Zeitschrift: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte = Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history

Herausgeber: Schweizerisches Nationalmuseum

Band: 15 (1954-1955)

Heft: 1

Artikel: Domenico Gilardi von Montagnola : ein Wiedererbauer Moskaus nach dem Brande von 1812

Autor: Ehret, Joseph

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-164058

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 09.12.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Domenico Gilardi von Montagnola

Ein Wiedererbauer Moskaus nach dem Brande von 1812

Von JOSEPH EHRET

(TAFELN 11–16)

Zwei Tessiner haben dem Antlitz der beiden Hauptstädte Russlands unverlierbare Züge eingeprägt. Einmal Domenico Trezzini, der nach 1703 auf Befehl Peters des Grossen St. Petersburg errichtete, und dann Domenico Gilardi, der hauptsächlich unter Alexander I. zusammen mit Beauvais Moskau wieder aus der Asche erstehen liess. Nachdem bereits Trezzinis Tätigkeit in dieser Zeitschrift eine Darstellung gefunden hat[1], soll nun auch Gilardis Wirken eine Würdigung erfahren. Eine solche drängt sich geradezu auf, denn trotz seiner Verdienste um die architektonische Gestaltung Moskaus ist seine Tätigkeit bei uns fast unbekannt geblieben oder durch Legendenbildung entstellt worden. Es sei deshalb hier versucht, ein erstes, bescheidenes Lebensbild des grossen Montagnolesen zu entwerfen, soweit es die zur Zeit erreichbaren Quellen erlauben[2].

I. SEIN LEBENSGANG

Die Familie Gilardi stammt aus dem Weiler Barca in der Gemeinde Montagnola, die sich südöstlich von Lugano von der Collina d'ora an die Agnobucht des Sees hinab erstreckt. Dort wurde am 18. Dezember 1755 Giovanni Battista geboren[3], der sich zuerst in Frankreich sowie Italien als Baumeister vervollkommnete und dann über Polen nach Moskau zog, wo er 1789 zusammen mit seinen Brüdern Giosuè und Vittorio eintraf und infolge der regen Bautätigkeit, die damals dort herrschte, bald Arbeit fand. Giovanni Battista hatte am 3. Februar 1777 in der Pfarrkirche von Sant'Abbondio Maria Magdalena Somazzi von Montagnola geehelicht[4], aber seine Familie vorläufig im Tessin zurückgelassen, da er seinen Angehörigen das Wagnis einer Reise in ein so fernes und unbekanntes Land nicht zumuten wollte. Erst als er festen Boden unter seinen Füssen hatte, liess er im Sommer 1796 seine Frau und seinen Sohn nachkommen.

Dieser, Giovanni Domenico, war am 4. Juli 1785 in Montagnola zur Welt gekommen[5] und stand also bereits im elften Jahre, als ihn die weite Reise über Gandria, Porlezza erst ins Veltlin und

[1] Siehe diese Zeitschrift, Band 12 (1951) und Band 13 (1952).

[2] Auch diese Arbeit kam in erster Linie durch das Entgegenkommen der hohen Tessiner Regierung zustande, die durch Herrn Staatsrat Dr. Brenno Galli dem Verfasser mehrere Studienaufenthalte im Tessin ermöglichte, wofür er ergeben dankt. Dank gebührt auch Frl. Adriana Ramelli, Direktorin der Biblioteca Cantonale in Lugano, dem früheren Staatsarchivar Herrn Dr. G. Martinola, jetzt Direktor des Gymnasiums von Mendrisio, Herrn Piero Gilardi, Advokat in Lugano/Montagnola, und seiner Familie, Herrn Alessandro Gilardi, dem früheren Sindaco von Montagnola, H.H. Prevosto Dr. L. Simona, H.H. A. Mattei, Pfarrer von Sant'Abbondio, und Herrn Hptm. J. Trezzini, Bellinzona/Astano, die mich alle in tatkräftiger Weise unterstützten. – Der Verfasser ist sich bewusst, dass der Abschnitt über Domenicos Lebensweg recht unvollkommen ist. Genaueres lässt sich jedoch zur Zeit nicht sagen, da das Material nur spärlich fliesst; ausserdem dokumentiert es die verschiedenen Phasen so ungleichmässig, dass ein ausgeglichenes Bild nicht gezeichnet werden kann.

[3] Liber baptizzatorum ... communitatis Gentilini et Montaniolae (Registro battesimale 1724–1869), S. 96.

[4] Liber matrimoniorum ... inceptus die 12 novembris 1661, S. 110.

[5] Registro battesimale 1724–1869, S. 199.

dann über Vorarlberg, Nürnberg nach Lübeck an die Ostsee führte. Von hier aus schickte er im Namen seiner des Schreibens unkundigen Mutter einen ersten Bericht[6] an die auf der Collina d'oro zurückgebliebenen Verwandten.

«Wir besichtigten – so erzählt Domenico – ... Feldkirch und Nürnberg: es sind dies die zwei schönsten Städte, die wir auf der langen Reise durch das Deutsche Reich sahen... In Nürnberg begegneten wir zwei Italienern, die von Moskau herkamen und gute Freunde meines Vaters waren. Sie erwiesen uns alle Freundlichkeit und gaben uns auch den Standort des Schiffes in Lübeck an, das wir dann auch richtig fanden. Wir werden am 15. Juli nach Petersburg abreisen. Im übrigen fehlt es uns an Geld, da die Reisekutschen und Lebensmittel so teuer sind.»

Nachdem die Beiden zu Wasser St. Petersburg erreicht hatten, ging es mit Pferden weiter nach Moskau, wo sie das Familienoberhaupt erwartete, das am 11. August 1796 seinem Schwager Stanislao nach Hause berichtete:

«Meine Frau kam, gottlob, vor ein paar Tagen mit meinem Sohn heil und gesund in Moskau an, was ein grosser Trost für mich war. Ihr schreibt mir, Herr Onkel, dass der Abschied Euch und Eure Frau sehr schmerzten. Ich glaube es recht wohl.»

Drei Jahre verbrachte nun Domenico im Kreise der wiedervereinigten Familie in Moskau, wobei sich langsam seine künstlerischen Talente offenbarten. Da ihn diese scheinbar zum Maler bestimmten, gab der Vater seinen Sohn in die Obhut eines bekannten, in St. Petersburg wirkenden italienischen Künstlers.

«Ich schickte Domenico – so schrieb er seinem Schwager Stanislao – nach St. Petersburg, um ihn dort als Maler ausbilden zu lassen. Es war mir aufgefallen, dass ihm das Zeichnen von Landschaften leicht fiel, und da ich in St. Petersburg einen gewissen Ferrari kannte, so vertraute ich ihm meinen Sohn an. Man versicherte mir, dass er begabt sei; doch bis jetzt hat man mir die Lehrbedingungen und -kosten noch nicht mitgeteilt. Hierzulande ist die Ausbildung recht teuer, doch was soll man machen? Besser ist, einen rechten Beruf zu erlernen, denn Geld aufzuhäufen, weil dieses einem zuweilen zwischen den Fingern zerrinnt, das Können jedoch... von Bestand ist.»

Aber Ferrari muss nicht der rechte Mann gewesen sein, und so gab Giovanni Battista – wie wir einer Mitteilung vom 2. Februar 1800 entnehmen – seinen Sohn in berufenere Hände:

«Es ist schon ein ganzes Jahr her, dass Domenico zur Ausbildung als Maler in St. Petersburg weilt. Da Herr Ferrari für sein Weiterkommen wenig Neues geben konnte, so nahm sich Herr Porta seiner gütigst an, unterrichtete ihn ein halbes Jahr lang und übergab ihn dann Herrn Carlo Scotti, einem tüchtigen Historienmaler, bei dem er jetzt studiert. Er übersandte mir vier Zeichnungen, nach denen zu urteilen er wirklich begabt ist. Dazu hat Herr Porta noch die Befreiung vom Lehrgelde erlangt, ich brauche ihn nur zu kleiden, für alles andere sorgt während der nächsten drei Jahre Seine Kaiserliche Majestät[7].»

Man fährt als Jüngling nicht ungestraft nach einer Residenz, wie sie St. Petersburg damals darstellte. Nach dem etwas schläfrigen Moskau muss das meeresbeflügelte «Palmyra des Nordens» Domenico nicht weniger in den Bann gezogen haben als seine Malerei. Er gibt sich so den Eindrücken hin, dass er die Feder ganz vernachlässigt, weshalb ihn der nachsichtige Vater im Tessin entschuldigen muss:

«Wundert Euch nicht, lieber Herr Onkel, dass mein Sohn Domenico pflichtvergessen ist gegen diejenigen, die ihm Gutes taten, und schreiben Sie dies mehr der Unbesonnenheit als dem bösen Herzen zu... Es sind schon zwei Jahre her, seit er von mir fort ist, und doch habe ich, allen Ermahnungen zum Trotz, nur drei Briefe von ihm er-

[6] G. Martinola hat diese Berichte in seiner Broschüre «I Gilardi in Mosca» (Bellinzona 1944) veröffentlicht. Die Originale lagen mir vor und wurden von meinem Sohn, damals Student in Perugia, auszugsweise übersetzt.

[7] Über die hier erwähnten Lehrer Domenicos ist nichts Bestimmtes zu erfahren. Bei *Ferrari* könnte es sich um jenen Giacomo handeln, der 1747 in der Provinz Parma geboren worden war, seit 1790 als Architekt und Architekturmaler in Russland wirkte und 1807 in St. Petersburg starb. – Ein *Carlo Scotti* ist in Petersburg nicht nachzuweisen, dagegen ein Pietro Scotti (1768–1813), ein Perspektiv- und Dekorationsmaler sowie ein Iwan Scotti (Giovanni?), der seit 1794 an der Petersburger Kunstakademie lehrte und 1832 starb. – Von einem *Porta* wissen die einschlägigen Werke nichts.

halten. Er lässt sich eben nicht beeindrucken. Ich vernehme lediglich durch meine Freunde, dass er sich wohl beträgt und fleissig lernt. Im August erkrankte er an einem bösen Fieber und wäre beinahe daran gestorben, doch mit Gottes Hilfe überstand er es.»

