

Heinrich Gentz' Berliner Münze zwischen Griechenland und Rom Ein Beitrag zur klassizistischen Architekturdiskussion um 1800

Bernd Nicolai

Es gehört zu den Charakteristika Berlins, die Zeugnisse seiner Baugeschichte nicht sonderlich hoch zu schätzen. So wurden schon lange vor den Kriegszerstörungen in der Epoche der Kaiserzeit bedeutende Baudenkmäler des Barock oder Klassizismus zugunsten damaliger ›Investorenarchitektur‹, wenngleich unter lebhaftem Protest, abgeräumt. Dies betraf ohne Ansehen der Personen auch Bauten von Andreas Schlüter, Carl Gotthard Langhans, Karl Friedrich Schinkel, Friedrich Gilly und Heinrich Gentz. Sie hatten die Stadt durch herausragende Bauten architektonisch und stadträumlich geprägt.¹ Wolfgang Wolters ist dieser Verlust, als ein Ausdruck der Mentalität dieser Stadt, aber auch als Versagen der behördlichen Denkmalpflege, bis heute Ansporn, sich unbedingt für den Erhalt der in Berlin so spärlich überkommenen Bausubstanz von Rang einzusetzen. Die folgenden Ausführungen sollen vor diesem Hintergrund dazu dienen, die Bedeutung und Komplexität der verlorenen Alten Münze, des wichtigsten Gebäudes des Berliner Klassizismus vor der Ära Schinkel, erneut zu diskutieren.

Als im Jahre 1800 das neue Münzgebäude von Heinrich Gentz (1766–1811) eingeweiht wurde, war ein öffentlicher Bau entstanden, dem damals in deutschen Landen nichts Vergleichbares an die Seite gestellt werden konnte. Das Gebäude erschien gleichsam ›stillos‹, kaum in die maßgeblichen Architekturdiskurse in Rom oder Paris einzubinden und forderte so gleich kritische Stellungnahmen heraus.

¹ Vgl. Karl Scheffler, *Berlin. Ein Stadtschicksal*, Berlin 1912, bes. S. 84–87, 137–145; Hans Mackowsky, *Häuser und Menschen im Alten Berlin*, Berlin 1923; sowie Friedrich F. A. Kuntze, *Das Alte Berlin*, Berlin 1938; vgl. Janos Frecot/Hellmuth Geisert, *Berlin in frühen Photographien 1857–1913*, München 1984. Für die Barockzeit liegt nun eine vollständige Dokumentation vor: Melanie Mertens, *Berliner Barockpaläste*, Berlin 2003.

Ein anonymen Kritiker suchte »umsonst Einheit des Styls und einen bestimmt ausgedrückten Charakter« zu erkennen,² ein weiterer, ebenso anonym bleibender, konstatierte: »Was die Façade betrifft, so getraue ich mir wieder mit Recht behaupten zu können, daß sie mehr der jetzt in der Baukunst herrschenden Mode [...] ihr Daseyn zu verdanken habe, als daß sie das Resultat eines gründlichen Studiums sei.«³

Genau das Gegenteil war der Fall. Mit dem 1766 geborenen Gentz hatte zum ersten Mal ein deutscher Architekt eine von 1790 bis 1795 dauernde Italienreise dazu genutzt, die großgriechischen Tempel von Paestum, Agrigent und Selinunt aufzunehmen, sich einen kritischen Überblick über die aktuelle Architekturdiskussion zu verschaffen und das in Italien Gesehene und Erfahrene durch eine abschließende Reise nach England und Frankreich abzurunden, von der er 1795 nach Berlin zurückkehrte.⁴ Dort versuchte er sofort, neue Kriterien für eine Übernahme antikischen Formenguts zu entwickeln und einem modischen *goût grec*, wie er gerade in Berlin durch das von Langhans erbaute Brandenburger Tor verkörpert wurde, entgegenzutreten.

² Anonymus, in: *Berlin, eine Zeitschrift für Freunde der schönen Künste des Geschmacks und der Moden* 2, 1801, H. 5, S. 127–135, zit. in: Michael Bollé, *Vom Tagebuch zum Lehrbuch, Aspekte zu Lehren und Lernen bei Heinrich Gentz*, in: *Deutsche Baukunst um 1800*, hrsg. v. R. Wegner, Köln/Weimar/Wien 2000, S. 129–163, hier S. 148. Vgl. Adolph Döbber, *Heinrich Gentz. Ein Berliner Baumeister um 1800*, Berlin 1916, S. 50, 148.

³ Anonymus, *Über den jetzigen Zustand der Architektur in Berlin*, in: *Zeitung für die elegante Welt* 3, 1803, Sp. 330f.; vgl. Michael Bollé, *Heinrich Gentz (1766–1811). Eine Untersuchung zur Architekturdiskussion in Berlin um 1800* (Diss. phil. Mikrofiche, Typoskript FU Berlin) Berlin 1988, S. 103; vgl. auch Bollé 2000 (Anm. 2), S. 148.

⁴ Vgl. Heinrich Gentz, *Reise nach Rom und Sizilien 1790–1795. Aufzeichnungen und Skizzen eines Berliner Architekten*, hrsg. von M. Bollé und K.-R. Schütze, Berlin 2004, für die Bedeutung Englands auch für den Münzbau, S. 334.



Abb. 1:
Heinrich Gutzewitz, *Alte Münze* auf
dem Werderschen Markt, Berlin.
Photographie um 1865

Die seit 1796 geplante Münze war in einer Zeit rarer Bautätigkeit in Berlin um 1800 ein erstes architektonisches Manifest, das später theoretisch in Gutzewitz' Beitrag über Säulenordnungen im *Elementar-Zeichenwerk* der Akademie der Künste aus dem Jahre 1806 untermauert werden sollte. Das Münzgebäude selbst war zudem einziges konkretes Anschauungsstück im elitären Zirkel der *Privatgesellschaft junger Architekten*, die der bereits 1800, erst 28jährig, verstorbene Friedrich Gilly 1798 mit seinem Freund Heinrich Gutzewitz ins Leben gerufen hatte.⁵ Die Durchsetzung neuer architektonischer Konzepte war damals – und das ist bis heute so geblieben – zugleich auch an neue Formen der Architekturvermittlung gekoppelt, die mit der Neugründung der Bauakademie 1799/1801 von Gilly und Gutzewitz unter der Ägide von David Gilly (1748–1808) ins Werk gesetzt wurde.⁶

⁵ Bollé 1988 (Anm. 3), S. 32; vgl. *Friedrich Gilly 1772–1800 und die Privatgesellschaft junger Architekten*, Ausstellung Berlin Museum, Berlin 1984, ohne Nennung der Münze.

