² Damit ist französischer Einfluß angedeutet, der beim Durchschreiten des Eingangs jedoch dem englischer Vorbilder weicht. Das Treppenhaus nämlich gibt sich als Anlehnung an englische Vorbilder⁸³ deutlich zu erkennen: Der hohe, alle Geschosse umfassende Raum wird, wie die Treppenhäuser Robert Adams,⁸⁴ von einer umlaufenden Treppe mit Oberlicht dominiert. In seiner dekorativen Abstinenz ist der Raum vom elegant-eklektischen Neoklassizismus des *Adam Style* zugleich deutlich unterschieden. Auch hier gibt es ein zeitgenössisches englisches Vorbild: John Soane (1753–1837), dessen zeitgleiche *Bank of England* in ihrer programmatischen Austerität wie auch in der (national codierten) Bestimmung des Baus das Interesse des Englandreisenden gefesselt hat.⁸⁵ Auch der Rundsaal, der auf das Stiegenhaus folgt, gehört zur Rezeption der Ideen Soanes. Für das Raumdoppel ist die inszenatorische Geste, nicht die pragmatische Erwägung wichtig; sie zwingt Gentz, wichtige Räume in den hinteren Gebäudeteil zu verlegen, um den Kopfbau für die zentralen geschoßübergreifenden Räume freihalten zu können. Es ist also kein funktionalistischer Bau, sondern einer, der die Funktion in idealistischer Weise zu codieren sucht.

⁸¹ Vgl. die Entwürfe für die „Propyläen von Paris“ bei Gallet: Claude-Nicolas Ledoux (Anm. 70), S. 153ff., wo eine Reihe von Torbauten Einzelemente zeigen, die Gentz angeregt haben könnten. Auch andere Vorbilder liegen nahe; so etwa ein von François-Joseph Bélanger in der Rue des Capucins de la Chaussée d'Antin 1787 gebautes Wohnhaus (Abbildung bei Braham: *Architecture* [Anm. 5], S. 227). Gentz war selber in Paris, doch könnte er auch durch Friedrich Gilly nachträglich auf das Werk dieses Architekten aufmerksam gemacht worden sein. Denn Gilly hat Bélangers „Bagatelle“ bei Paris seinen schönsten Architekturessay gewidmet (vgl. Gilly: *Beschreibung des Landhauses Bagatelle bey Paris*. In: *Essays zur Architektur* (Anm. 49), S. 153–166); diese Neigung zur Maßstäblichkeit der Architektur des ausgehenden *Ancien régime* ist auch bei Gentz manifest.

⁸² Siehe Philipp, Klaus Jan: *Rendez-vous bei Boullée*. Pariser Architektur im Urteil deutscher Architekten um 1800. In: Wegner, *Deutsche Baukunst um 1800* (Anm. 15), S. 109–28, hier S. 121f.

⁸³ Die genaue Kenntnis englischer Architektur der Gegenwart und die Bewunderung, die Gentz der Fähigkeit der Engländer, auf beschränktem Raum „stately staircases“ zu errichten, entgegenbrachte, ist bei Bothe: *Gentz oder Goethe* (Anm. 43), S. 172ff. diskutiert; vgl. ebenda, Abbildung 91ff.

⁸⁴ Etwa *Home House*, vgl. die Abbildungen bei Joseph und Anne Rykwert: *Robert und James Adam*. Die Künstler und der Stil, München 1987, S. 162–165.

⁸⁵ Vor allem die ab 1791 errichteten Hallen legen dies nah, vgl. Schumann-Bacia, Eva: *Die Bank von England und ihr Architekt John Soane*, Zürich, München 1989, S. 51ff.

Entscheidend für den heuristischen Mehrwert ist nun, *wie* Heinrich Gentz sich der Antike und der Gegenwart bedient – und dies hat schon die Zeitgenossen beschäftigt. Wohl kein Gebäude der Zeit war derart umstritten wie die Neue Münze. In der Tat hat sich die neue Instanz öffentlicher Architekturkritik gerade an diesem Bauwerk begrifflich präzisiert. Auf die zahlreichen Angriffe aus dem Geist des Frühklassizismus und auf die Ratlosigkeit der Öffentlichkeit seiner neuen Architektursprache gegenüber⁸⁶ hat Gentz in einer bemerkenswerten Positionsbestimmung reagiert, die in der von David Gilly redigierten „Sammlung nützlicher Aufsätze, die Baukunst betreffend“ im Jahre 1800 erschien.⁸⁷ „Ich habe nemlich öfters schon gehört“, heißt es dort,