Die letzte Bemerkung wird Gianbattista mit einem Seufzer der Erleichterung hinzugefügt haben, denn gerade um diese Zeit starben ihm zwei Kinder im frühesten Alter hinweg. Als so Russlands grausames Klima nach seiner Familie griff, muss es ihm nicht schwer gefallen sein, Domenico nach einem gnädigeren Himmelsstrich ziehen zu lassen, was er am 16. Januar 1803 dem Onkel kundtat:

«Mein Sohn schrieb mir, er wolle nicht länger in diesem Lande bleiben... Ich hoffe, dass Ihr bald die Freude haben werdet, ihn liebevoll zu umarmen, denn bei der ersten Gelegenheit werde ich ihn in die Heimat zurückkehren lassen, damit er dort seine Studien fortsetze; er scheint wirklich dafür begabt zu sein. Ich bitte Euch deshalb, mir Eure Hilfe, an der ich nicht zweifle, nicht zu versagen und ihn mit klugen Ratschlägen zu unterstützen, auf dass er in erster Linie ein ritterlicher Ehrenmann und dann ein tüchtiger Künstler werde und seinen Wohltätern später auch die schuldige Dankbarkeit dafür erweise. – Das schärfe ich ihm immer wieder ein, damit er der Gemeinschaft diene, denn einer, der nur seinen eigenen Nutzen bedenkt, ist kein achtungswürdiger Mensch. Dieses waren immer meine Grundsätze, die sich bewährt haben. Doch war auch Gott mir gnädig: er schenkte mir Kinder und dazu auch noch die Mittel, die es mir gestatteten, ihnen eine gute Erziehung angedeihen zu lassen, so dass ich der glücklichste Mensch auf Erden bin.»

Wann Domenico ins Ausland fuhr, um mit der Unterstützung der Zarin-Mutter Maria-Feodorowna[8] ein «Künstler und ritterlicher Ehrenmann» zu werden, wissen wir nicht; doch muss es recht bald gewesen sein, denn bereits im Sommer 1804 treffen wir ihn an der Mailänder Accademia di belle arti di Brera[9], von der aus Prof. G. Albertolli am 7. Juli d.J. seinem Freunde Somazzi nach der Collina d'oro berichtet:

«Nachdem ich mich von den bisher erworbenen Kenntnissen des jungen Herrn Gilardi überzeugt und daraus seine besondere Neigung zur Landschafts- und Bühnenmalerei erkannt hatte, riet ich ihm zum Studium der Figur als dem sichersten Weg zu der erstrebten Kunstgattung. Sie wissen besser als ich, dass man, um ein Landschaftsmaler zu werden, zuerst nicht die Landschaft studiert, sondern zunächst ihre Grundlagen – die Figur und die Perspektive.

Von diesem Gedanken geleitet, empfahl ich den jungen Mann den zuständigen Professoren, insbesondere Herrn Traballezi, und mit Zustimmung aller lassen wir ihn im Statuensaal die antiken Figuren studieren. Ich teile Ihre Ansicht ganz, dass ihm voller Erfolg beschieden sein wird, wenn in ihm jener Wille und jene Leidenschaft wach werden, die uns mit aller Macht zum Studium zwingen. Fehlen jedoch diese Gaben, so fehlt alles, um sich über die blosse Mittelmässigkeit zu erheben.»

Mediocrità! Das plagte den jungen Studenten. Er muss in jenem ersten Mailänder Herbst viel über sich und seine Zukunft nachgedacht haben, bevor er sich zum Entschluss durchrang, die Malerei zu verabschieden und sich fortan der Architektur zu widmen, bevor er auch den Mut fand, sich seinem Betreuer Somazzi zu eröffnen, was er schliesslich am 18. November 1804 mit folgenden Worten tat:

«Da ich mich jetzt in einer Lage befinde, die für mich von entscheidender Bedeutung ist, liegt es mir sehr daran, Euch davon Mitteilung zu machen. Zu Hause brachte ich den Mut nicht auf, es Euch zu sagen, weil ich fürchtete, Ihr würdet mich unbeständig und flatterhaft schelten. Doch nun, da ausser Ihrer Zustimmung nichts mehr fehlt, wage ich, Euch zu bitten, diesen Entschluss zu billigen und einen zustimmenden Brief an meinen Vater zu richten, der sich ganz auf Euch verlässt. Wenn ich an die Umstände denke, so halte ich diesen Entschluss für richtiger, da mich das Studium der Architektur schneller zum Ziele führt und mir ausserdem den Platz des Vaters sichert, um so mehr als ich nicht sicher bin, ob ich als Historienmaler wirklich Gutes schaffen könnte. Mit mittelmässigen

[8] Über diese bedeutsame Persönlichkeit siehe Šumigorskijs Werk in der Bibliographie. Ihr Bild bringen u.a.: N. K. Schilder, Alexander I., 4 Bände, St. Petersburg 1904/05 (russisch; I, 97; I, 145; IV, 357, und IV, 361); Funk-Nazarewski, Histoire des Romanov, Paris 1930 (S. 257); N. Sementowski-Kurilo, Alexander I., Zürich 1939 (S. 24); Ehret 93.

[9] Die Brera besitzt die Akten über Gilardi nicht mehr, so dass alle Nachforschungen an dieser Akademie fruchtlos waren.

Leistungen kann man heutzutage nichts beginnen. Ausserdem hätte ich ein langes Studium vor mir, was grosse Ausgaben mit sich brächte. – Nachdem ich mir alles gründlich überlegt hatte, teilte ich diesen Entschluss Herrn Albertolli und anderen Professoren mit, die mir alle zustimmten. – Tagsüber setze ich in der Akademie das Studium der Figur fort; abends widme ich mich der Ornamentik; zu Hause nehme ich die Grundsätze der Perspektive durch. – Diesen Sommer werde ich versuchen, mich einem tüchtigen Architekten anzuschliessen, um in diese Kunstgattung tiefer einzudringen. Ich mache mir somit Hoffnung, nach meiner Rückkehr zum Vater ihm einen Teil seiner Arbeit abnehmen und mich, so Gott will, auch selbständig machen zu können. Nun bitte ich Euch, Ihr möget diesem heissen Verlangen Euren Beistand nicht versagen[10].»

Wie konnte angesichts der Zustimmung seiner Professoren Onkel Somazzi seine Einwilligung versagen, und erst sein Vater, dem der Sohn mit diesem Wechsel wohl einen Herzenswunsch erfüllte? Der Bergamaske Giacomo Quarenghi, ein Kollege Gianbattistas, hatte seinerseit den gleichen Schritt getan und war hierauf einer der berühmtesten St.-Petersburger Baukünstler geworden. So widmete sich also Domenico der Architektur. Doch wenn er geglaubt hatte, am Reissbrett schneller fertig zu werden als vor der Staffelei, dann täuschte er sich, denn seine Lehrzeit in Mailand und Rom[11] sowie seine Studienaufenthalte in Florenz und Venedig erforderten über sechs Jahre. Aber als es 1810 endlich so weit war, konnte der Vater einen Sohn begrüssen, der ganz nach seinem Wunsch *maëstro e gentiluomo* und damit befähigt war, das von Gianbattista schlicht begonnene Werk ins Grosse und Bleibende zu steigern.

Domenico kehrte wohl nicht allein, sondern in Begleitung einer jungen Frau zurück[12], die er vor seiner Abreise im Tessin gefreit haben mag, um auch durch sie mit der Heimat verbunden zu bleiben. Da um 1812/13 – wahrscheinlich in Moskau – seine Tochter Francesca geboren wurde, mag diese Annahme richtig sein.

Kaum hatte Domenico an der Seite seines Vaters die Arbeit aufgenommen, als im September 1812 das von Napoleon besetzte Moskau in Brand gesteckt wurde. Da von den ungefähr 9100 Häusern deren 6500 und von den 290 Kirchen über 130 eingeäschert wurden, ergaben sich nach dem Abzug des Korsen für Domenico Möglichkeiten, wie sie wohl die kühnste Phantasie nicht auszudenken gewagt hätte, musste doch fast die ganze Stadt wieder aufgebaut werden[13]. Zar Alexander I. (Abb. 1) hielt es für seine heilige Pflicht, das allen Russen teure «Mütterchen Moskau» schnell und noch schöner wieder auferstehen zu lassen, weshalb die von ihm eingesetzte Kommission bereits ein halbes Jahr nach der Katastrophe mit der Arbeit begann. Diese war in der nun schon über eine Viertelmillion Einwohner zählenden Stadt so umfangreich, dass der Bauleiter Beauvais[14], ein Russe französischer Abstammung, auch alle privaten Kräfte heranziehen musste, weshalb sich Vater und Sohn Gilardi der Aufträge bald nicht mehr erwehren konnten. Nachdem so Domenico gross in Fahrt gekommen war, betrachtete Giovanni Battista seine Lebensaufgabe als erfüllt und kehrte nach der Gewohnheit der Tessiner wieder in die Heimat zurück, wo er bald darauf – am 13. Februar 1819 – in Montagnola starb[15]. So trat Domenico (Abb. 2) an die Spitze des angesehensten privaten Moskauer Architekturkontors, in dem er ausser seiner Verwandtschaft auch noch Italiener und Russen beschäftigte.

Einen bedeutenden Teil seiner Aufträge erhielt er vom Hofe, wo er in der Person der Zarin-Mutter Maria-Feodorowna (1759–1828)[16] eine ihm wohlgesinnte Gönnerin besass. Von Geburt eine württembergische Prinzessin, war sie 1776 die zweite Gemahlin des russischen Thronfolgers

[10] Martinola, S. 22 f.

[11] Leider schweigt sich auch das Archiv der römischen Kunstakademie über Gilardi vollständig aus.

[12] Domenicos Gattin hat in den vom Verfasser durchsuchten Archiven keinerlei Spuren hinterlassen. Auch die Werke, die Gilardi erwähnen, berichten nichts von ihr.

[13] Moskau zählte 1812 216 953 Einwohner, 1830 waren es deren 305 631 (Brockhaus-Efron, Band 38, S. 936).