⁶ Andreas Kahlow, *Die ersten Jahre der Berliner Bauakademie: Vorgeschichte und Zeitbild um 1800* sowie Fritz Neumeyer, *Die verständige Vereinigung des Nützlichen mit dem Schönen. Friedrich Gillys Postulat der Wiedervereinigung von Poesie und Philosophie, Kunst und Wissenschaft als Programm für die Bauakademie*, beide in: 1799–1999. *Von der Bauakademie zur Tech-*

Das 1886 unter Protesten abgerissene alte Münzgebäude (Abb. 1 und 2), von der kein geringerer als Alfred Messel eine Bauaufnahme hinterlassen hat (Abb. 3),⁷ bestand aus einem kubischen Hauptbau mit vorgezogenem Mittelrisalit. Hier waren Räumlichkeiten mit öffentlichen Funktionen untergebracht: die Münzprägestätte im Erdgeschoß, die Räume des Ober-Bergdepartements (Verwaltung) im Obergeschoß sowie, dazwischengeschoben und an den markanten Fächerfenstern erkennbar, die Sammlung des Mineralienkabinetts. Dieser nach außen hin in schweren Formen gestaltete öffentliche Teil kontrastierte mit dem rückwärtigen Flügel, der zu Wohnzwecken vorgesehen war. Die konsequente, nach Funktionen gegliederte Zweiteilung konnte nicht mehr eingehalten werden, als 1799 auf königlichen Befehl die Räumlichkeiten der gerade gegründeten Bauakademie zusätzlich in dem Neubau untergebracht wurden.

nischen Universität Berlin, Geschichte und Zukunft, hrsg. von K. Schwarz, Berlin 2000, S. 32–55 bzw. 56–63.

⁷ Döbber 1916 (Anm. 2), S. 49. Messel errichtete an dieser Stelle 1886–88 das *Werderhaus*, ein im Zweiten Weltkrieg zerstörtes Geschäftshaus, vgl. Fritz Stahl, *Alfred Messel*, II (Berliner Architekturwelt, Sonderheft 9), Berlin 1912, S. XII.

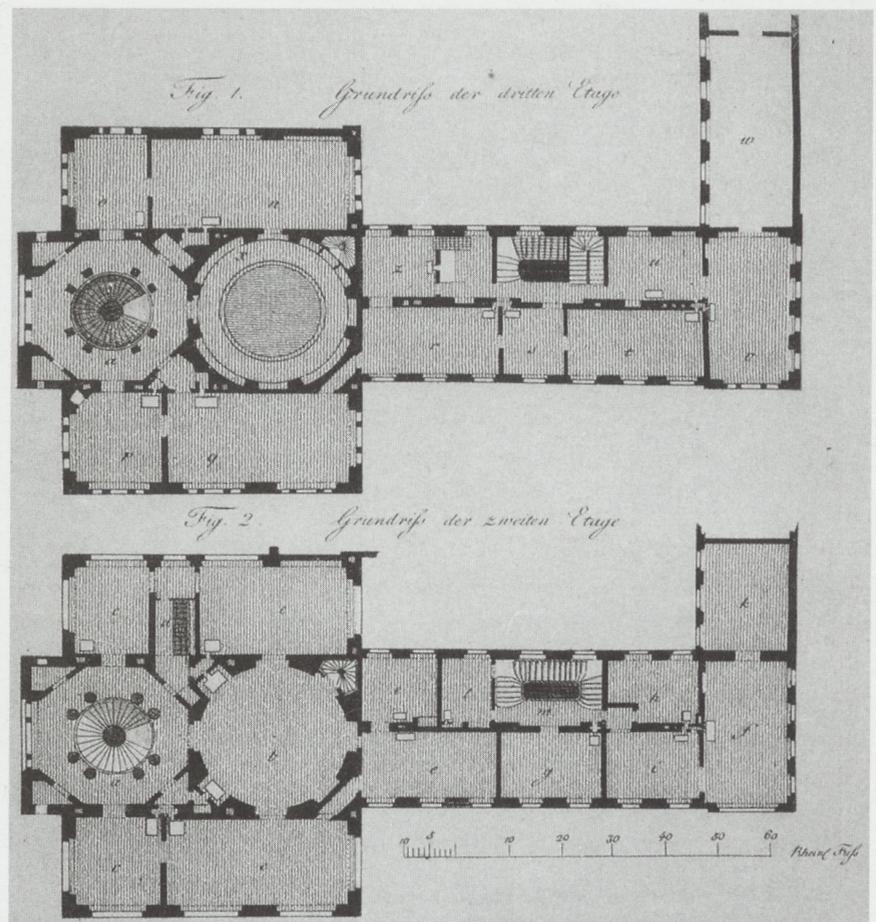


Abb. 2:
Heinrich Gentz, *Alte Münze*,
Grundriß der zweiten und dritten Etage

Nach der Fertigstellung des Gebäudes im Jahre 1800 stellte Gentz beinahe resignierend fest: »Hätte ich [...] wissen können, dass die Schule der Baukunst mit allen ihren Branchen hierher verlegt werden würde, so würde ich mich einer grösseren Leichtigkeit beflissen und mich überhaupt bemühet haben, das Aeussere des Gebäudes der Würde der inneren Bestimmung anzupassen.«⁸

So stand das Gebäude bis zu seiner Beseitigung gemäß seiner ursprünglichen Bestimmung als einer wuchtigen Münz-fabrica am Werderschen Markt, als »eine zaghafte Großartigkeit, eine spröde Wucht, eine bewußte Willkür, die an eine konstruierte Landschaft erinnert, ein Bauwerk, das zugleich ein Gemälde ist.«⁹ Was Richard Hamann damit ausdrückte, veran-

schaulich die Friedrich Gilly zugeschriebene Perspektivzeichnung *Straße einer antiken Stadt bei Mondlicht*, um 1798, in der Architektur als konstruierte Landschaft offenbar wird (Abb. 4).¹⁰ Beachtenswert sind die starken Reminiszenzen an das Münzgebäude, so rechts im Risalit des Stadtpalais' oder links im Fries des Hauses. Dieser neoromantischen Interpretation Hamanns gegenüber betonte Pückler-Limpurg die Unkonventionalität der Münze mit kritischem Unterton: »Es war ein Werk von hoher Eigenart, völlig abweichend von allem Bisherigen [...]. Der Bau [...] war eine Absage an alle Anmut und Zierlichkeit.«¹¹

Worin bestand nun das Unkonventionelle und wie wurde es von Gentz mit seinen eigenen Kriterien als neuartig begründet?

Die dreigeteilte Fassade des Vordergebäudes war abstrahierend der Großform des Kubus untergeordnet

⁸ Heinrich Gentz, *Beschreibung des königlichen Münzgebäudes*, in: Sammlung nützlicher Aufsätze und Nachrichten die Baukunst betreffend 4, 1800, I, S. 25f., auszugsweise zit. bei Döbber 1916 (Anm. 2), S. 45 und Bollé 2000 (Anm. 2), S. 148. Im *Elementar-Zeichenwerk* fordert Gentz für »öffentliche Gallerien und Säle, und Museen, auch Akademie=Gebäude« den Gebrauch der jonischen Ordnung, zit. nach Bollé 1988 (Anm. 3), S. 157.

⁹ Richard Hamann, *Geschichte der Kunst von der altchristlichen Zeit bis zur Gegenwart*, Berlin 1933, S. 754.