„dass man sich darüber gestritten hat, in welchem Styl dieses Gebäude aufgeführt sey, ob im römischen, oder im griechischen, oder im ägyptischen Geschmacke? Darauf antworte ich, dass ich mir bei der Componierung weder ein römisches, noch ein griechisches, noch ein ägyptisches Ideal gedacht habe; sondern ich habe eine Facade entworfen, die dem Ganzen nicht bloß angemessen, sondern aus ihm heraus hergeleitet war und nicht wohl anders ausfallen konnte: [...] Scheint dieses Gebäude nun dem Einen im Römischen, dem Andern im Griechischen, und dem Ganz Gelehrten gar im Ägyptischen Style [...] ausgeführt zu seyn, so ist dies blosser Nebensache, und kann, meiner Meynung nach, wohl nie Zweck und Augenmerk des denkenden Architekten seyn, der den Charakter seines Gebäudes aus seinem Innern und seiner Bestimmung entwickeln soll, und sich und das Publikum nicht damit amüsieren wird, [...] eine Copie eines römischen, oder griechischen, oder ägyptischen Hauses dem Urbilde seiner eigenen Ueberlegungskraft vorzuziehen.“

Gentz argumentiert hier nicht nur ganz auf der Höhe der architekturtheoretischen Reflexion der Zeit, indem er die Charakterlehre Milizias mit funktionalen Erwägungen verbindet und der neuen Bauaufgabe auch eine neue Form zuspricht (was ihn deutlich von der Architektur Ledoux' und Boullées distanziert); seine Überlegungen berühren sich zugleich mit Schillers interessantem Versuch, die Ästhetiken Kants und Moritzens im Sinne einer Objektivierung des Schönen abzugleichen.

Eine bruchlose Adaptation der kantischen Ästhetik war für Gentz ja aus verschiedenen Gründen nicht möglich. Kant bot dem jungen Architekten jedoch entscheidende Anknüpfungspunkte, die gegen eine normative Architekturauffassung gerade auch im Umgang mit der antiken Tradition angeführt werden konnten: so das Gefühl der

⁸⁶ Berlin. Eine Zeitschrift für Freunde der schönen Künste, des Geschmacks und der Moden, Heft 5 (1801), S. 127–134 und Zeitung für die elegante Welt, Leipzig 1803, Sp. 330f. sowie Bollé: Vom Tagebuch zum Lehrbuch (Anm. 32), S. 148f.

⁸⁷ Vgl. Gentz, Heinrich: Beschreibung des königlichen Münzgebäudes. In: Gilly, David (Hg.), Sammlung nützlicher Aufsätze (Anm. 8), Jg. 1800, Bd. I, S. 25f.

Schönheit angesichts einer, wenngleich nur subjektiv möglichen, Zweckmäßigkeit ohne Zweck;⁸⁸ so den Bruch mit der Ähnlichkeitsrelation – die für Gertz einen Bruch mit der mimetischen Architekturauffassung implizierte – und das Postulat eines ästhetischen Gemeinsinns, der als subjektives, ästhetisches Urteil⁸⁹ pluralistische Aspekte besitzt. Allerdings hat Kant der Architektur die Autonomiefähigkeit abgesprochen und sie aus dem Bereich der Schönen Künste, in den sie die postvitruvianische Tradition gerade erst aufgenommen hatte, verbannt.

Schiller – freilich nicht primär an der Rettung der Architektur interessiert, als philosophischer Dichter⁹⁰ jedoch näher am künstlerischen Schaffensprozeß als Kant – integriert dieses Verdikt zunächst seiner Denkbewegung: „Schön ist ein Entwurf“, so Schiller, „wenn seine Zweckmäßigkeit freiwillig aussieht. – Die Baukunst kann nie eine ganz reine schöne Kunst sein, weil sie die Zwecke der Regelmäßigkeit nicht verbergen kann.“⁹¹ Die folgenden Überlegungen relativieren diesen Einwand jedoch, indem sie die Art der Wahrnehmung anders akzentuieren. „Es scheint“, heißt es so im Rahmen der Vorlesung über „Das Verhältnis des Schönen zur Vernunft“, „dass wir uns mit der pluralistischen Gültigkeit der Urteile über Schönheit begnügen müssen. [...] Die ästhetische Beurteilung schließt alle Rücksicht auf objektive Zweckmäßigkeit und Regelmäßigkeit aus, und geht bloß auf die Erscheinung; ein Zweck und eine Regel können nie erscheinen. Eine Form erscheint dann *frei*, wenn sie sich selbst erklärt, und den reflektierenden Verstand nicht zur Aufsuchung eines Grundes außer ihr nötigt.“⁹² Dahin geht auch Gertz' Auffassung: Bestimmung des Baus meint eben nicht, die konkrete Funktion in ästhetisierte Form zu kleiden. Dagegen spräche schon die so auffällige und auf den Kontext des Stadtraums bezogene Zweiteilung des Gebäudekörpers; Bestimmung bedeutet für Gertz vielmehr, den Münzbau zu einer grundsätzlichen Aussage über Architektur, über Antike und Moderne, Gesellschaft und Stadt zu machen und ihn so in einer subtilen Balance zu positionieren: zugleich als in sich geschlossenes, auf sich selbst verweisendes Kunstwerk wie auch als gesellschaftlich wirkendes Manifest.

⁸⁸ Vgl. Frank, Manfred: Einführung in die frühromantische Ästhetik. Vorlesungen, Frankfurt am Main 1989, S. 36f.

⁸⁹ Vgl. Kritik der Urteilskraft, § 20ff. In: Kant: Werke (Anm. 21), Bd. V, S. 321.