[14] Über diesen verständnisvollen Kollegen Gilardis vgl. Grabar I, 40 f., Kowalenskaja, 60 ff., und Geschichte, 272 ff.

[15] Liber defunctorum (Libero dei morti dal 1774–1875), S. 93.

[16] Vgl. Šumigorskij.

Paul geworden, womit sie sich ein schweres Kreuz aufgeladen hatte, denn ihr von seiner Mutter Katharina II. mit Misstrauen verfolgter und von seinem eigenen düsteren Gemüt gequälter Gemahl war ganz das Gegenteil der ihr eingeborenen natürlichen Herzlichkeit. Umsonst versuchte sie nach Pauls Thronbesteigung (1797), ihm die Liebe des Volkes zu gewinnen, und als er 1801 ermordet worden war, versank sie nicht in unfruchtbare Trauer, sondern wurde neben ihrem gekrönten Sohne Alexander I. der gute Geist, der sich rastlos um das Wohl der Jugend, der Armen und Kranken bemühte. Sie baute unablässig Institute und Anstalten, wobei ihr schon Giovanni Battista ein Helfer war, dessen treue Dienste sie mit einem Stipendium für Domenico belohnte. Da dessen innere Vornehmheit ganz ihrer edlen Gesinnung entsprach, machte sie ihn zum Vertrauten ihrer Bausachen und überhäufte ihn mit allen Zeichen der Zuneigung. Sie trafen sich auch in ihrer Liebe zur abendländischen Kultur, denn Maria-Feodorowna hatte 1781/82 eine weite Bildungsreise unternommen, die sie in Italien zu den von Domenico so hoch geschätzten antiken Baudenkmälern führte und in Zürich mit Lavater zusammentreffen liess, mit dem sie in der Folge Briefe wechselte[17]. Sie hatte aus dem Westen viele Kunstgegenstände mitgebracht, fühlte sich eins mit der Welt, die diese hervorgebracht, und eins mit dem Künstler, der sie in seinen Schöpfungen so hervorragend vertrat, und so bauten sie über fünfzehn Jahre gemeinsam in einzigartiger geistiger und künstlerischer Verbundenheit. Da konnte der Adel nicht zurückstehen und noch viel weniger die Stadtverwaltung oder die reichen Kaufleute.

Der russische Kunsthistoriker Grabar hat mit einer ersten Liste versucht, wenigstens die Hauptwerke Domenicos festzulegen[18]. Obwohl sie noch keineswegs bereinigt ist, sei sie hier angeführt, da sie immerhin in grossen Linien das Arbeitsfeld des Tessiners absteckt:

1. Die alte Universität (1817/18). 2. Das Witwenheim (1820) und der Entwurf eines Krankenhauses dazu. 3. Der Marstall auf Kuzminki, dem Landgut des Fürsten Golizyn bei Moskau (1823). 4. Die Gebäude der Vormundschaft (1820–1826) und die Fassade der neugeplanten Tore nach der Soljanka-Strasse (1820), mit Gruppen, die von Vitali stammten. 5. Die Kaiserlich Technische Schule (1827–1832). 6. Der Palast des Grossfürsten Michael Pavlovič, jetzt (1911) Lyzeum des Thronfolgers Nicolaj. 7. Das Gebäude der Staatsbank (Flügel 1818, Hauptgebäude 1823). 8. Restaurierung der Schule des Ordens der hl. Katharina. 9. Der staatliche Marstall. 10. Sommerresidenz des Grafen Zakrewskij. 11. Das Proviantlager in Ostoženko. 12. Ein Entwurf für eine Kirche im Kreis Ostrowskij (Gouvernement Pskow). 13. Ein Entwurf für eine Kirche in Kotelnizy. 14. Das Haus Naidjonow. 15. Das Haus Firsanow. 16. Das Haus Seleznow. 17. Der Englische Klub. 18. Ein Entwurf für eine Apotheke in der Soljanka-Strasse. 19. Ein Entwurf eines Sommerhauses für Pawlowskij. 20. Ein Denkmal für das «Jahr 1812».

Mit diesen Werken verlieh Domenico dem neuen Moskauer Stadtbild unauslöschliche Züge, was ihm der Hof mit Geld und Gunst reichlich vergalt. Alexander I. dankte ihm für die Mithilfe beim Wiederaufbau der alten Hauptstadt und dessen Mutter Maria-Feodorowna für die Ausführung ihrer Sozialbauten. So erhielt er am 6. Juni 1819 «in Anerkennung seines Fleisses und der ausgezeichneten Kenntnis der Arbeit» den Wladimir-Orden 4. Klasse, wobei er in der Urkunde als «Titularrat» angesprochen wurde, was bezeugt, dass Domenico bereits im neunten der insgesamt vierzehn Beamtenränge stand und damit zum russischen Adel zählte. Am 16. April 1824 wurde ihm – wiederum auf Antrag seiner Kaiserin – der Anna-Orden 2. Klasse zugesprochen und am 28. September 1826 auch noch die Diamanten dazu, was eine Ehrung darstellt, wie sie von den Russland-Tessinern nur noch der gleichzeitig in St. Petersburg wirkende Davide Visconti aus Curio erfahren hat[19].

[17] Siehe über Lavater die Darstellungen Fr. W. Bodemanns (Gotha 1856), A. Wasers (Zürich 1894) und Ch. Janentzkys (Frauenfeld 1928).

[18] Historische Architektur-Ausstellung, St. Petersburg 1911, Anm. 8. – Die hier angegebenen Daten stimmen nicht ganz mit den Ergebnissen der neuesten Forschung überein, wurden aber belassen, da auch die Datierungen Kowalenskajas und der «Geschichte» nicht über alle Zweifel erhaben sind. Weitere Listen bringen Benois (1909), Benois-Simona (1912/13) und Lo Gatto I (1934).

[19] Das russische Original dieser Dokumente liegt im Archiv der Familie Piero Gilardi in Montagnola.

Trotzdem Domenico jetzt auf der Höhe seiner Schaffenskraft stand und sich einer unbestrittenen Anerkennung erfreute, fühlte er sich hier doch nicht wohl und strebte darum in die Heimat zurück. Wir entnehmen dies einem Brief, den er am 23. November 1825 von Moskau aus an seinen Landsmann Domenico Quadri schrieb und dabei auch Einzelheiten über seinen Bekanntenkreis hinzufügt. Wir lesen da:

«Sig. Reina hat mir bis jetzt nicht geschrieben, doch das tut nichts zur Sache, da ich ihn über den Empfang seiner Wechsel benachrichtigt habe. Es scheint, als habe er seine Gattin sehr geliebt, wenn man nach seinen Briefen urteilen darf, die einen ungewöhnlichen Schmerz über den Verlust ausdrücken.

Ich war wirklich verblüfft, als er mir das Unglück mitteilte, hatte er doch nie verlauten lassen, dass er verheiratet war, obschon ich in ständiger Beziehung mit ihm stand und seinen Geschäften oblag. Ich empfinde lebhaften Kummer über die Krankheit, die die ehrenwerte Signora Visconti befallen hat, und hoffe sehr, dass sie nicht derart sei, wie man meinte; vielmehr wünschte ich von Herzen, dass Gott Signora Visconti schon wieder vollständig hergestellt habe, zur Freude ihrer ganzen hochverehrten Familie. Angelo hat mir auch geschrieben, Adamini habe sich nach einer Streitigkeit mit Sig. Rossi frei gemacht, mit dem festen Entschluss, in sein Vaterland zurückzukehren. Der Glückliche!... Was mich betrifft, so bin ich dazu verurteilt, bis zum nächsten Herbst zu warten. Seine Majestät hat mir versprochen, mich dann für sechs Monate zu beurlauben, unter der Bedingung, hieher zurückzukehren.

Wäre ich ganz gesund, so nennte ich dies kein Opfer, da ich aber mich äusserst schwach fühle, kann ich mich nur über mein Schicksal beklagen, denn man will mir zwei weitere verwünschte Bauten aufbürden, die man so rasch wie möglich zu errichten gedenkt.

Empfangen Sie inzwischen den Ausdruck meiner aufrichtigen Hochachtung für Ihre ehrenwerte Familie.

Ihr ergebenster Diener und Freund *Domenico Gilardi* [20].»

Ob Domenico die erwähnte Urlaubsreise unternommen hat, wissen wir nicht; aber dies ist wohl möglich, konnte er doch dann in Montagnola sein neues Heim einrichten, das er nach seiner Heimkehr zu beziehen gedachte; denn er war fest entschlossen, Russland den Rücken zu kehren. Was ihn dazu bewog, hat er nirgends schriftlich niedergelegt, doch hatte er Gründe genug dafür.

Da war einmal seine schwankende Gesundheit, welcher der lange und harte Moskauer Winter schwer zusetzte. Dazu kam das sprichwörtliche Heimweh der Tessiner, die es selten länger als zwanzig Jahre in der Fremde aushielten und darum immer nach einem Lebensabend in der Heimat trachteten. «Die stete Erinnerung an seine Heimat quälte ihn dermassen, dass in der Fremde sogar seine Gesundheit darunter litt», berichtet später sein Nekrolog[21]. Die Bindung an Russland wurde noch schwächer, als seine Gönner wegstarben: 1825 Alexander I., 1828 Maria-Feodorowna, und der neue Zar, der befehlsrauhe Nicolaj I. (1825–1855), gar nicht nach dem Geschmacke des feinfühligen Künstlers war, fühlte er sich doch mitbetroffen, als 1832 der Kaiser seinen Kollegen Rossi so rücksichtslos entliess[22].

Doch so sehr auch diese persönlichen Gründe mitbestimmend gewesen sein mögen, entscheidend waren wohl die tiefer liegenden, objektiven, in erster Linie das Erlöschen seines Stiles. Der Klassizismus, der das Wesen seiner Kunst ausmachte, hatte hier nach siebzigjähriger Herrschaft seine Kraft verloren und musste einem historisierenden Eklektizismus, vor allem jenem «nationalen» Stile weichen, mit dem Nicolaj I. das Bauwesen seines Reiches vom Westen zu lösen gedachte. Damit aber geriet Domenico in ein geistiges Klima, in dem er nicht mehr atmen konnte.