¹⁰ *Revolutionsarchitektur. Ein Aspekt europäischen Architektur um 1800*, Ausst.-Kat. (Stadtmuseum München), hrsg. von W. Nerdinger, K. J. Philipp und H.-P. Schwarz, München 1990, S. 86f., Nr. 48.

¹¹ Siegfried Pückler-Limpurg, *Der Klassizismus in der deutschen Kunst*, München 1929, S. 192.

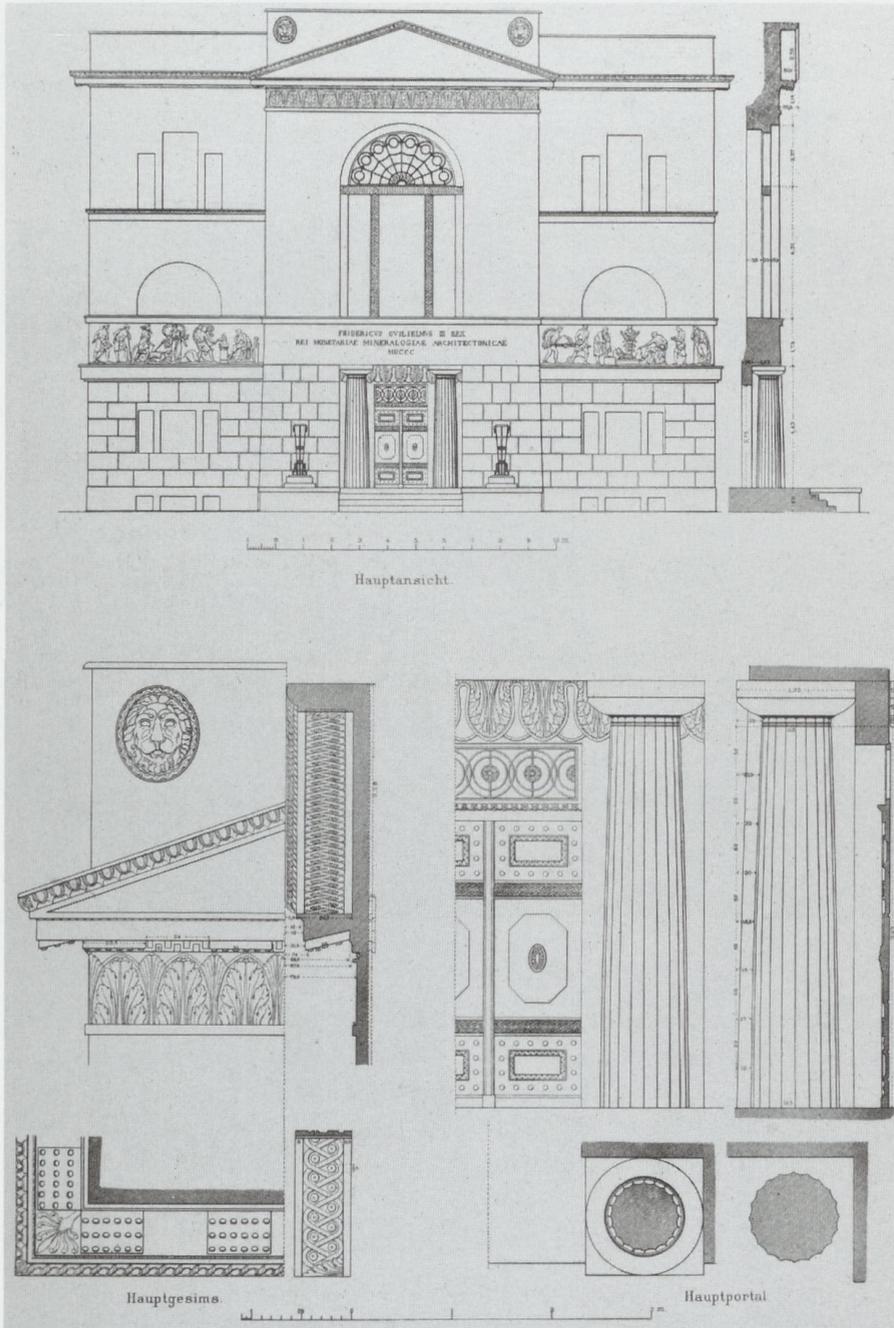


Abb. 3:
Alfred Messel, *Alte Münze*, Aufmaß
aus: *Zeitschrift für Bauwesen* 38, 1888

und nur durch schmale Gesimse horizontal gegliedert. Die Gesamtform der Hauptfront und die schlichte Gliederung durch Kubaturen zeigt erstaunliche Verwandtschaft mit der Eingangsfassade des von Claude Perrault zwischen 1667 und 1682 geschaffene *observatoire* in Paris (Abb. 5), welches Gentz auf seiner Reise 1795 gesehen haben dürfte und das als Stich in Perraults Vitruv-Ausgabe von 1673 publiziert worden war, die auch in Berlin verbreitet war.¹² Aufgrund der

¹² Zur Baugeschichte des *Observatoire* jüngst Michael Petzet, *Claude Perrault und die Architektur des Sonnenkönigs*, München/Berlin 2000, S. 355–97, zur Vitruv-Edition bes. S. 376–382. Von Gentz wird berichtet, daß er in Paris besonders technische

puristischen Gestaltung könnte es dem Architekten als ein Modell für öffentliche Bauwerke erschienen sein, das nun im Gentz'schen Sinne durch einen funktional begründeten, auf der Antike fußenden *caractère* abgewandelt wurde.

Zeichnungen und Kupferstiche erworben hat, darunter möglicherweise auch solche dieses Gebäudes, vgl. Bollé 1988 (Anm. 3), S. 117. Exemplare der Perrault'schen Vitruv-Ausgaben fanden sich auch in der Berliner Königlichen Bibliothek und in der Privatbibliothek Friedrich und David Gillys, die 1801 der Bauakademie geschenkt wurde, vgl. Friedrich Gilly, *Essays zur Architektur 1796–1799*, hrsg. von F. Neumeyer, Berlin 1997, bes. S. 188, Nr. 3 (Ausgabe 1673); S. 193; S. 198, Nr. 39 (Ausgabe 1684).



Abb. 4:
Friedrich Gilly (zugeschrieben),
*Straße einer antiken Stadt bei
Mondlicht*, Perspektivstudie um
1798. Berlin, SMBPK, Kunstbibliothek

Das bossierte und stark geböschte Sockelgeschoß wird regelwidrig durch einen breiten, ehemals bronzierten Figurenfries abgesetzt, der, von Friedrich Gilly entworfen und von Johann Gottfried Schadow ausgeführt, die Münzherstellung in antiker Programmatik darstellt, mithin auf die Funktion des Gebäudes verweist.¹³ Genau darüber setzen an Thermenfenstern orientierte Segmentbogenfenster an, so daß diese Zone ambivalent als Fortsetzung des Sockels gelesen werden kann, wie auch als Vorbereitung der Bel-Etage, die eine orthogonale Abwandlung des Palladiomotivs in der Fenstergliederung aufweist. Die latente Zweiteilung des Gebäudes wird im Eingangsrisalit manifest, wo die beiden Obergeschosse durch ein großes Arkadenfenster mit eingestellten Stützen zusammengefaßt sind. Im Gegensatz zu den Seiten bilden Kranzgesims und Fries hier den Abschluß.