⁹⁰ Zugleich – und das spricht für die Berührungspunkte zwischen Gertz und Schiller – ist die *Querelle*, die Frage nach Normativität und Relativität der Antike, für Schiller in weit größerem Maße präsent, als dies bei Kant der Fall ist.

⁹¹ Schiller, Friedrich: Werke und Briefe. In zwölf Bänden (Deutscher Klassiker Verlag), hrsg. von Otto Dann u. a., Bd. VIII, Theoretische Schriften, hrsg. von Rolf-Peter Janz u. a., Frankfurt am Main 1992, S. 1076 (= Fragmente aus den Vorlesungen 1792/93).

⁹² Ebenda, S. 1072f.

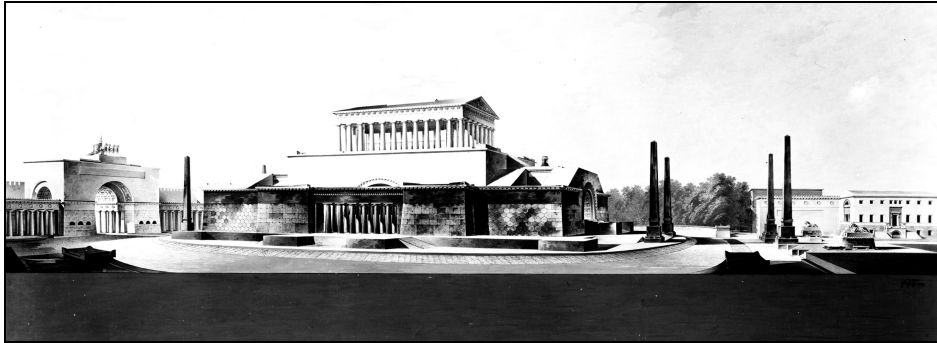


Abbildung 3
Friedrich Gilly: Entwurf zu einem Denkmal Friedrichs II. (1797)

V

Wie verhält es sich nun mit der Architektur Friedrich Gillys? Hier scheint das Präparieren einer analogen Konstellation problematischer; nicht nur, weil Gilly als Verkörperung des emphatischen Genies mit dem pragmatischen Beruf des im urbanen Kontext arbeitenden Architekten nur schwer vereinbar scheint, sondern auch, weil er sein eigentliches Hauptwerk nicht hat realisieren können. Man muß von den Entwürfen des jungen Baumeisters ausgehen. Zum einen ist dies den Ungunsten der Zeitläufte und der Kürze seines Lebens anzulasten, es weist aber auch auf das nun grundsätzlich geänderte Verhältnis von Theorie und Praxis, Entwurf und Ausführung. Gilly befindet sich so in der spannungsreichen Konstellation, kunsttheoretische Positionen der Frühromantik mit dem radikalklassizistischen Bewußtsein der Antikeferne zu verbinden. Dies ist nicht bruchlos möglich, wobei allerdings das Moment des Bruchs zeitgleich seine poetologische Aufwertung durch die von Gilly wahrgenommene Theorie Friedrich Schlegels erfährt. Auch in der auf das Fragment fixierten Kunsttheorie der Frühromantik nimmt das Werk des Architekten einen erratischen Platz ein; dieser soll im folgenden vor dem Hintergrund seines Entwurfes für ein Denkmal Friedrichs II. konturiert werden.

Seit dem Tode des Königs im Jahre 1786 bis zur Annahme des Entwurfes von Christian Daniel Rauch 1841 hatte es eine Reihe von Planungen für ein Denkmal Friedrichs des Großen gegeben.⁹³ In dieser Reihe ist Gillys Projekt (Abb. 3) das berühmteste und ohne jeden Zweifel auch das für den deutschen Klassizismus folgenreichste; seine Spur zieht sich durch das Werk Klenzes, Stühlers, Mies van der Rohes

⁹³ Vgl. die Übersicht bei Simson, Jutta von: *Federico Secundo Patria. Antikenrezeption in den Entwürfen zum Denkmal Friedrichs des Großen in Berlin*. In: Arenhövel & Schreiber, Berlin und die Antike (Anm. 63), S. 379–94.

und Phillip Johnsons bis in die Architektur des späten 20. Jahrhunderts. Der fast mythische Nimbus aber hat meines Erachtens die Intention des Architekten und damit auch eine auf Berlin zielende Denkbewegung eher verschleiert als freigelegt. Im Rahmen der oben angedeuteten Konfiguration möchte ich im folgenden versuchen, den Entwurf weniger kunsthistorisch zu bewerten,⁹⁴ als ihn vielmehr auf seine gesellschaftlichen und urbanistischen Implikationen hin zu befragen. Mehr noch als Gentz' Bau der Münze, der in der Funktion klare Vorgaben hatte, muß Gillys Entwurf an den Idealen der Architekturtheorie um 1800 gemessen werden. Und diese sind, wie Klaus Jan Philipp aufgezeigt hat, von denen der Aufklärung wie auch von denen des frühen 19. Jahrhunderts deutlich unterschieden.