Gleichzeitig mit dem Stil schwand auch die Gesellschaft, die ihn getragen hatte. «Einst war Moskau das gelobte Land des gesamten russischen Adels», bekannte 1833 Puschkin.

[20] In italienischer Sprache abgedruckt bei Greppi, 82 f. (siehe Bibliographie).

[21] Abgedruckt in der «Gazzetta di Lugano» vom 21. März 1845.

[22] Vgl. Kowalenskaja 18 und 47 f., Geschichte, 258 ff. – Vgl. dazu noch V. Suboff, Carlo di Giovanni Rossi. Ein Beitrag zur Geschichte der Auflösung des Peterburgischen Empires, Berlin (Diss.) 1914.

«Von überall her tönte Musik... und zweimal in der Woche staute sich winters im Adelspalast eine fünftausendköpfige Menge... Wohin verflüchtigte sich dieses... festliche, sorglose Leben?... Jetzt stehen riesige Aristokratensitze... in leeren Höfen... und vor ein vergoldetes Wappen drängt sich das Schild eines Schneiders[23].»

Jetzt kamen die Industrie und ein neuer Handel auf, der altrussische Feudalismus wich dem Kapitalismus, der Aristokrat dem Neureichen, und darum ging Gilardi, der selbst vom Scheitel bis zur Sohle ein Edelmann war.

Man sah ihn nicht gerne scheiden, aber keine Anerkennung vermochte ihn zurückzuhalten, auch nicht die 1831 erfolgte Ernennung zum Ehrenmitglied der Kunstakademie von St. Petersburg. So kehrte er 1833, erst 48 Jahre alt, in den Süden zurück, wo er fortan seine Tage zwischen Mailand und Montagnola teilte. Im Winter weilte er gerne in der anregenden lombardischen Hauptstadt, deren Kunstakademie ihn am 5. März 1833 zu ihrem korrespondierenden Mitglied ernannt hatte[24], den Sommer aber verbrachte er meistens ob Lugano, auf der Collina d'oro, auf der er sich einen zauberhaften Landsitz geschaffen hatte. Da seine bäuerliche Heimat dem Baukünstler der Zaren keine Aufträge hatte, blieb es bei kleinen Gefälligkeiten, so etwa als er die Andachtsnische entwarf, die heute noch an dem von Gentilino nach Sant' Abbondio führenden Wege steht[25] (Abb. 4). Dafür widmete sich Domenico in aller Zurückgezogenheit seiner Familie, die damals seine Mutter und seine Tochter Francesca umfasste. Von seiner Gattin, die zu dieser Zeit wohl schon gestorben war, hören wir leider auch diesmal nichts.

Die russische Welt warf nur selten ihre Wellen in diese idyllische Ruhe. So einmal im Sommer 1836, als sich Gilardi gegen eine ungebührliche Forderung aus Moskau zu wehren hatte und sie durch einen «Herrn Alexander Josifowitsch» zurückweisen liess, in dem wir seinen Neffen und Schüler vermuten, der bei Domenicos Wegreise in Russland zurückgeblieben war. Der in russischer Sprache geschriebene Entwurf lautet folgendermassen:

«Gnädiger Herr Alexander Josifowitsch,

Es gelangte zu meiner Kenntnis, dass die Nachkommen... des verstorbenen Gouvernementssekretärs Jegorij... Ruschko durch Moskauer gerichtliche Instanzen versuchen, von mir Geld zu erlangen. Da ich aber weder dem erwähnten Ruschko noch seinen Nachkommen... etwas schuldig bin und durch meinen Wohnsitz in der Schweiz nicht die Gelegenheit habe, persönlich diese Forderungen abzuweisen, bitte ich Sie, Gnädiger Herr, untertänigst, es in meinem Namen auf sich zu nehmen, allen Gerichtsinstanzen und Regierungspersonen... Erklärungen sowie andere Papiere samt einer Appellationsbeschwerde, die mit allen notwendigen Stempelmarken versehen sind, ... einzureichen...

Mit vollkommener Hochachtung und Ergebenheit habe ich, Gnädiger Herr, die Ehre zu sein Ihr

August 1836.

Diese Vollmacht ist dem Kollegienregistrator Alexander Josifowitsch zu übergeben[26].»

Von dieser Sache hören wir weiter nichts mehr, auch von anderen Unannehmlichkeiten nichts, wie sie sonst einen Lebensabend trüben. «In diesem süssen und ruhigen Dahinleben verbrachte er hier zwölf Jahre. Doch dieses zwölfte Jahr wurde ihm zwiefach unheilvoll, weil es ihm durch den Verlust seiner Mutter verdüstert wurde»: am 12. März 1844 starb sie im Familienheim zu Montagnola und wurde einen Tag später auf dem Friedhof von Sant'Abbondio bestattet. Noch vor Ablauf eines Jahres folgte ihr Domenico in den Tod nach, lesen wir doch in seinem Nekrolog:

«Am frühen Ende seiner Tage erntete er die Früchte seines Lebens nicht, denn ein unerwarteter Tod raffte ihn weg, als er sich nach achttägiger Krankheit zur Erholung nach Mailand begeben hatte. Doch ging er mit beispiel-

[23] Vgl. Kowalenskaja, 67f.

[24] Die am 21. Januar 1834 ausgestellte Ernennungsurkunde befindet sich im Archiv Piero Gilardi in Montagnola.

[25] Diese Andachtsnische war um 1910, als sie Benois aufsuchte, ganz vernachlässigt. 1934 hat sie dann der Künstler E. Ferrazzini erneuert.

[26] Dieser Entwurf, der keine Unterschrift aufweist, stammt wahrscheinlich von Domenicos Hand und ist offenbar an seinen Neffen Alessandro Gilardi (1808–1871) gerichtet. Die Handschrift dieses Dokumentes, das im Archiv Piero Gilardi liegt, ist schwer zu entziffern, da der Schreibende den Text schnell hinwarf und dabei lateinische und kyrillische Buchstaben vermengte.

hafter Ergebung von uns, ... als ein Mensch, der... gewohnt war, sich auf Erden ein Pilger zu nennen. Er starb beweint von allen, die ihn persönlich kannten[27].»

Dass man sich auf der Collina d'oro durchaus bewusst war, wen man mit Domenico Gilardi verlor, zeigt die ausführliche Eintragung im Totenbuch von Sant'Abbondio, die von der üblichen Formel gänzlich abweicht. Demnach war der Sechzigjährige am 27. Februar 1845 in Mailand verstorben und darauf am 1. März von Don Francesco Stoppa «in novo cimeterio sepultum fuit»[28]. Wer aber dort auf dem neuen Friedhof das Grab des Grössten sucht, der zu Sant'Abbondio ruht, hält vergeblich Umschau, denn kein Zeichen verrät dessen letzte Ruhestätte, die man im Familiengrab der Donini-Poncini vermutet.

Die nun verwaiste Tochter Francesca ehelichte am 25. Juli 1846 in Sant'Abbondio den aus dem benachbarten Agra stammenden Augenarzt Carlo Poncini[29], der hierauf nach Montagnola übersiedelte. Sie starb aber bereits im folgenden Jahre, und da keine Kinder blieben, erlosch diese Linie. Der Name Gilardi aber lebt durch die Nachkommen von Domenicos Neffen Alessandro weiter.

II. SEINE KÜNSTLERISCHE ENTWICKLUNG

Domenicos künstlerischer Charakter ist klar der eines Klassizisten; denn er wurde in diesen Stil hineingebettet und hat nie in einem anderen gebaut. Der Tessiner trat erst nach der Überwindung des vorangehenden Barocks auf den Bauplatz und verliess ihn wieder, bevor sich neue Stile durchsetzten. Am Anfang seiner Laufbahn stand er also nicht in einem Umbruch, der sein Wesen gespalten hätte, und am Ende musste er sich nicht im Kampfe gegen etwas Neues aufreiben. So ergab sich in seinem Schaffen eine gerade Linie von beneidenswerter Eindeutigkeit. Aber diese Eindeutigkeit bedeutet keine Monotonie, denn in den siebzig Jahren, in denen der Klassizismus in Russland herrschte, war dieser keine kalte Grösse, akademische Nachahmung land- und zeitfremder Vorbilder, sondern eine Erscheinung, die sich mit dem Leben verband und sich mit ihm so wandelte, dass er wahrhaft der Ausdruck der Zeit wurde. Domenico hat diese Wandlung fast von Anfang an miterlebt und diesen seinen Stil durch alle Phasen hindurch bis zur natürlichen Erschöpfung tätig begleitet. Es war ein Weg durch drei geistige Räume, durch die wir nun dem Künstler folgen wollen.

1. Der katharinische Klassizismus als Ausgangspunkt

Der junge Domenico wuchs in der Obhut eines Vaters auf, der im Westen den Aufstieg des Stiles «Louis XVI» erlebt hatte und diesen in Russland als den «katharinischen Klassizismus» pflegte. Diese Bauart trug diese Bezeichnung durchaus zu Recht, denn war es doch Katharina II. (1762–1796), die sie hier heimisch machte. Mochte ihr Temperament auch eher am sinnlich-zerspielten Rokoko Gefallen finden, so war ihr rationalistischer Aufklärergeist doch ganz dem Klassizismus zugetan, der den zerflatternden Formen wieder «Einfalt und stille Grösse» verlieh. So entliess sie gleich nach ihrer Thronbesteigung den Grafen Rastrelli, der in Russland das Synonym für Barock bedeutete, und übernahm zugleich mit dem Gedankengut der französischen Enzyklopädisten auch die Architektonik, die unter Louis XVI (1774–1793) wieder klassizistischen Neigungen huldigte. Was die Wiederentdeckung von Herkulanum (1711) und Pompeij (1748) offenbarte, was Winckelmanns (1717–1768) Werke lehrten und Soufflots Panthéon (1764–1770) am grossartigsten ausdrückte, wurde in Russland gleichzeitig mit Katharina II. gekrönt.