Das Bemerkenswerte sind die den Eingangsbereich flankierenden kurzen dorischen Säulen, die ohne eigenes Gebälk direkt an die hier im Verhältnis viel zu breite Frieszone des Gesamtbaus stoßen. Sie akzentuieren das Motiv der Portalnische mit eingestellten Säulen, das sich in der preußischen Architektur des späten 18. Jahrhunderts einer besonderen Beliebtheit erfreute, wie es beispielsweise noch das Portal der

Tierarzneischule von Carl Gotthard Langhans 1789/90 zeigt.¹⁴ Bei Gentz sind alle Formen allerdings aus dem vitruvianischen Kanon von Langhans herausgelöst, die toskanische Ordnung hier in eine dorische umgewandelt und – auch das ist neu – in ihrem Gebrauch begründet:

Gebraucht man bei den Untergeschossen von Gebäuden, die einen starken Charakter haben, nur dorische Säulen ohne Gebälk [...] so darf man solche einzeln gestellten Säulen so schwer halten, als man es für nöthig findet. Sie werden durch diesen Gebrauch gleichsam toskanisch oder charakterlos und sind bloß säulenförmige Stützen, die der dorischen Regel nicht mehr zu folgen brauchen.¹⁵

Obwohl Gentz nach eigenen Aussagen eine archäologisch korrekte Säule – nämlich die schwerste dorische Ordnung, die er überhaupt kannte, die des Apollotempels von Korinth – einsetzte,¹⁶ geht es ihm mit der historisch begründeten Verwendung gerade darum, dem Architekten größere Freiheiten zu ermöglichen. Das scheinbare Paradox erweist sich als kunsttheore-

¹⁴ Fritz Neumeyer, *Die Portalnische. Ein Motiv des Frühklassizismus und sein Weg ins 20. Jahrhundert*, in: *Berlin und die Antike*, hrsg. v. W. Arenhövel und Chr. Schreiber, Berlin 1979, II: Aufsätze, S. 532–530.

¹⁵ *Das Elementar-Zeichenwerk zum Gebrauch der Kunst- und Gewerk-Schulen der Preußischen Staaten*, Heft 2: *Die Säulenordnungen*, Berlin 1806, S. 61; vgl. Bollé 2000 (Anm. 2), S. 149.

¹⁶ Bollé 1988 (Anm. 3), S. 96.

¹³ Vgl. *Revolutionsarchitektur* 1990 (Anm. 10), S. 104–105, Nr. 17.

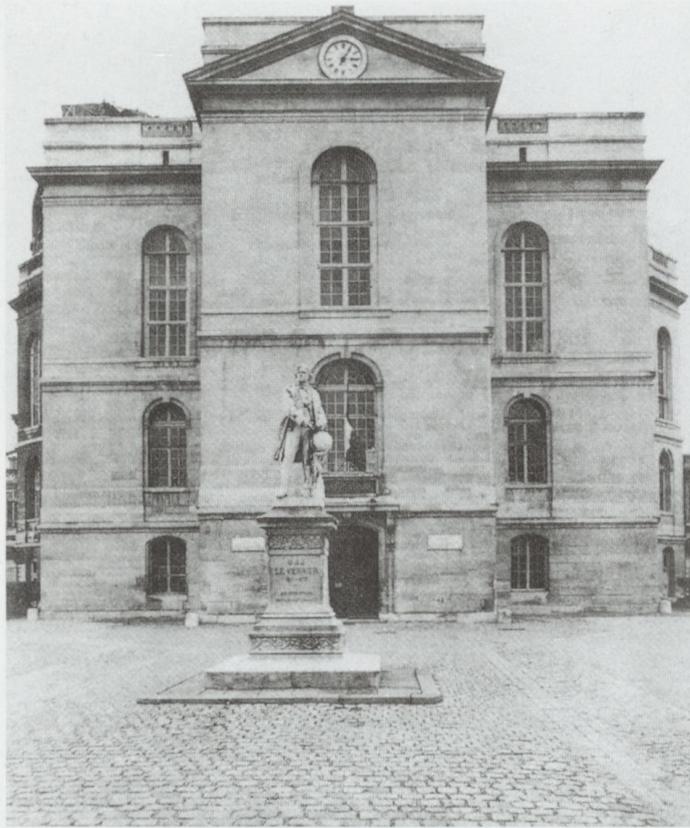


Abb. 5: Claude Perrault, *Observatoire*, 1667–1682, Paris. Ansicht der Nordfassade

tisch versiertes Urteil, »einen Umgang mit Regel und Ausnahme wie ihn in dieser Fundiertheit neben ihm in Berlin kaum jemand aufweisen konnte«. ¹⁷

Antike wird von Gentz aus seiner archäologischen Kenntnis heraus nicht als Mittel sklavischer Nachahmung, sondern als allgemeines Paradigma gesehen, das in eine neue, aus der Zweckbestimmung und der sozialen Funktion entwickelte Charakterlehre mündete, die auch auf neu entstehende Bautypen und öffentliche Bauaufgaben angewendet werden sollte. Damit wird eine Freiheit des Architekten eröffnet, die sich nicht länger in Imitationen antiker Architektur erschöpft, sondern auf die Regelmäßigkeit antiker Architektur zielt, die Gentz am Beispiel von Paestum wie folgt charakterisiert: »Denn ich bin geneigt zu glauben, daß die Griechen zu den ganzen Gattungen der Gebäude bestimmte Vorschriften, die sie aus der

¹⁷ Michael Bollé, »Antiquities of Berlin? Carl Gotthard Langhans und die Architektur in Berlin um 1800, in: *Das Brandenburger Tor*, hrsg. von W. Arenhövel und R. Bothe, Berlin 1991, S. 70–89, hier S. 75.

Bestimmung des Gebäudes selbst zogen, angewendet.« ¹⁸

Folgerichtig entgegnet er seinen Kritikern zum Münzgebäude in einer längeren Ausführung in der *Sammlung nützlicher Aufsätze und Nachrichten die Baukunst betreffend* im Jahr 1800:

Ich habe nemlich öfters schon gehört, 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 bey der Componirung weder ein römisches, noch ein griechisches Ideal gedacht habe; sondern ich eine Façade entworfen, die dem Ganzen nicht bloß angemessen, sondern aus ihm heraus hergeleitet war und wohl nicht anders ausfallen konnte: weil ich mir [...] dieses Gebäude als ein Münzhaus, eine der ersten und ansehnlichsten Fabriken des Landes dachte, und folglich den starken, soliden, festen und doch reichen Charakter, den einzig möglichen für diese Classe von Gebäuden, beynahe unwillkürlich ergriff [...]. Scheint dieses Gebäude nun dem Einen im Römischen, dem Anderen im Griechischen, und dem Ganz Gelehrten gar im Ägyptischen Style (von welcher Bauart wir doch eigentlich sowenig kennen) aufgeführt zu seyn, so ist dies bloss 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. ¹⁹

Entscheidend ist, daß Gentz es rundweg ablehnt, Antike – sei sie nun griechisch oder römisch – vornehmlich als stilistische Vorlage zu akzeptieren. Vielmehr sollte die Funktion das Erscheinungsbild der Architektur bestimmen, der Bau selbst von innen nach außen entwickelt werden. Als ein Ausdruck dieser Haltung ließ Gentz als Schaustück ein heute verschollenes, aufklappbares Holzmodell der Anlage mit dem bemerkenswerten, in dreigeschossiger dorischer Superposition gestalteten Treppenhaus (Abb. 6 und 2) durch den Hofzimmermeister Glatz fertigen. ²⁰

Neben der Neuformulierung des Charakterbegriffs jenseits der französischen Architekturdebatte, in Anlehnung an die *Enzyklopädie der bürgerlichen Bau-*

¹⁸ *Elementar-Zeichenwerk*, Lib. VII, Berlin 1806, zit. nach Bollé 1988 (Anm. 3), S. 116.