War der Streit um die Vorbildlichkeit der Architektur der Griechen oder Römer das bewegende Moment der Diskussionen zwischen 1750 und 1780⁹⁵ und die Frage nach der Position der Baukunst im neuen System der (Wirkungs-)Ästhetik das die Folgegeneration bewegende Problem,⁹⁶ so bestimmte die Diskussion der Jahrhundertwende die Frage nach der Stellung der Baukunst innerhalb der Gesellschaft. „Ästhetische und stilistische Kategorien werden auf soziale Ordnungsvorstellungen bezogen“,⁹⁷ architektonische Vorstellungen auf soziale Systeme und Ideale hin konzipiert. Hier ist zunächst an Ledoux zu erinnern, dessen später, das eigene Planen zugleich resümierender und rechtfertigender „Traité de l'architecture“ (1802) den idealistischen Anspruch der neuen Architektur formuliert und eine gesellschaftliche, *redende* Baukunst fordert. Ledoux hatte noch im *Ancien régime* die Idealstadt Chaux entworfen – ohne ideologische Nachbarschaft zur Revolution also.⁹⁸ Gillys Friedrichsdenkmal hingegen, das in der Begriffsgeschichte der Revolutionsarchitektur eine entscheidende Rolle spielt,⁹⁹ steht auch historisch im Spannungsfeld von aufklärerischer Gesellschaftsvision, Französischer Revolution und absolutistischem Legitimus. Zugleich jedoch verweigert sich seine künstlerische Physiognomie diesen der Tendenz nach in der Tradition der Aufklärung stehenden Faktoren. Noch Boullée und Ledoux haben ihre Rolle als Architekten der Gesellschaft in ganz anderer Weise inszeniert! Wie also kann eine Positionsbestimmung des Entwurfes vor diesem Hintergrund vorgenommen werden?

⁹⁴ Dies haben vor allem Oncken: Friedrich Gilly (Anm. 45), S. 42–48, und Fritz Neumeyer in der Einleitung zu Gillys Essays (Anm. 49), S. 55–67, geleistet; vgl. auch Mellinshoff & Watkin: Deutscher Klassizismus (Anm. 10), S. 66–70.

⁹⁵ Vgl. Miller, Norbert: Europäischer Philhellenismus zwischen Winckelmann und Byron. In: Propyläen Geschichte der Weltliteratur (6 Bde.), Bd. IV, Berlin 1988, S. 315–366, hier S. 315–332.

⁹⁶ Vgl. Philipp: Um 1800 (Anm. 62), S. 16.

⁹⁷ Ebenda, S. 9.

⁹⁸ Vgl. Gallet: Claude-Nicolas Ledoux (Anm. 70), S. 226ff.

⁹⁹ Vgl. Schmitz, Hermann: Berliner Baumeister vom Ausgang des 18. Jahrhunderts, Berlin 1914, S. 62f.

Dazu ist Planungsgeschichtliches nachzutragen: Am zweiten Wettbewerb für ein Denkmal Friedrichs des Großen hatten sich im Sommer 1796 fünf Mitglieder der Akademie beteiligt: Langhans, Aloys Hirt, Haun, Heinrich Gentz und Friedrich Gilly. Bis auf Gilly hatten sich alle in ihren Entwürfen an den vorgesehenen Standort für das Denkmal gehalten. Dieser sollte sich, die Linden nach Osten abschließend, etwa in Höhe der Königlichen Oper befinden und so den Prospekt der Straße als Pendant des Brandenburger Tores vollenden. Gilly hat sich über diese Vorgabe hinweggesetzt; jedoch nicht, um einen freien, von Bauten der Stadt nicht begrenzten Bauplatz im Sinne der französischen Visionen Ledoux', Boullées oder Lequeus zu gewinnen, sondern, und dies ist bezeichnend, um der barocken Planungsidee des Lindenabschlusses eine ganz eigene, klassizistische Vision urbaner Planung entgegenzusetzen. Zugleich hat er ganz bewußt die räumliche Konkurrenz zum Brandenburger Tor vermieden, um dann freilich auf ganz eigene Weise auf den klassischen Bau am Quarrée zu antworten. Das seiner Intention nach antirevolutionäre, zugleich jedoch reformistische Projekt, Denkmal eines Partikularregenten des *Ancien Régime*, wird so zur Signatur eines neuen, evolutionär-bürgerlichen Stadtentwurfs. Das Bekenntnis zu Friedrich II., für Gilly ein durchaus ernstes Anliegen (anders als bei Wackenroder und Tieck etwa lassen sich bei ihm keine Sympathien für die Sache der Revolution erkennen),¹⁰⁰ wird ihm zum zukunftsweisenden Projekt. Nicht Hybris eines genialischen Architekten ohne Betätigungsfeld, sondern Arbeit am gesellschaftlichen Kunstwerk der Stadt läßt Friedrich Gilly auf den Wettbewerb in „städtebaulichen Dimensionen“¹⁰¹ antworten.