[27] «Gazzetta di Lugano» vom 21. März 1845.

[28] Libro dei morti dal 1774–1875, S. 163. – Die Todesursache soll – nach einer privaten Mitteilung von Prevosto Dr. L. Simona in Agno – ein Bruch gewesen sein. – Ansicht des Friedhofs von Sant'Abbondio bei Ehret, 95 (Vgl. Abb. 3).

[29] Liber matrimoniorum... inceptus die 12 novembris 1661, S. 182*b* und 183.

Hatten, angespornt von der Zarin, Vorläufer wie die Russen Kokorin und Starow, der Franzose de la Mothe sowie der Schotte Cameron die Lösung vom Barock vollzogen, so konnte dann der Bergamaske Quarenghi, der seit 1789 in St. Petersburg weilte, die gültigen Werke schaffen, mit denen sich der «Style Louis XVI» auch in Russland Heimatrecht erwarb. In Rokokonähe gab sich der «katharinische Klassizismus» noch leicht und beschwingt. So sind die reichlich verwendeten Säulen korinthisch, stehen schlank und weit auseinandergestellt im Raum und wirken dadurch noch recht zierlich und schmuckhaft. Die Ornamentik bleibt zart, und so zeigt sich unserem Auge im «Style Cathérine II» ein höfisch-festlicher Klassizismus.

Das ist der Stil, in dem Gianbattista Gilardi baute, erst als Mitarbeiter Quarenghis, dann als selbständiger Architekt, als welcher er sich vor allem beim Katharinen-Institut auszeichnete. Besonders im Innern überwiegen noch die weichen, geschwungenen Formen und ein Schmuck, der das Architektonische fast bedroht. Für Domenico bedeutete dieser «katharinische Klassizismus» das Grundelement seiner Schulung, die er zu Hause unmerklich erfuhr. Selbst nach seiner Rückkehr aus Italien (1810), wo er sich zu einer anderen Auffassung der klassischen Baukunst durchgerungen hatte, sah sich Domenico als Gehilfe seines Vaters in die Notwendigkeit versetzt, in dessen katharinischem Stile zu bauen. Doch dort, wo er allein auftritt, wird die bedeutsame Wandlung des Klassizismus sichtbar, die er mitgemacht hatte.

2. Der alexandrische Klassizismus als Höhepunkt

Als 1805 Domenico an der Mailänder Brera von der Malerei zur Architektur hinüberwechselte, hatte sich diese bereits vom «Louis XVI» gelöst und im «Empire» eine neue klassizistische Ausdrucksform geschaffen. Man war nämlich immer mehr vom Römer Vitruvius und seinem renaissancischen Nacheiferer Palladio abgekommen, hatte sich vom alten Hochziel, das man in der römischen Kaiserzeit gesehen, zum älteren griechischen Vorbild gewandt. Wegweiser dorthin waren vor allem die als Offenbarung wirkenden Tempel von Paestum, von denen der des Poseidons zum neuen Ideal wurde: ein geschlossener Baublock, der horizontal gegliedert sowie von gedrungenen dorischen Säulen gekennzeichnet ist und so einen wuchtigen, ernsten Eindruck macht.

Da diese Spielart des Klassizismus Grösse und Feierlichkeit atmet, entsprach sie ganz dem Streben Napoleons nach repräsentativer Pracht und innerer Strenge und wurde deshalb zum Bauzeichen seiner Herrschaft, zum Stil seines Cäsarentums. Von seinen Architekten Percier und Fontaine durch das Handbuch «Recueil des arts décoratifs» (1801) kanonisiert, wurde dieser «Style Empire» durch Werke wie den «Arc de Triomphe» (1806–1836) und die Vendôme-Säule (1806–1810) Vorbild und Vorschrift für eine ganze Epoche.

Domenico war mitten in die Ausbildung dieser Ausdrucksform hineingeraten, eignete sie sich mit der ganzen Begeisterung der Jugend an und wurde damit ihr reiner Künder. Aber er war nicht der erste, der sie nach Russland brachte, denn dort hatte sie in St. Petersburg durch den Franzosen de Thomon sowie die Russen Woronichin und Zacharow Eingang gefunden. Aber dieses vielfach doch nur lehrbuchmässige und darum wenig russische Empire wäre wahrscheinlich wohl nur eine konventionelle Episode geblieben, wie vorher das «Louis XVI», wenn nicht 1812/13 der Befreiungskampf gegen den Korsen den Russen eine heroische Zeit beschert hätte. Alexander I. war so erfüllt von seiner Sendung, Napoleon vernichten zu müssen, dass er allem ein heldisches Gepräge gab, vor allem aber der Baukunst, für die er nichts Treffenderes fand als das Empire mit seiner hoheitsvollen Haltung und seiner Wucht. Er zögerte deshalb nicht, es zum Staatsstil zu machen, obwohl dieses von seinem Gegner stammte. Mit wahrer Leidenschaft ergab sich der Zar dieser Bauart, die als «alexandrischer Klassizismus» bald die Zeit zwischen 1810 und 1830 beherrschte.

Vorab erschloss sich dem Empire das gegenüber westlichen Strömungen so anfällige St. Petersburg, das ja von seinen petrinischen Anfängen an nichts anderes darstellte als eine Summe abend-

ländischer Einflüsse. Aber als der Brand von 1812 auch in Moskau Platz schuf für ein Bauen sondergleichen, befahl Alexander I. die Empirierung auch dieser Stadt. Er brauchte sich dabei um die Ausführung seiner Anordnung keine Gedanken zu machen, denn neben einem Beauvais war Gilardi kraftvoll genug, einen solchen Auftrag auszuführen. Da auch der Adel pflichtgetreu den Stil seines Kaisers übernahm, wurde Russland zum Empireland par excellence, und zwar weit mehr als Frankreich selbst.

Als Folge dieser Entwicklung zeigte auch das neuerstehende Moskau immer deutlicher den Charakter des neuen Stils; doch wurde es keineswegs eine Empirestadt wie ihre Stiefschwester an der Newa, wohl aber eine Stätte des vornehmsten Empires. Der Grund dazu ist in der Tradition zu suchen, denn «Matuschka Moskwa» hatte eine schon vielhundertjährige Geschichte hinter sich und war nicht gewillt, ihre Seele ausländischen Neuheiten zu opfern. Alles Neue musste hier mit dem urmächtigen Alten rechnen und sich mit ihm verbünden, wenn es Gnade finden wollte. Zu diesem «Alten» gehörte altslawische Gefühlsseligkeit und orientalische Geruhsamkeit, gehörte die Herzenswärme der Moskauer, jener unübersetzbare «moskowskij ujut», den Puschkin so schwärmerisch liebte. Die Grösse Domenicos liegt nun darin, dass er hier nicht einfach Dorisches archäologisch genau wiederholen wollte, sondern es verstand, die neue Klassik mit der gemütvollen Herzlichkeit und dem Zauber der moskowischen Romantik zu erfüllen. Was sich darum in St. Petersburg vielfach so spröd, steif und mit intellektualistischer Kälte gibt, das wirkt in Moskau durch Gilardi so behaglich und traut, dass man meinen könnte, es sei hier wie Eigenes gewachsen. Zwar verleugnet der Tessiner keineswegs die Würde und Festlichkeit des Empires, aber er haucht ihm die Seele und Sinnenhaftigkeit der Moskauer ein. Er ist darum beileibe kein Eiferer für akademische Formen, sondern der Künder einer Schönheit, der alles dienen soll – selbst der eigene Stil, und schuf so im Herzen Russlands ein Empire ureigenster Art.

So wirkt Gilardi nicht nur durch die Strenge der Universitätsfront (Abb. 5), sondern auch durch die beseelte Feierlichkeit der Aula (Abb. 6). So schmückt er zwar das Herrenhaus der Naidjonow mit achtunggebietenden Kolonnaden (Abb. 13), schenkt aber auch dem Park lauschige Winkel und Rotonden. Darum bleibt er auch auf Kuzminki nicht bei hoheitsvollen Säulengängen (Abb. 9), sondern erwärmt den Glanz seines Klassizismus mit der Lyrik der Landschaft. Die verträumten Weiher mitsamt den im grünen Haine schimmernden Tempelchen (Abb. 10) scheinen vom Geiste Eichendorffs hierher geweht, um die kühle Pracht der Säulen mit warmer Menschlicheit zu beleben.

3. Die Hinneigung zum Ägyptisch-Orientalischen

Wer sich in Domenicos Skizzenbuch vertieft, das jetzt in Montagnola verwahrt wird[30], der entdeckt dort mehrfach ägyptische Motive: Tempel, Priester, Sphinxe, Löwen. Das ist kein Zufall, sondern zeigt, dass Gilardi schon als Student in Italien der Neigung der Baukunst folgte, vom Altgriechischen noch tiefer in die antike Welt, ins Ägyptische, in den Alten Orient, vorzustossen, in dem man die noch strengere Kunst zu finden glaubte, die man brauchte, um das Erhabene noch eindrücklicher darzustellen. Die geschichtlichen Ereignisse hatten diese Tendenz mächtig gefördert, war doch Ägypten durch Napoleons Feldzug 1799 wieder in aller Mund und entwickelte sich eben eine Ägyptologie, der vor allem durch Champollions Entzifferung der Hieroglyphen aufsehenerregende Entdeckungen gelang. Damit war auch die altägyptische Kunst wieder ins Blickfeld des Europäers gerückt. Anderen ästhetischen Gesetzen folgend als die griechische, verzichtet sie auf Durcharbeitung des Raumes, legt dafür das ganze Gewicht auf die Fassade. Diese ist aus wenigen, klar gegliederten Teilen zusammengesetzt, die ohne Verflechtung zu einem leichtfasslichen Ganzen zusammengefügt werden, wodurch eine einfache, ja fast rauhe Monumentalität entsteht.

[30] Archiv Alessandro Gilardi.