¹⁹ Wie Anm. 8.

²⁰ Döbber 1916 (Anm. 2), S. 48; Bollé 2000 (Anm. 2), S. 156. Die Abfolge bestand aus unkannelierten dorischen Säulen im Erdgeschoß, kannelierten Säulen im Hauptgeschoß sowie dorischen Pfeilern im zweiten Obergeschoß. Das Modell wurde auf der Akademieausstellung 1800 gezeigt, vgl. *Kataloge der Berliner Akademie Ausstellungen*, hrsg. von H. Börsch-Supan, Berlin 1978, I, Nr. 267.

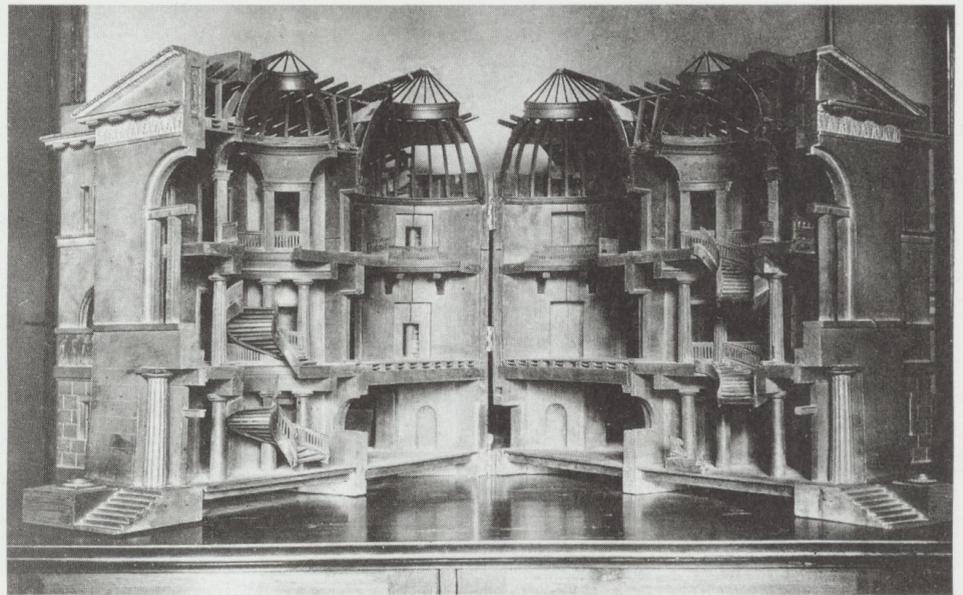


Abb. 6:
Holzmodell der Alten Münze,
um 1800. Ehem. Architektur-
museum der TH Berlin
Charlottenburg (verschollen)

kunst von Christian Ludwig Stieglitz (1792), wo die »Bestimmung« des Gebäudes zum Maßstab seiner Erscheinung erhoben wurde, entwickelte sich mit dem Diskurs um das Münzgebäude ein früher Funktionalismusbegriff für die deutschsprachige Debatte,²¹ der sich über Gentz' Schüler Schinkel als zentralem Vermittler zu Karl Bötticher bis hin zu Semper weit in das 19. Jahrhundert hinein verfolgen läßt: die Kongruenz von innerer Struktur und äußerer Disposition; eine Position, die schließlich mit dem Diktum der Konstruktionsehrlichkeit – 1895 mit Otto Wagners *Moderner Architektur* neu formuliert – direkt in die Moderne des frühen 20. Jahrhunderts führte,²² in eine Zeit, in der auch das Oeuvre von Gentz wiederentdeckt wurde.

Heinrich Gentz' entscheidender Beitrag für die deutsche und speziell die Berliner Diskussion um 1800 war darüberhinaus, die zeitgenössische Baupraxis auf ein neues Niveau gehoben zu haben. Die Auseinandersetzung erfolgt zunächst mit dem Palladianis-

mus, der über England mit Burlingtons *Chiswick House* um 1725 eine neue Blüte erreicht hatte. Auch in Frankreich spielte diese Richtung, über Gabriels *Petit Trianon* (1757) bis hin zu Ledoux' Entwurf der Agrarschule Meilland (1795), eine bedeutende Rolle.²³ Gleichwohl setzte sich Gentz mit diesen Bauten intensiv auseinander und übernahm beispielsweise Elemente des Grundrisses des *Chiswick House* für den zentralen Eingangsraum der Münze (Abb. 7 und 2),²⁴ wie auch die Disposition des dortigen *Link Buildings* mit breiter Frieszone über dem gedrungenen Erdgeschoß für seine Fassadenkomposition.²⁵ Schließlich stand auch die Lehrergeneration von Gentz, gespeist aus verschiedensten Quellen, mit Erdmannsdorf, Gontard und Langhans stark im Bann des Palladianismus, wie die Beispiele des Schlosses in Wörlitz (1769–1773), das Marmorpalais in Potsdam (1787–1791) oder auch die schon erwähnte Tierarzneischule in Berlin (1789/90) belegen.²⁶

²¹ Vgl. dazu Klaus Jan Philipp, *Um 1800. Architekturtheorie und Architekturkritik in Deutschland zwischen 1790 und 1810*, Stuttgart/London 1997, zu Gentz' Stellung und dem Bezug zu Stieglitz, S. 53f.; Bollé 2000 (Anm. 2), S. 151, betont in diesem Zusammenhang die Rolle der anonymen Abhandlung *Untersuchungen über den Charakter der Gebäude*, Leipzig 1778 (Reprint Nördlingen 1986).

²² Funktionale Aspekte finden sich bereits in der französischen *Caractère*-Lehre des 18. Jahrhunderts, vgl. Bollé 2000 (Anm. 2), S. 151–156. Gentz' Position wird als offen beschrieben: »Den ›Charakter‹ verstand er wohl als willkommene Erweiterung des vitruvianischen Dekorums«, *ibid.*, S. 156. Zur Debatte am Ende des 19. Jahrhunderts vgl. Werner Oechslin, *Stil, Hülse und Kern*, Berlin/Zürich 1994, bes. S. 52–67.