Der Leipziger Platz, Teil der Stadterweiterung des 18. Jahrhunderts und realer Ort der Toleranzpolitik, sollte im Verfolg seines Denkmalbaus vollkommen umgestaltet werden. Intendiert war damit auf der praktischen Seite die Aufwertung der vor dem Potsdamer Tor gelegenen Brachen; auf der symbolischen aber die Verwandlung der Planstadt in ein Denkmal und des Denkmals in einen Teil der Stadt. Die frühromantische Tendenz der Grenzaufhebung findet sich hier in einem ganz pragmatischen Sinn in einer symbolischen Huldigung an die Stadt und an das Projekt des aufgeklärten Staates verwirklicht. Fritz Neumeyer hat auf die Nähe der Überlegungen Friedrich Gillys zu Voltaires Streitschrift über die „Embelliments de Paris“ (1749) hingewiesen.¹⁰² Voltaire hatte anlässlich der Planungen zur Errichtung einer Statue Ludwigs XIV. eine stadtplanerische, die Lebensqualität der Bewohner verbessernde Lösung eingeklagt; ganz in diesem Sinn läßt sich Gillys städtebauliche Neuordnung des Leipziger Platzes und seiner Umgebung interpretieren. Zugleich entspricht sein Plan der Forderung des Abbé Laugier, den Eingang der Städte in monumentaler Art

¹⁰⁰ Vgl. die Dokumente in: Berlin zwischen 1789 und 1848 (Anm. 29), S. 167ff.

¹⁰¹ Vgl. Neumeyer: Einleitung (Anm. 49), S. 56.

¹⁰² Ebenda, S. 57.

zu verschönern.¹⁰³ Nach dem Vorbild der Piazza del Popolo in Rom wären auch von Gillys monumentalem Eingang in die Hauptstadt strahlenförmig Straßen ausgegangen.¹⁰⁴ Damit aber tritt die urbanistische Vision Gillys in eine bezeichnende Konkurrenz zum wohl bekanntesten Stadttor Berlins, dem Brandenburger Tor seines Lehrers Carl Gotthard Langhans.

Diese Konkurrenz ist nicht leicht aufzulösen, denn sie bezieht sich nicht mehr auf die Streitfrage nach dem künstlerischen Rang der griechischen oder römischen Kunst. Gilly thematisiert in seinem Entwurf im Gegenteil ein ganz anderes, viel vermittelteres und entzweiteres Verhältnis zur Antike als Langhans. Beiden Architekten aber geht es in ihren Bauten um ein programmatisches Bekenntnis zur Stadt; beide auch bewegen sich im Paradigma des *Doric Revival*. Auch ist beider Fokus, die Inszenierung der Stadt als Polis der Neuzeit, durchaus vergleichbar. Bezeichnend sind jedoch die Unterschiede: Langhans hatte zum Modell seiner ab 1788 errichteten Toranlage die Athener Propyläen genommen, dem Stich aus Stuarts und Revetts „Antiquities of Athens“ (1788) nachahmend verpflichtet.¹⁰⁵ In einem Geniestreich war ihm aus dem Geist der archäologischen Nachempfindung die archetypische Umsetzung der Propyläumsidee als Entrée der offenen Stadt geglückt.¹⁰⁶ An die Griechenvision des Brandenburger Tors, die Hohe Stadt erschließend, knüpfen Gillys Bemerkungen auf der Skizze zum Friedrichsdenkmal gezielt an. „Athen ist ein Muster“, heißt es hier, „Acropolis. Rom nicht so.“¹⁰⁷

Der heuristische Rahmen des Griechenparadigmas ist damit weiterhin gültig. Der Philhellenismus Friedrich Gillys aber ist von einer anders akzentuierten Haltung als der Langhans'. Er ist nicht länger archäologischer Natur, wie bei Stuart und Revett, und setzt sich so deutlich – und zwar ganz im Geiste der Architekturlehre Durands, die in diesen Jahren ihre endgültige Form erhielt¹⁰⁸ – von einer nachahmenden Auffassung von Architektur ab. Gilly gewinnt durch diese doppelte Autonomieerklärung den notwendigen reflektierten Abstand zur Antike und damit die Möglichkeit, in einer frei gewordenen Syntax der einzelnen Elemente, die sich gleichwohl auf antike

¹⁰³ Vgl. Laugier, Marc-Antoine: Das Manifest des Klassizismus (Essai sur l'architecture, 1753), hrsg. und übersetzt von Hanna Böck, Zürich, München 1989, S. 169ff.

¹⁰⁴ Vgl. Gilly: Essays zur Architektur (Anm. 49), S. 143.

¹⁰⁵ Vgl. zur Geschichte des *Doric revival* und der Publikation Stuarts und Revetts Nikolaus Pevsner: *Doric Revival – Die Wiederentdeckung der dorischen Ordnung im frühen Klassizismus*. In: ders.: *Architektur und Design. Von der Romantik zur Sachlichkeit*, München 1971, S. 155–174; zu Gillys Entwurf vgl. ebenda, S. 172f.

¹⁰⁶ Vgl. gegen diese Lesart: Wegner, Reinhard: *Barrières für Berlin*. In: *Deutsche Baukunst um 1800* (Anm. 15), S. 93–107.