Diese wurde nun vielen zum Vorbild, und zwar in einem solchen Ausmasse, dass man füglich von einer Mode sprechen kann. Hatte die Sehnsucht nach der Ferne das Rokoko zu Chinoiserien verleitet, so nun den Klassizismus zu Spielereien «à l'égyptienne». Auch Domenico liess sich von dieser Strömung tragen und schuf zum Beispiel auf Kuzminki Dienerwohnungen, in denen sich jeder Ägypter zu Hause gefühlt hätte. Aber kein Russe, denn alles war nur eine Schrulle, an der sein Bauherr wohl mehr hing als er selbst. Diese Beschäftigung mit der Kunst des Niltales muss Gilardi aber doch mehr bedeutet haben als bloss eine modische Spielerei, greift er doch in seinen Schöpfungen der 20er Jahre immer bedeutsamer auf die ägyptischen Formen zurück. Domenicos schlicht-ernster Charakter scheint nur auf diese gewartet zu haben, um in seinen letzten, gültigen Werken die ganze strenge Einfachheit darzustellen, die sein Wesen selbst verkörperte. Der asketische Tessiner muss sich in der herben Monumentalität der Ägypter selbst gefunden haben, denn was anderen nur eine exotische Kuriosität war, wurde für ihn ein Stilmittel, das es ihm ermöglichte, dem Streben russischer Fürsten nach Grösse einen neuen Ausdruck zu schaffen.

«Manchmal», so spricht sich der Kunsthistoriker Grabar darüber aus, «meidet er absichtlich das Behagliche, strebt ausdrücklich Feierlichkeit sowie fast ägyptische Strenge an und erreicht dabei eine ergreifende Grösse, wie zum Beispiel beim Marstall von Kuzminki»[31] (Abb. 8). Er hätte geradeso gut Einzelheiten der Siedlung Naidjonow (Abb. 14) oder der Vormundschaft (Abb. 12) nennen können, denn wenn Gilardi das Ägyptische nicht in seinen architektonischen Haupt-gedanken hineinnehmen kann, dann verwendet er es wenigstens als Schmuck an Gebäuden oder in Parks (Abb. 10).

Aber diese Hinneigung zum Altorientalischen hat seinen Klassizismus keineswegs verdrängt, denn Gilardi sah in der Kunst des Niltales lediglich ein neues Mittel, um das russische Cäsarentum noch mächtiger darstellen zu können. Deshalb seine Vorliebe für nackte Fronten und fugenlose Addierung schmuckloser Teile zu hochaufstrebenden Bauten. So wurde unter seiner Hand eine orientalische Eigenheit zu einem ausdrucksvollen Stilelement, das sein Doriertum vor Erstarrung bewahrte. Kuzminki ist ein lebendiges Zeugnis dafür (Abb. 8–10).

Doch blieb Domenico nicht bei dieser Einordnung des Neuen in sein klassizistisches Stilgefüge, sondern strebte nach einem neuartigen Bauwerk, in dem sich Klassisch-Antikes und Ägyptisches organisch verweben würden, worüber seine kühnen Entwürfe, die in Montagnola liegen[32], be-zeichnenden Aufschluss geben. Da sehen wir einmal einen zylinderförmigen, sich altorientalisch nach oben verjüngenden Bau, offenbar ein *Mausoleum*, das durch einen von vier dorischen Säulen gebildeten Portikus betreten wird und von einer Kuppel überwölbt ist. Diese Konstruktion, die deutlich an die Nische am Marstall von Kuzminki anklingt, erscheint nochmals in einem «Projekt einer *Steinkirche*, die für beide Geschlechter» gedacht ist. Die oben erwähnte Grabstätte steht hier als Rotundenkirche in der Mitte, von der aus sich beidseitig ein eingeschossiges Stockwerk zu ebensolchen flachen Flügelgebäuden hinzieht. Diese weisen je zwei Säulen auf und begleiten so an den Enden des Bauwerkes die aufsteigenden Linien des Mittelbaues, in dem Gilardi unverkenn-bar die Musikmuschel von Kuzminki ins Sakrale übertragen hat.

Von einer Ausführung dieser Pläne haben wir nie etwas gehört. Das mag an der fast ketzerischen Kühnheit des Baukünstlers liegen, der hier durch eine unerhörte Vereinigung von Griechischem und Ägyptischem den russischen Rechtgläubigen offenbar einen neuartigen Kirchentypus schaffen wollte. Aber die traditionsgebundene Orthodoxie folgte ihm auf diesem Wege nicht: weder das heidnische Griechenland noch die Kunst des Niltales sollten den russischen Kirchenstil bestim-men, sondern die alten byzantinischen Vorbilder mit ihren ehrwürdigen Tempeln der Wladimir-Sussdalschen Zeit. So wollte es der neue Zar Nicolaj I., und da sein Wille Staatsgesetz war, blieben Gilardis Pläne nur Traumgebilde eines wagemutigen Künstlers, der, sich mit dem Erreichten nie

[31] Grabar I, 44. – Andere Architekten gingen in der Verwendung ägyptischer Elemente noch viel weiter, so liess Thon 1832 aus Kairo selbst Sphinxe kommen (Kowalenskaja 131).

[32] Archiv Alessandro Gilardi.

zufrieden gebend, geistig immer unterwegs war. Anderswo wäre das eine Tugend gewesen, im Russland Nicolajs war es eine Sünde.

4. In der Auflösung des Klassizismus

Seit dem Sieg des Klassizismus durch Katharina II. waren über siebzig Jahre vergangen. Es waren fruchtbare Jahre gewesen, denn als «Style Cathérine II» hatte er gegenüber dem üppigen Barock Rastrellis der russischen Baukunst Klarheit, Schlichtheit und Ruhe zurückgewonnen und als «Style Alexandre I» den heldischen Trotz gegen Napoleon mit Grösse, Wucht und Kraft zum Ausdruck gebracht. So hatten «Louis XVI» und «Empire» in Russland Geschwister gefunden, wie sie sich die Architektur nicht würdiger hätte wünschen können. Jetzt aber waren unter Nicolaj I. die Kräfte, die den Klassizismus zur Entfaltung gebracht hatten, erschöpft, denn die Gegnerschaft zu Barock und dem Korsen gehörte der Vergangenheit an, und die Gegenwart verlangte nach anderem. Die Formen behaupteten sich vorerst noch, aber sie waren nicht aus einer geistigen Auseinandersetzung heraus geboren worden, sondern wurden als bequeme Vorlagen einfach nachgeahmt. Was sich daraus ergab, waren keine lebenserfüllten Kunstwerke mehr, nur noch Bauschemen, an denen nun alles, was man schon früher am Klassizismus bemängelt hatte, mit peinlicher Schärfe hervortrat: Kälte, Starrheit, doktrinäre Altertümelei, unwohnliche Protzigkeit, stolze Ablehnung der Erfordernisse der Gegenwart. Wie kraftlos solche Werke wirkten, zeigt unter anderem der Umbau des Neskučny-Palastes (1830) durch den Gilardischüler Tjurin (1792–1870)[33].

Als neue geistige Kraft trat auch in Russland die Romantik in Erscheinung und wies die Baukunst wieder auf die heimatlichen Kräfte, die einen nationalen Stil schaffen sollten. Man erinnerte sich wieder der ehrwürdigen Gotteshäuser, die in der Wladimir-Sussdalschen Epoche aus der Verschmelzung des Russischen mit dem Byzantinischen heraus entstanden waren. Der selbstbewusste Nicolaj I., der durch seine nationalistische Losung «Selbstherrschaft, Orthodoxie, Volkstum» auch hier von oben her die Richtung vorschrieb, wollte damit einen neuen Nationalstil erzwingen. Es begann aber alles recht unglücklich, denn es fehlten die russischen Baumeister, die noch am ehesten der Aufforderung des Kaisers hätten nachkommen können, und so erlebte Russland das groteske Schauspiel, dass die Regierung sich deswegen an Fremde wenden musste: an den deutschstämmigen Thon, den Engländer Stakenschneider, den Schotten Sherwood oder an den aus Frankreich stammenden Benois. Aber was sie bauten, waren Nachahmungen einer Welt, deren Geist sie nicht erfasst hatten. Da ihnen dabei ihre eigene westliche Vergangenheit am besten bekannt war, nahmen sie dort ihre wichtigsten Anleihen auf, und so mündet der neue russische Strom schliesslich doch wieder im alten gemeineuropäischen Bett. Und zwar in jenem Historismus, welcher der Stil jener stillosen Zeit geworden war. So kramte man auch in Russland im Formenreichtum vergangener Tage und versuchte, etwas Unwiederholbares zu wiederholen, wobei das Altrussisch-Byzantinische oft nur das Feigenblatt bildete, mit dem man seinen westlichen Eklektizismus bedeckte.

Das alles war nach Nicolajs Thronbesteigung im Jahre 1825 im Werden. Wie hastig sich auf behördliches Drängen die Bauweise änderte, wird besonders augenfällig an Thon, der unter Alexander I. noch streng zum Klassizismus hielt, unter dem neuen Zaren aber stramm zum altrussischen Stil überging. Das Jahr 1832 war in dieser Entwicklung entscheidend, denn gerade in diesem Jahre wies der Zar dem Architekten Rossi die Tür, und Thon verliess das klassizistische Lager. Gilardi, der den klassizistischen Stil nicht nur vertrat, sondern ihn geradezu lebte, konnte und wollte diese Wandlung in die Stillosigkeit nicht mitmachen. Es muss ihm seltsam zumute gewesen sein, als selbst der urklassische Beauvais von ihr angesteckt wurde. Aufrichtig und vornehm wie er war, ging er, bevor er sich überlebt hatte, in der festen Überzeugung, dass sich die schönheitsvollen Elemente seiner Baukunst früher oder später doch wieder durchsetzen würden.

[33] Über Tjurin vgl. Kowalenskaja 129, und Geschichte, 281 f. – Abbildungen des Neskučny-Palastes in A. A. Sidorow, Moskau (Berlin 1928) S. 145–147.