²³ Eine Übersicht zum Palladianismus des 18. Jahrhunderts in: *Palladio, la sua eredità nel mondo*, Mailand 1980, bes. S. 63–68, 193–222.

²⁴ Vgl. Gentz 2004 (Anm. 4), S. 265, 334.

²⁵ Vgl. John Harris, *The Revival of the Palladian Style. Lord Burlington and his House and Garden at Chiswick*, London 1994, S. 169–183. Zur Bedeutung Englands für Gentz siehe Gentz 2004 (Anm. 4), S. 334 mit Burlington, Soane und Adam, insbesondere dem Fassadenneubau des Hauses der Chelsea Hospital Commission von Robert Adam (1771). Hinweis schon als »Haus in Whitehall« bei Alste Onken, *Friedrich Gilly*, Berlin 1935 (Reprint Berlin 1981, = Bauwerke und Kunstdenkmäler von Berlin, Beiheft 7), S. 81.

²⁶ *Palladio ...* 1980 (Anm. 23), S. 20–28; Dieter Dolgner, *Klassizismus*, Leipzig 1991, S. 41–86.

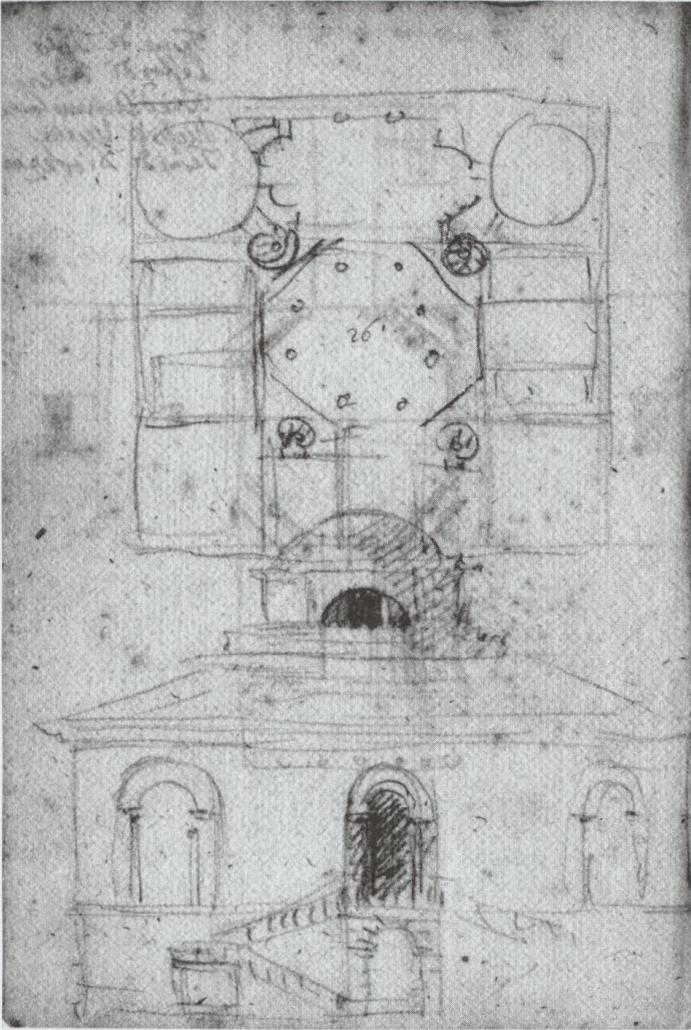


Abb. 7: Heinrich Gentz, *Chiswick House* bei London, Grund- und Aufriß im Römischen Skizzenbuch, 1795. Berlin, Universität der Künste

Besonders aber ging es Gentz um eine Revision der architektonischen Position von Carl Gotthard Langhans (1747–1808), seinem Vorgesetzten als Direktor des Ober-Hofbauamts. Dieser hatte zwar mit dem Brandenburger Tor 1789–1791 einen Bau errichtet, der »einige Ähnlichkeit mit dem Baue der Propyleen oder Thore an der Citadelle von Athen« aufwies,²⁷ war darin aber dem schon damals weit verbreiteten Vorbild der Promotoren griechischer Architektur gefolgt: der weniger exakten Rekonstruktion durch Julien-David Le Roy, bereits 1758 in Paris als Stichwerk erschienen, und der befundgetreueren von Nicolaus Revett und James Stuart, 1788 im zweiten Band der

Antiquities of Athens publiziert.²⁸ In wichtigen Details, der basenbesetzten dorischen Ordnung oder der römischen Attika als Plattform für Schadows Quadriga, kann der Autodidakt Langhans als veraltetet bezeichnet werden, indem er sich auf nicht mehr aktuelle französische Theoretiker wie Perrault oder direkt auf Vitruv bezog. Dieses quasi eklektische Verfahren war für Gentz Anlaß, sich schon 1792 auf seiner Italienreise aus dem Gedächtnis mit Korrekturen zum Brandenburger Tor zu beschäftigen (Abb. 8). Im »dorischen Sinne« sind die Proportionen gedrückter, die Attika abgewandelt, die Säulen ohne Basen belassen.²⁹

Öffentlich wird diese Kritik im Wettbewerb zu einem Denkmal für Friedrich II., bei dem Langhans, 1796/97, einen Rundtempel am Beginn der Linden als Pendant zum Brandenburger Tor vorschlug, den er nach Vitruv wahlweise als jonischen oder dorischen Monopteros anbot. Gentz' Entwurf antwortet darauf mit einem städtebaulichen Projekt, das als Zentrum einen dorischen Monopteros über einem massiven, brückenartig ausgebildeten Unterbau aufweist. Dadurch zeigt sich Gentz vertraut mit der Monumentendebatte, die im Umkreis der *Accademia della Pace* in Rom um 1790 geführt wurde.³⁰ Die Kombination aus römischem Massiv- und griechischem Gliederbau wurde von Gentz zum Thema gemacht. Über mehrere Vorskizzen wird deutlich, wie stark Friedrich Gilly die Konzeption seines aufsehenerregenden Friedrichdenkmals in freundschaftlichem Wettstreit mit Gentz entwickelt hat, die schließlich zur endgültigen Fassung des aufgesockelten Parthenons auf dem Potsdamer Platz führte. Ein Blick auf Louis-Jean Desprez' Projekt einer *Naumachia*, wohl für Carl III. von Schweden um 1792 entworfen, und das mehr römisch gehaltene Projekt der Börse von Sankt Petersburg von Thomas de Thomon (1804–1806) zeigt, daß damit ein

²⁸ Vgl. die Diskussion bei Bollé 1991 (Anm. 17), S. 70–72.

²⁹ Gentz 2004 (Anm. 2), S. 225, 275, 307. Vgl. auch die anonyme Kritik im *Torso* 1796, wo aufgrund der kompilatorischen Verfahrensweise dem Tor ein Mangel an Größe und Erhabenheit attestiert wurde, diskutiert bei Philipp 1997 (Anm. 21), S. 181.