¹⁰⁷ Gilly: *Essays zur Architektur* (Anm. 49), S. 147.

¹⁰⁸ Zur Würdigung des oft und zu unrecht geschmähten rationalistischen Architekten und Theoretikers vgl. Villari, Sergio: *J. N. L. Durand (1760–1834). Art and Science of Architecture*, New York 1990. Zur Abkehr von der mimetisch-anthropomorphen Auffassung der Architektur vgl. ebenda, S. 65ff.

Vorbilder berufen kann, eine neuartige Beziehung zwischen Denkmal, Stadt und Gesellschaft durchzuspielen. Zugleich wandelt sein die historischen Stile frei kombinierender Entwurf, der Ägyptisches, Griechisches, Römisches und Etruskisches – also die Epochenstile Winckelmanns – frei kombiniert, die ältere barocke Vorstellung enzyklopädischer Architektur charakteristisch ab, indem er das allegorische Grundmuster durch ein symbolisches ersetzt und sich damit, wie Gentz, der Umdeutung der architektonischen Charakterlehre durch Moritz anschließt.

So ist auch sein Entwurf eine Enzyklopädie der Weltarchitektur mit universalem Anspruch; gebaute Universalpoesie als Neuformulierung des Stadtraums. Dabei kann Gilly sich auf Vorbilder berufen; vor allem auf Fischer von Erlachs „Entwurf einer historischen Architektur“ (1721). Das Friedrichsdenkmal wird so zum klassizistischen Pendant der Karlskirche, in der der Wiener Barockbaumeister eine Synthese seiner historisch-geographischen Rekonstruktion der Weltarchitektur unternommen hatte.¹⁰⁹ Entscheidend aber ist die Umcodierung: Gillys Monument deutet die universale, bei Fischer von Erlach heilsgeschichtlich verankerte und auf Karl VI. bezogene Architektursprache um in ein Manifest der Berliner Gesellschaftlichkeit und macht dieses durch den Bezug zur psychologisch argumentierenden Charakterlehre zugleich allgemeinverständlich. Die Weiterführung des Aufklärungsprojektes Friedrichs II. wird durch sein Denkmal zum eigentlichen Antikenprojekt: nachahmende Unnachahmlichkeit. Daraus folgen, wie bei Gentz, der freie Umgang mit dem antiken Vokabular, die programmatische Situierung des Monuments und schließlich die Entgrenzung des Entwurfs. Diese teilt die Maßstablosigkeit der Revolutionsarchitektur nur bedingt. Bei Boullée waren die hybriden Dimensionen als Evokation eines anderen, die Architektur und damit die Gebundenheit des Technischen übersteigenden Prinzips gemeint. In diesem Sinn setzt dessen „Essai sur l’art“ (1793–1799) programmatisch mit Corregios „Son anch’io pittore“ ein.¹¹⁰ Für Boullée stand die Forderung nach dem Poetischen der Baukunst im Vordergrund; schon deshalb finden sich seine visionären Entwürfe nie in einem konkreten stadträumlichen Kontext. Anders Gilly: Den scheinbar hybriden Dimensionen zum Trotz ist bei ihm die Maßstäblichkeit des Denkmalentwurfes vor dem Hintergrund seiner urbanen Funktion gewahrt. Einem „ins Gigantische gesteigerten rationellen Wirklichkeitswollen“¹¹¹ verweigert sich der im nachrevolutionären Paris bewußt die steinernen Zeugen des *Ancien régime* Betrachtende ebenso wie der Versuchung einer rückwärtsgewandten Utopie in Form mittelalterlicher Beschwörungen oder eines archäologischen Transplantats.

¹⁰⁹ Vgl. die Abbildung in Fischer von Erlach, Johann Bernhard: Entwurf einer historischen Architektur, hrsg. von Harald Keller, Dortmund 1978, Abt. IV, Taf. XII.

¹¹⁰ Etienne-Louis Boullée: Traktat über Architektur, hrsg. von Beat Wyss, Zürich, München 1987, S. 44.

¹¹¹ Neumeyer, Fritz: Eine neue Welt entschleiert sich. Von Friedrich Gilly zu Mies van der Rohe. In: Friedrich Gilly (1772–1800) und die Privatgesellschaft junger Architekten (Katalog Berlin: Internationale Bauausstellung 1987), Berlin 1987, S. 41–63, hier S. 43.