III. SEINE HAUPTWERKE

Diese sind in Moskau und dessen Umgebung zu suchen, da sich Gilardi dieser Stadt so ausschliesslich widmete wie ein Jahrhundert vorher Trezzini seinem St. Petersburg. Der Hauptgrund ist natürlich in den Möglichkeiten zu suchen, die das Unglück von 1812 schuf. Aber Domenico hätte auch ohne dieses in Moskau ausreichende Beschäftigung gefunden, da die Regierung schon längst eine umfassende Stadtkorrektion vorgesehen hatte[34]. So war bereits 1802 eine Kommission eingesetzt worden, die über 560 Entwürfe für neue Staats- und Privatbauten sammelte, was von 1806 bis 1808 zur Ausarbeitung eines einheitlichen Planes führte, zu dessen Durchführung viele Gebäude hätten niedergelegt werden müssen. Als der historische Brand dies noch weit gründlicher besorgte, als man es sich vorgenommen hatte, war das Feld für eine fast vollständige Erneuerung frei, die Alexander I. bereits im Dezember 1812 befahl. Aber die Zerstörungen hatten einen neuen Gesamtplan notwendig gemacht, den nun der Engländer Guesti entwarf. Da sein Werk aber auf die natürlichen Gegebenheiten zu wenig Rücksicht nahm, arbeiteten die 1813 vom Zaren bestellten Fachleute ein drittes Projekt aus, das 1816 von der Regierung bestätigt wurde und dessen Durchführung zwei Jahre später auch begann, was die Hauptarbeit der bis 1842 wirkenden Kommission darstellte.

An deren Spitze stand der bereits erwähnte Beauvais (1784–1834)[35]. Da er die Pläne für die Privatgebäude zu bestätigen hatte und selber viel baute, wurde er im neuerstehenden Moskau zur treibenden Kraft. Aber ausserstande, die viele Arbeit allein zu bewältigen, war Beauvais froh über jede Hilfe, besonders über die Gilardis. So entwickelte sich ein Vertrauensverhältnis zwischen ihm und dem Tessiner, dessen Entwürfe nicht nur die volle Billigung der Kommission fanden, sondern als Beispiele deren eigene Tätigkeit befruchteten. Man versteht das, wenn man weiss, was und wie Domenico gebaut hat.

1. *Die Universität (1817–1819)*[36]

Der erste bedeutende Auftrag, den Domenico erhielt, war die Neugestaltung der Universität. Diese war zwischen 1786 und 1793 von Kazakow, dem hervorragendsten russischen Architekten, der im 18. Jahrhundert in Moskau wirkte, im Stile des katharinischen Klassizismus errichtet (Abb. 7), aber 1812 schwer beschädigt worden. Gilardi wollte einerseits aus den Trümmern retten, was zu retten war, doch andererseits auch seinen eigenen Baugedanken ausdrücken. So behielt er den ursprünglichen Plan bei, der die Front in einen Garten zurückgenommen hatte, von dem aus die beiden Flügel rechtwinklig nach der Strasse vorstiessen. Auch die Rückseite änderte er nicht, dafür aber die Vorderfassade so grundlegend, dass man glaubt, ein neues Bauwerk vor sich zu haben (Abb. 5). Ein Vergleich der beiden Frontgestaltungen zeigt, wie weit sich der alexandrische Klassizismus vom katharinischen entfernt hatte:

Kazakow (1786–1793)	Gilardi (1817–1819)
Gesamtcharakter: leicht, zierlich, heiter, spielerisch, weich.	Gesamtcharakter: wuchtig, kraftvoll, ernst, erhaben, feierlich.
Gleichmässige Verteilung des architektonischen Gedankens auf die ganze Fassade.	Konzentration auf die Mitte.
Portikus mit sechs ionischen Säulen.	Portikus mit acht dorischen kannelierten, fusslosen Säulen.
Enge Mittelfassade, die mit der Breite der Aula zusammenfällt.	Verbreiterte Mittelfassade, die über die Ausdehnung der Aula hinausgreift.

[34] Vgl. dazu Kowalenskaja 52, ff., und Geschichte, 269 ff.

[35] Vgl. Anm. 14.

[36] Vgl. Kowalenskaja, 54f., Geschichte, 276f., Lo Gatto I, 137f., Fedorow, 16f. – Abbildungen: Kowalenskaja; Geschichte, 411; Grabar I, 45 (Aula); Lo Gatto I, Tafeln, 127 und 128 (Aula); Ehret, 90 (Aula).

Verhältnismässig niedere Fassade, dafür stark ausgewölbte Kupel.	Erhöhte Mittelfassade und darüber eine schwere, flache Kuppel.
Möglichst vertikale Gliederung der Fassade (zum Beispiel durch Pilaster).	Stärkeres Betonen der horizontalen Linien (zum Beispiel durch Beseitigen der Pilaster).
Belichtung der Aula durch sieben Oberfenster.	Vermauerung der Oberfenster und Anbringen von Basreliefs.
Übergang von den Säulen zur Kuppel ohne Giebel.	Abschluss des Portikus durch ein mit Basreliefs versehenes Giebelfeld, was das Horizontale der Fassade noch unterstreicht.
Fehlen einer eigentlichen Attika.	Anbringen einer Attika über der Mittelfront, um deren Wucht und die horizontale Linie zu verstärken.
Ausschmücken der Fassade durch Pilaster, Fensterfüllungen und Girlanden.	Fast nackte Fassade, die durch Ornamente zwischen den Fenstern des zweiten und dritten Stockes noch eine weitere horizontale Linie erhält.
Zierliche Mittelfassade.	Ersetzen der Verzierungen durch zwei massige Schilder und drei Basreliefs.

Gilardi nahm also der Fassade das Leichte und Heitere, das ihr Kazakow in der katharinischen Zeit verliehen hatte, und gab ihr dafür Strenge, Feierlichkeit und Grösse, womit er gleichzeitig das Heldische der alexandrischen Periode wie den Ernst der Wissenschaften, die hier ihr Heim besassen, ausdrücken wollte. Der Russe hatte einen Palast geschaffen, der Tessiner machte daraus einen Tempel und erreichte damit «den Eindruck von grosser, ruhiger und erhabener Mächtigkeit und Kraft»[37].

Im Innern fesselt uns vornehmlich die Aula (Abb. 6). Auch sie hatte schon vorher bestanden, erhielt nun aber durch einen Kranz von ionischen Säulen und die blau-golden abgetönte Kuppel einen so weihevollen Charakter, dass Grabar mit Bewunderung bekennt: «In ganz Europa finden wir keinen Saal, der seiner Bestimmung, die Wissenschaft künstlerisch zu krönen, so entspräche wie die Aula... mit ihren mächtigen Säulen[38].»

Die Universität zeigt schon ganz Domenicos architektonische Eigenart: seine Vorliebe für Säulenvorbauten, über denen flache Kuppeln wuchten, und das Bestreben, seinen Werken auch den entsprechenden Schmuck zu geben. So berechnet er zum Beispiel hier genau den Ort, wo er an der Fassade die Reliefs anbringen will, die er eigens dafür entworfen hatte, was die heutige russische Kunstkritik mit den Worten anerkennt: «Nicht weniger trägt auch der vortreffliche Entwurf des bildhauerischen Schmuckes zur Schönheit des Gebäudes bei, denn Gilardi war ein erstklassiger Zeichner und verstand sich auch auf die Bildhauerei[39]».

2. *Die Vormundschaft (1821–1826)*[40]

Einer ähnlichen Fassade begegnen wir beim Gebäude der Vormundschaftsbehörde (Abb. 12, 16). Auch hier errichtete Domenico einen Sockel, durch den fünf arkadenförmige Tore in den Treppenvorbau führen. Darauf stellte er dann einen Portikus mit acht ionischen Säulen, über denen Fries und Giebel einen harmonischen Abschluss bilden. Die Wand ist, Gilardis spartanischer Art entsprechend, vollkommen nackt und wird nur hinter den Säulen von fünf hohen Fenstern durchbrochen. Das Ganze krönt eine Kuppel, die sich, auf einer niederen Trommel ruhend, flach wölbt

[37] Kowalenskaja, 54.
[38] Grabar I, 44.
[39] Kowalenskaja, 55.
[40] Kowalenskaja, 56f.; Geschichte, 277; Fedorow, 26f. – Abbildungen: Siehe Kowalenskaja; Geschichte, 278; Lo Gatto I, Tafeln 130 und 131; Fedorow, 25; Ehret, 94.

und auf den Seiten mit vier halbrunden Fenstern versehen ist. Auch diesmal geht der Architekt mit dem Schmuck recht sparsam um. So bringt er über den Fenstern hinter den Säulen Basreliefs von J. Vitali an und stellt links und rechts der Treppe je eine Statuengruppe hin, die sich allerdings heute nicht mehr dort befinden. Diejenige links des Einganges ist uns in einer Tuschskizze, die wohl von Domenico selbst stammt, erhalten geblieben. Sie zeigt uns eine aus drei Personen bestehende Gruppe: in der Mitte einen antik gewandeten, bärtigen Greis, der mit der rechten Hand eine Rolle in die Höhe hält, rechts von ihm ein Kind, das sich am Mantel des Betreuers festhält, und links einen fackeltragenden Engel, der eine Eule beschützt[41] (Abb. 20).

Beidseitig schliessen sich zwei niedrige Flügel an, die mit dem Hauptgebäude durch eine steinerne Mauer verbunden sind. Es ist nun für Gilardi, der ganze Ensembles liebte, bezeichnend, dass er diese keineswegs als nebensächlich abtut, sondern sorgfältig – und zwar ägyptisch – durchgestaltet. So flankiert er die Portale mit leicht abgeschrägten, hohen Sockeln, auf denen Löwen ruhen, und bringt an den Verbindungsstücken zum Zentralbau altorientalische Rundbogen an, in die er nochmals stilisierte Löwen hineinbettet.