³⁰ Werner Oechslin, *Zur Architektur des Klassizismus in Deutschland*, in: *Klassizismus in Bayern, Schwaben und Franken, Architekturzeichnungen 1775–1825*, Ausst.-Kat. Stadtmuseum München, München 1980, S. 1–13, bes. S. 3, verbunden mit der entschiedenen Absage an einen französischen Einfluß der sogenannten Revolutionsarchitektur auf das Werk von Gentz und Gilly. Zum Mausoleumsentwurf idem, *Friedrich Gillys kurzes Leben, sein »Friedrichsdenkmal« und die Philosophie der Architektur*, in: *Friedrich Gilly ...* 1984 (Anm. 5), S. 21–40, hier S. 31.

²⁷ *Beschreibung des Baues des Brandenburger Thores zu Berlin*, 1793, in: *Das Brandenburger Tor* 1991 (Anm. 17), S. 320.



Abb. 8:
Heinrich Gentz, *Brandenburger Tor*, Grund- und Aufriß nach Langhans (links), korrigiert durch Gentz (rechts). Römisches Skizzenbuch, um 1792

internationaler Standard erreicht war.³¹ Auch Gillys und Gentz' Entwürfe zu einer Börse von 1798 demonstrieren gegenüber der ausgeführten Lösung des Oberbaurats Becherer, daß eine junge Generation mit ihren Auffassungen endlich zum Zuge kommen wollte. Im Gegensatz zu Langhans sollte damit ein neues Niveau der höchsten öffentlichen Bauaufgaben signalisiert werden.³²

Gemessen an den Entwicklungen in Rom, London oder Paris ging es darum, nach der längst erfolgten Suspendierung des Vitruvianismus und damit der Überführung der konstitutiven Rolle der Säulenordnungen in das allgemeinere *decorum*, die Charakterlehre architektonisch-praktisch neu zu fassen und somit konkreter zu werden als Johann Georg Sulzer in seiner idealistischen Passage im Artikel ›Baukunst‹ der *Allgemeinen Theorie der schönen Künste*, die erstmals 1771 erschienen war. Dort wurde die Beschreibung Athens durch Pausanias dazu benutzt darzulegen, »wie viel vorteilhafte Wirkung auf die Veredelung des Menschen dergleichen Gegenstände [gemeint sind die Bauten] haben können«.³³

Dieses allgemeine Ziel war nicht vorrangig aus der Kenntnis der griechischen Antike abgeleitet, sondern Anliegen der *caractère*-Lehre der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts insgesamt, wobei die französische Debatte in Deutschland nur begrenzt Widerhall fand. Die typische Form der *architecture parlante*, wie sie die Ledoux'schen Zollbarrieren von Paris aus den 1780er Jahren verkörperten, die teilweise gleich bei Ausbruch der Revolution im Juli 1789 von der wütenden Menge als Symbol des verhaßten *ancien régime* gestürmt und geplündert wurden, fand allenfalls ästhetische Beachtung.³⁴ Boullée, dessen Entwürfe im deutschsprachigen Bereich nur Wenzeslaus Coudray, dem späteren Weimarer Hofarchitekten, bekannt gewesen sein dürften,³⁵ läßt schier endlose Säulenreihen zum Ornament werden und fügt der *architecture parlante* den Aspekt des Sublimen hinzu.³⁶ Der erhabene Schrecken des Edmund Burke, *the delightful horror*, ist bestimmendes Kriterium einer letztlich autonomen

³⁴ Philipp 1997 (Anm. 17), S. 181, vgl. id., *Rendez-vous bei Boullée*, in: *Deutsche Baukunst ... 2000* (Anm. 2), S. 109–128, bes. S. 123f.

³⁵ Vgl. Werner Szambien, *Coudray, Durand und Boullée*, in: *Wissenschaftliche Zeitschrift der Bauhaus-Universität Weimar* 42, 1996, S. 45–58. So existiert eine Kopie von Boullées Entwurf der Kathedrale aus dem Jahre 1801, vgl. *Revolutionsarchitektur* 1990 (Anm. 10), S. 136f.

³⁶ Vgl. Monika Steinhauser, *Etienne-Louis Boullées Architecture. ›Essai sur l'art‹. Zur theoretischen Begründung einer autonomen Architektur*, in: *Idea* 2, 1983, S. 7–47, bes. S. 29–37.

³¹ Zum Friedrichsdenkmal vgl. Bollé 2000 (Anm. 2), S. 141–144, zur internationalen Situation *Revolutionsarchitektur* 1990 (Anm. 10), bes. S. 312f., 332f.

³² Friedrich Gilly ... 1984 (Anm. 5), S. 179–85, 208, Kat. Nr. 100–103; Bollé 1991 (Anm. 10), S. 81, 85.

³³ Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, 2 Bde., Leipzig 1771–74, I, Artikel ›Baukunst‹.



Abb. 9: Peter Joseph Krahe und David Gilly (?),
Verlagshaus Vieweg, 1803–1807,
Braunschweig. Mittelrisalit der Südfassade

Architektur – so im berühmten Kenotaph für Newton 1773 –, deren Aussagewert nicht mehr am Bau ablesbar ist.

Auch die Pariser Neoklassizisten mit Marie-Jean Peyre an der Spitze gelangen eher zu einer Nivellierung der äußeren Erscheinung, wie das Theatre Odéon (1778–1782) von Peyre und de Wailly sowie die Börse von Brongniart (ab 1809) zeigen. Aufgrund der Fassade läßt sich keine eindeutige Aussage zur Funktion mehr machen. Interessanterweise zeichnet Friedrich Gilly im Jahre 1797 in Paris gerade nicht solche Bauten, sondern vielmehr ›stillose‹, die Neubauten der Rue de Chartres und der Rue de Colonnes sowie das Theater Feydeaux von Legrand und Molinos. Nach der Revolution war die spezifische Form der Charak-

terlehre des 18. Jahrhunderts in Paris an ihrem Ende angelangt.³⁷

Was konnte ein archäologisch basierter Ansatz in dieser Hinsicht für Alternativen bringen? Gentz bedient sich, gestützt auf seine direkten Kenntnisse, die er in Italien erworben hatte, der genauen architektonischen Analyse, um, wie beschrieben, größere Freiheit im Entwurf, gestützt auf die genauere historische Kenntnis der architektonischen Mittel, zu erlangen. Gentz' Versuch einer neuen Architektursprache hatte Experimentalcharakter. Einerseits war er mit der Übertragung von Elementen der Charakterlehre aus theoretischer Sicht nicht allein, zum anderen stellte sich die Frage nach der Verständlichkeit seiner Architektur aus der unmittelbaren Anschauung. Das Problem der Münze blieb ihr nicht eindeutiger Charakter, den schon die Zeitgenossen kritisierten. Worum es Gentz jedoch nicht ging, war der Versuch, »aus heterogenen Bauformen eine neue Architektursprache zu entwerfen«.³⁸ Entscheidend waren ihm sichere Kriterien bei der Wahl architektonischer Mittel und eine aus der Zweckbestimmung entwickelte Bauform.