Wie also ist der Entwurf im Rahmen der Konstellation *Berliner Klassik* zu lesen? Als Eingang in die Stadt und zugleich als Monument der Stadt hat Gilly eine Architektur entworfen, deren Zusammenspiel verschiedenster Elemente zeitlich wie geographisch weltumspannend ist. Auf einem zyklonenhaften Sockel, der durchschritten werden kann und durch den die Abendsonne scheint, steht ein gedrungeneleganter dorischer Tempel – gleichsam die Bekrönung einer Terrassenanlage. Von hier, dem offen begehbaren „Heiligthum“, kann der Betrachter an der Grenze zwischen Kultur und Natur das eigentliche Kunstwerk in Augenschein nehmen: die Stadt selbst. Nicht anders als eine Generation später Schinkel seine Museumsfreitreppe als Inszenierung und Vergewisserung der Stadt für die Stadt begreift,¹¹² führt Gilly dem Andächtigen das Tableau Berlins vor Augen. „Der Anblick, welcher dem Auge beim Austritt aus dem Tempel gewährt wird“, heißt es im Text zum Entwurf, „die ganze Friedrichstadt zu Füßen des Wanderers – ist so groß und einzig, daß sich auf keinem anderem [Platz] ein völlig gleicher erwarten läßt.“¹¹³

Der semantische Pfeil von gewaltiger Substruktion und Tempelbekrönung muß historisch gelesen werden. Dann deutet der Bau das diffizile und stets gefährdete Kunstwerk des Staates an, des Leviathan, dessen gewalttätige Grundlagen die Fundamente der Zivilisation sind. Die „Komposition von Gegensätzen“¹¹⁴ des Monuments als tragfähige Basis der Kultur – das ist die symbolische Formel des toleranten Berlin. Diese historische Lesart der Stile impliziert zugleich Tagespolitisches: den Übergang oder vielmehr Aufstieg vom ägyptisch-monarchischen Fundament zum republikanischen Griechentempel. Der Eintritt in die Stadt und damit auch in die Gesellschaft wird durch den Bau zum erhebenden Moment. Wie Langhans' Tor am Quarrée (dem nachmaligen Pariser Platz) ist Gillys Anlage am Potsdamer Tor ein Propyläum im athenischen Sinn, ein Ort der Kunstbegegnung, den Goethe in der Einleitung des Propyläen-Projekts – das athenische wie das berlinische Vorbild vor Augen – beschwört: „Stufe, Thor, Eingang, Vorhalle, der Raum zwischen dem Innern und Äußern, zwischen dem Heiligen und Gemeinen kann nur die Stelle sein, auf der wir uns mit unseren Freunden gewöhnlich aufhalten werden.“¹¹⁵ Gilly selbst hatte die „Propyläen“ ausgiebig exzerpiert und seinen Überlegungen hinsichtlich der

¹¹² Vgl. Haus: Karl Friedrich Schinkel (Anm. 18), S. 224. Überhaupt ist Schinkels Museumsbau in vieler Hinsicht der Wiedergänger des Friedrichdenkmals seines Lehrers. Bezeichnend sind etwa die zum Teil wörtlichen Anleihen, mit denen Schinkel seinen Bau als „modernen Öffentlichkeitsbau“ (S. 237) und zugleich als steinernes Manifest einer auf die bürgerliche Gesellschaft bezogenen Kunstutopie interpretiert (S. 219).

¹¹³ Gilly: *Essays zur Architektur* (Anm. 49), S. 142.

¹¹⁴ Neumeyer: *Einleitung* (Anm. 49), S. 60.

¹¹⁵ Goethe: *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*. Münchner Ausgabe, hrsg. von Karl Richter in Zusammenarbeit mit Herbert G. Göpfert, Norbert Miller und Gerhard Sauder, Bd. VI.2, München 1988, S. 9.

„Wiedervereinigung von Kunst und Wissenschaft“ integriert.¹¹⁶ Ausgangspunkt seiner Argumentation – und hier schließt sich eine Gedankenfigur, die Goethes, Schleiermachers, Wilhelm von Humboldts und seine eigenen Überlegungen verbindet – ist die Wendung gegen die zentrifugalen Tendenzen der Zeit, konkret gegen die Trennung von Architektur- und Ingenieurskunst; sein Ziel die Festschreibung der Architektur als schöne Kunst und zugleich als Universalsprache des Gemeinns.¹¹⁷ Intendiert ist damit zugleich die Aufhebung der Trennung zwischen den Künsten, und zwar in dem Sinn, daß der Architekt zu einem Universalkünstler der Gesellschaft wird. Damit knüpft Gilly, Goethes Forderung nach der „allgemeinen Liebhaberey“ der Kunst mit Moritz' Postulat des integralen Blicks verbindend,¹¹⁸ zugleich an die emphatische Bestimmung der Architektur an, wie sie etwa Alberti und Philibert de l'Orme im Humanismus vorgenommen hatten – freilich nicht länger auf spekulativ-kosmologischer Grundlage, sondern nun auf dem Fundament von Wissenschaft, Aufklärung und psychologischer Charakterlehre.