Die Münze stellte in diesem Rahmen ein herausragendes Beispiel dar, dem durch die historischen Umstände der politischen Krisenzeit um 1800 mit wenig baulichen Aktivitäten in Preußen keine direkte Nachfolge beschieden war. Friedrich Gillys Zeichnungen für ein Landhaus und David Gillys zusammen mit Peter Joseph Krahe 1803–1807 ausgeführtes Haus Vieweg in Braunschweig (Abb. 9) sind die wenigen freien zeitgenössischen Adaptionen.³⁹ Kurioserweise findet sich im alten Zollamt in Prag, 1808–1811 nach dem Entwurf Georg Fischers errichtet, die engste Nachfolge von Gentz, eine Fassadenkopie, die aber mit dem umfassenden Ansatz einer aus der Funktion abgeleiteten Architektur nichts mehr zu tun hat.

Die im *Elementar-Zeichenwerk* nur bruchstückhaft niedergelegten Ansichten zur Architektur, sind nach

³⁷ Werner Szambien, *Symétrie, goût, caractère. Théorie et terminologie de l'architecture à l'âge classique 1550–1800*, Paris 1986, S. 178–181, 196f. zur Veränderung des Terminus durch Legrand und Durand; id. 1996 (Anm. 35), S. 51.

³⁸ Philipp 1997 (Anm. 21), S. 180, sieht den Versuch als gescheitert.

³⁹ Reinhard Dorn, *Peter Joseph Krahe*, Braunschweig 1971, II, S. 104–106, der Anteil von David Gilly am Haus Vieweg ist hypothetisch. Dorn vermutet einerseits mögliche Eingriffe von Friedrich Gilly oder Heinrich Gentz in den Entwurf, mag aber auch eine vollständige Realisierung durch Krahe nach 1803 auf Grundlage schematischer Entwürfe aus dem Berliner Kreis nicht ausschließen.

dem Weimarer Aufenthalt 1800–1803 entstanden. Von Goethe engagiert, leitete Gentz den Umbau des dortigen Schlosses, von dem das dorische Treppenhaus und der jonische Peristylfestsaal zeugen. Hier setzte Gentz zwar Säulen zur Betonung des jeweiligen Charakters ein, verwendete sie aber in freiem Kontext, einmal als abgewandeltes griechisches Propylon im Treppenhaus, einmal als umlaufende Kolonnade in Anlehnung an das römische Peristyl in einem eineinhalbgeschossigen Saal, um als praktischen Nebeneffekt Galerien unterzubringen.⁴⁰

In Weimar spätestens dürfte er auch Kenntnis über Herders Schriften erlangt haben, die seine Anschauung gegenüber der Antike bestätigt haben dürfte.⁴¹ Herder hatte 1777 in der ungekrönten Preisschrift *Denkmal Johann Winckelmann's* eine Kritik an Winckelmanns normativer Ästhetik vorgebracht. Denn obwohl Winckelmann schon in den *Gedanken von der Nachahmung der griechischen Werke* 1755 die historisch korrekte Behandlung der antiken Kunstwerke zur Voraussetzung gemacht hatte, schob sich vor die historisch-analytische Ebene das normative Nachahmungspostulat griechischer Kunst. Damit war deren Enthistorisierung und Autonomisierung verbunden.

Herder forderte:

[...] und überhaupt wäre eine kurze und gründliche, mehr historische als kritische Beschreibung für das wißbegierig lernende Auge die bequemste. Nach solcher hätte man's beisammen: was das Kunstwerk etwa sei oder nicht sei? wo es gefunden oder noch zu finden? wo es schon bekannt gemacht? was in der Bekanntmachung sonst hier treu oder untreu, gut oder schlecht sei?⁴²

Mit dieser fast genauen Beschreibung der Aufgaben unserer Wissenschaft – jede Form von Kunst als erkenntnistheoretische Geschichtsaussage zu begreifen

– führte Herder den ästhetischen Historismus ein, welcher der idealistischen Idee von ›edler Einfachheit und stiller Größe‹ einen historischen Positivismus entgegensetzte.⁴³ Bollé hat die Freiheit und Kreativität im Umgang mit der Antike bei Gentz betont.⁴⁴ Damit wurde eine Form des Klassizismus begründet, die sowohl den strengen Nachahmern, wie beispielsweise dem Theoretiker Alois Hirt, als auch den Vertretern der ›griechischen Mode‹, wie sie Langhans' Brandenburger Tor verkörpert hatte, eine Absage erteilte. Damit einher ging eine Abweichung von den Konventionen des stark palladianisch oder mit Säulenordnungen operierenden Frühklassizismus. Gentz' historisch basierter Klassizismus wies vielmehr den Weg in eine sich um 1810 formierende frühe historistische Architektur.

Nach dem Tod von Heinrich Gentz, 1811, schien dieser Ansatz zunächst abgebrochen, vor allem in ästhetischer Hinsicht. Aber bereits kurze Zeit nach den Befreiungskriegen werden 1815/16 mit Leo von Klenze und Karl Friedrich Schinkel in München und Berlin zwei Mitglieder der *Privatgesellschaft junger Architekten* zu den entscheidenden Architekten in Bayern und Preußen, die die Architekturdebatte der ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts wesentlich prägen sollten. Klenzes Alternativentwürfe zum ersten Museumsbau Deutschlands, der Münchner Glyptothek (1815), zeigen die Variabilität, die nun unter antiktischen Vorzeichen möglich war. Schinkel gelangte im Berliner Schauspielhaus (1818–1821) und im Alten Museum (1823–1829) zu innovativen Lösungen, die fundierte Kenntnis der Geschichte der Architektur und freie Gestaltungskraft vereinen. Damit war der Klassizismus nicht nur zum ›Ersten Internationalen Stil‹ geworden, sondern vor allem Teil des so vielschichtigen Phänomens Historismus, der ohne die Diskussion um 1800 nicht zu denken ist.

⁴⁰ Zur komplizierten Baugeschichte zwischen Johann August Arens, Nikolaus Thouret und ab 1801 Gentz unter der Ägide Goethes siehe Rolf Bothe, *Gentz oder Goethe, das ist hier die Frage? Anmerkungen zu Treppenhaus und Festsaal im Weimarer Schloß*, in: *Deutsche Baukunst ... 2000* (Anm. 2), S. 167–190.

⁴¹ Für die Ausarbeitung der Inschrift der Münze, die 1803 angebracht wurde, zog man sowohl Goethe als auch Herder zu Rate. Bollé 1988 (Anm. 3), Anm. 242.

⁴² Johann Gottfried Herder, *Die Lobschrift auf Winckelmann*, in: *Die Kasseler Lobschriften auf Winckelmann*, Kassel 1963, S. 44. Den Hinweis auf Herder verdanke ich der ausgezeichneten Magisterarbeit von Carolin Bohlmann, *Der Wandel in der Antikenergänzungspraxis im Rom des ausgehenden 18. Jahrhunderts*, Berlin (Ms.-Druck) 1991, bes. Kap. III.

⁴³ Vgl. Heinz und Hannelore Schlaffer, *Studien zum ästhetischen Historismus*, Frankfurt am Main 1975.

⁴⁴ Bollé 1988 (Anm. 3), S. 114.