So kommt dem Bau Gillys eine existentielle Dimension zu, die an der gesellschaftlichen Codierung neu erschlossener Felder der *architecture parlante*, an der Revision und Neubesetzung experimenteller Bildwelten im Interesse des gesellschaftlichen Gegenwartsbezuges arbeitet. Diese Dimension, die auf menschlichen Urerfahrungen beruht, codiert die Bildvorstellungen und Geschmackswelten der Spätaufklärung – also Hell-Dunkel, Tag-Nacht – in einer Art, die für jeden das Monument Besteigenden unmittelbar nachvollziehbar ist: Um auf die gesellschaftliche Höhe des Tempels, der Gegenwart, zu gelangen, muß ein schattenhaftes Reich der Gefährdung des Selbst, des Todes, aber auch des Angedenkens durchschritten, mithin: historisches Bewußtsein entwickelt werden. Auch hiervoor sprechen die Zeichnungen Gillys (Abb. 4): Sie entwerfen die stets wiederholte Konfrontation des Individuums mit existentiellen Erfahrungen und verweisen so auch auf das prekäre, im Bau versinnbildlichte Projekt der Zivilisation, des Fortschritts, das jederzeit verspielt werden kann. Diese Erfahrungen sind nicht länger Selbstzweck im Sinne einer Architektur des Erhabenen, Medium der Erweiterung ästhetischer Erfahrung, das wahrnehmende Subjekt in den Mittelpunkt stellend; sie gehören in ein gesellschaftlich gedachtes Konzept urbaner Architektur, das Gilly in seinem Programmbau verdichtet.

¹¹⁶ Einige Gedanken über die Nothwendigkeit, die verschiedenen Theile der Baukunst, in wissenschaftlicher und praktischer Hinsicht, möglichst zu vereinen. In: Sammlung nützlicher Aufsätze und Nachrichten, die Baukunst betreffend, Jg. 3, (1799), Heft 2, wiederabgedruckt in Gilly: *Essays zur Architektur* (Anm. 49), S. 178–187.

¹¹⁷ Auch damit steht Gilly als Architekt durchaus im Kontext einer Aktualisierung des heuristischen Potentials klassizistischer Architektur, vgl. Cord-Friedrich Berghahn: *Klassizismus und Gemeinnsinn. Antikerezeption und ästhetische Gemeinwohlformeln in den Vereinigten Staaten am Beispiel Thomas Jeffersons*. In: Münkler, Herfried & Harald Bluhm (Hg.), *Gemeinwohl und Gemeinnsinn. Historische Semantiken politischer Leitbegriffe*, Berlin 2001, S. 213–247.

¹¹⁸ Vgl. Gilly: *Essays zur Architektur* (Anm. 49), S. 185f.



Abbildung 4
Friedrich Gilly: Tempel der Einsamkeit (1799)

Im Unterschied zur barocken Vision des Abschlusses der Linden als geschlossenem Stadtprospekt bedeutet das Friedrichsmonument zugleich den Versuch, der idealen offenen Gesellschaft der Stadt und ihrer Pluralität durch eine Architektur monumentaler Offenheit Ausdruck zu verleihen. Nicht die Monumentalisierung des Herrschers, sondern die seiner Errungenschaften steht im Zentrum: das Denkmal als gemeinschaftsstiftender Bau einer „klassizistischen Stadtvision, die danach trachtete, mit einer Sequenz von idealen Bauwerken die barocke Stadtfigur zu ergänzen und deren gebundenen Raum in eine offene, kubische Stadtlandschaft zu transformieren.“¹¹⁹

Diese in herkömmlichen Kategorisierungen schwer faßbare Denkbewegung des Architekten Friedrich Gilly, klassizistisch, aufklärerisch, romantisch und in ihrer reflektierten Antikenferne zugleich äußerst modern, ist, ähnlich der Haltung Heinrich Gentz', nur vor dem Hintergrund des Berlin um 1800 zu verstehen. Und tatsächlich ist in anderen europäischen wie deutschen Metropolen und Provinzkapitalen, trotz der erstaunlichen Vielzahl brillanter Architekten und Städteplaner,¹²⁰ eine vergleichbare ideengeschichtliche Verdichtung nicht festzustellen. Erst diese Verdichtung aber hat dem Berliner Hochklassizismus eine Konkretion abverlangt, die ihn im europäischen Rahmen verortet und ihn zugleich in seiner Eigenständigkeit ausweist. Die

¹¹⁹ Neumeyer: Einleitung (Anm. 49), S. 63.

¹²⁰ Vgl. den dokumentarischen Anhang bei Mellinghoff & Watkin: Deutscher Klassizismus (Anm. 10), S. 197–268.

offene und undogmatische Art, wie die hier diskutierten Architekten im europäischen Kontext die Auseinandersetzung mit Antike und Moderne, Theorie und Praxis, Gesellschaft und Ideal führten und diese Auseinandersetzung als offenen Prozeß begriffen, weist auf das Ideal der „grenzenlosen Klassizität“, das Friedrich Schlegel im 116. Fragment des „Athenäum“ als Signum der modernen, romantischen Universalpoesie bezeichnet. Von Heinrich Gentz und Friedrich Gilly wird die moderne Architektur in den Rang einer Universalpoesie erhoben – und zwar ohne die Abstraktion und Gesellschaftsferne, die den idealistischen Spekulationen bald schon die Übersetzung in gesellschaftliche und künstlerische Praxis verstellen sollte.

Bildnachweise

Abbildung 1 und 2: Bildarchiv Foto Marburg. Deutsches Dokumentationszentrum für Kunstgeschichte, Philipps-Universität Marburg
Abbildung 3 und 4: Stiftung Preußischer Kulturbesitz. Kupferstichkabinett