Natürlich war es Maria-Feodorowna, die Domenico Gelegenheit gab, Moskau um ein solches Bauwerk, das der Betreuung der verwaisten Jugend diente, zu bereichern. Wie sehr er die Bauherrin mit dieser Schöpfung befriedigte, geht aus ihren Gnadenakten hervor, verlieh sie ihm doch dafür nicht nur den diamantengeschmückten Anna-Orden zweiter Klasse, sondern schrieb dazu noch an die Vormundschaftsbehörde:

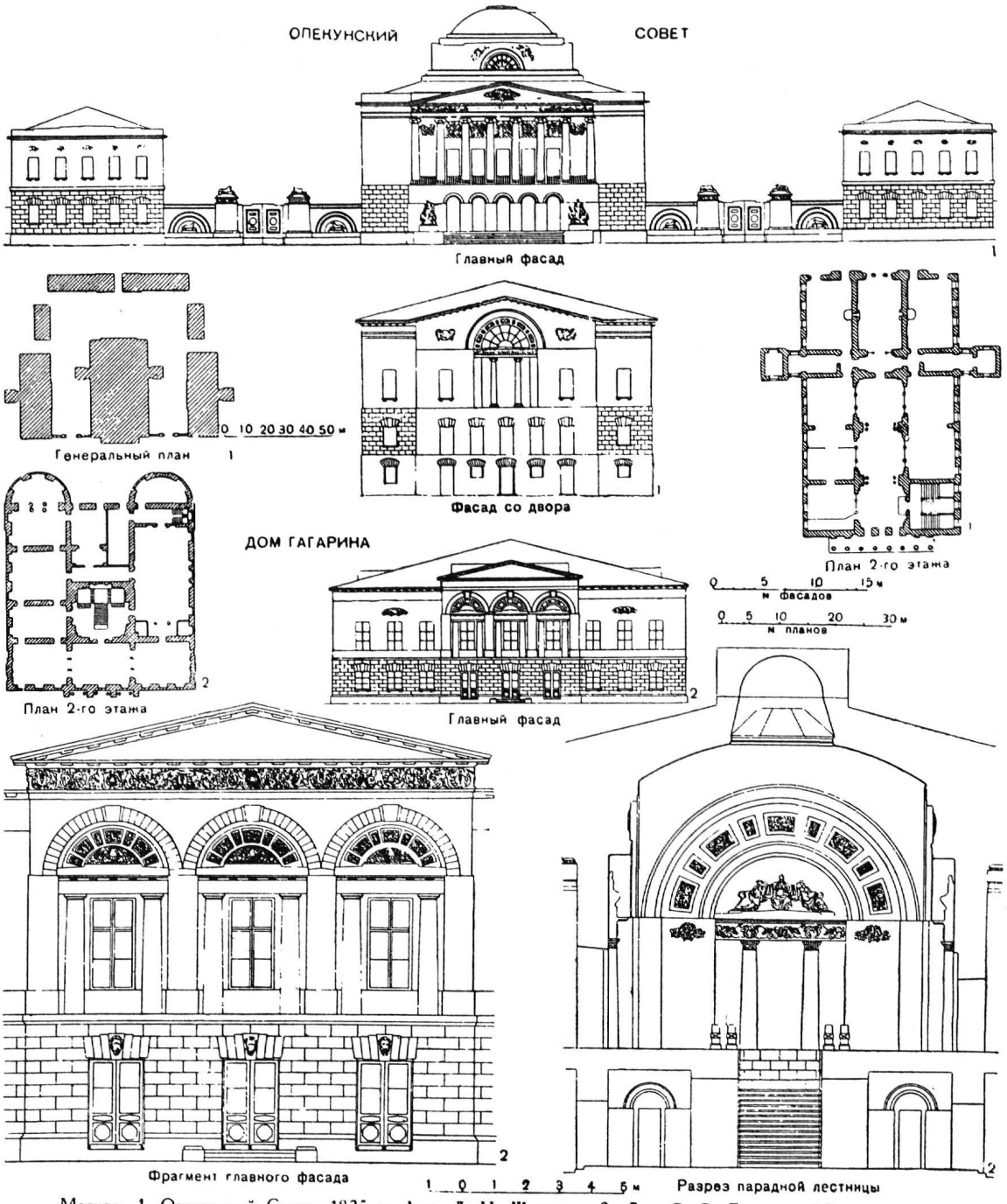
«Da ich [1826] mit besonderer Zufriedenheit das herrliche Gebäude des Vormundschaftsrates betrachte, erachte ich es für gerecht, den Architekten Gilardi, der hier seine ausgezeichnete Kunst gezeigt hat, über das Zeichen meines Wohlwollens hinaus, das er bereits erhalten hat, auch noch vom Erziehungsinstitut aus zu beschenken... Zu diesem Zwecke soll ihm aus den... Einnahmen dieser Anstalt eine einmalige Zulage in der Höhe eines Jahresgehaltes ausbezahlt werden. *Maria*[42].»

Auf eine entsprechende Anfrage beim Bauamt dieser Behörde wurde mitgeteilt, Gilardi erhalte jährlich ein Grundgehalt von 1450 Rubeln sowie eine Zulage von zwei Fünfteln dieser Summe, zusammen 2030 Rubel, und von seinen Gehilfen bekomme Grigorew 960[43], Nesterow 500 Rubel. Auf Grund dieser Auskünfte wurden – wie wir unter dem 7. Oktober 1826 im Tagebuch dieser Anstalt lesen – diesen dreien aus den Einnahmen des Vormundschaftsrates die erwähnten Summen ausbezahlt.

[41] Diese Tuschskizze befindet sich – erworben von Herrn Ugo Donati in Lugano – im Besitze des Verfassers.

[42] Archiv Piero Gilardi in Montagnola. – Dort ist auch die Abschrift des nachstehenden Briefes zu finden, den Maria-Fedorowna im Herbst 1826 in russischer Sprache an die Vormundschaftsbehörde richtete:
«Nr. 4031 *Kopie*
Am 7. Oktober 1826 wurde ins Journal der Vormundschaftsbehörde eingetragen:
Hier das allerhöchste Reskript Seiner Kaiserlichen Majestät, das am 5. Oktober mit eigenhändiger Unterschrift der Zarin an den ehrenwerten Vormund Alexej Sablin, Sohn des Nicolaus, gerichtet wurde, und in dem folgendes enthalten ist:
Alexey Nicolajewitsch,
Da sich meine Abreise von hier nähert, möchte ich Ihnen noch einmal meine Anerkennung ausdrücken für all die Arbeit und den Eifer bei der Erledigung all der Aufgaben, die ihnen aufgetragen worden waren. Bei dieser Gelegenheit möchte ich Ihnen ein Andenken meiner Anerkennung hinterlassen. Hiermit bitte ich Sie, als besonderes Zeichen meiner Zufriedenheit über das herrliche Gebäude des Vormundschaftsrates den hier beigefügten Ring annehmen zu wollen und die beiliegenden Zeichen meines Wohlwollens dem obersten Aufseher Schröder, der obersten Aufseherin Zeumer, dem obersten Arzte Treuter, dem Geburtshelfer Tanneberg, dem Stabsrat Fischar, dem Architekten Gilardi, seinem Gehilfen Grigorew und dem Institutsökonom Nikolajew übergeben zu wollen.
Ich bin im höchsten Masse davon überzeugt, dass Ihr unermüdlicher Eifer und Ihre aktive Fürsorge sich auch ferner auf allen Gebieten, die Ihnen anvertraut sind, auswirken werden.
Mit aufrichtigem Wohlwollen verbleibe ich die Ihnen auch ferner gewogene *Maria.*
Ew. Kaiserliche Majestät hat noch geruht, zu diesem Reskript mit eigener Hand hinzuzufügen:» (hier folgt der hier im Text zitierte Auszug).

[43] Zu A.Gr. Grigorew (1782–1868) vgl. Kowalenskaja, 59f., und Geschichte, 280f. – Nesterow scheint weniger bedeutend gewesen zu sein, denn die russische Fachliteratur erwähnt ihn kaum.



Москва. 1. Опекунский Совет. 1825 г. Арх. Д. И. Жилярди. 2. Дом С. С. Гагарина (Дом конно-заводства) 1820 г. Арх. Д. И. Жилярди

16

Oben: Vorderfront der Vormundschaft (Seite 46 f. und Abb. 12)
Darunter: Hoffassade der Vormundschaft
Mitte: Fassade des Gagarinschen Hauses (Seite 49)
Unten links: Mittelbau des Gagarinschen Hauses (Seite 49) – Unten rechts: Schnitt durch das Treppenhaus (Seite 49)

3. *Private Wohngebäude*

Auch solche hat Domenico erstellt, und zwar in der Hauptsache für vermögliche Kaufleute. Besondere Aufmerksamkeit verdient hier das *Luninsche Haus*[44], das er zwischen den Jahren 1818 bis 1823 umbaute und dabei zu einem Werk persönlicher Prägung umgestaltete. Auch hier stellt er die acht (korinthischen) Säulen, die er in die Mitte der Fassade zusammenzieht, im ersten Stock auf einen Sockelvorbau. Da das Gebäude unmittelbar an der Strasse liegt, muss es Domenico diesmal aber mit einem engen Vorbau bewenden lassen, der gleichzeitig als Balkon dient, wodurch die Fassade eine ideale Flachheit erhält. So bekommen die zwei Fensterreihen viel Licht, das auch die dazwischen angebrachten Verzierungen plastisch hervortreten lässt. Den Portikus schliessen eine breite Randleiste, ein mit Dielenknöpfen geschmücktes Geison und eine Attika ab, die terrassenförmig flach gegen die Mitte ansteigt. Wie ersichtlich, verwendet Gilardi auch hier seine üblichen architektonischen Hilfsmittel, um die Horizontale zu unterstreichen, die seinen Werken eine harmonische Abgeschlossenheit verleiht. Neben der – wie immer stark betonten – Mittelfassade galt es noch, die schmalen Flügel umzuformen. Domenico tat es durch Bogen, die eine Gruppe von Fenstern zusammenfügen, womit er bezeichnenderweise ein orientalisches Motiv verwendet (Abb. 11).

Ein unverkennbares Gilardihaus stellt auch das 1820 für S. S. *Gagarin* errichtete dar (Abb. 16)[45]. Auch hier wieder eine tonangebende, deutlich aus der Baulinie herausgezogene Mitte, die er mit sechs dorischen Säulen schmückt und paarweise durch ägyptische Rundbogen gruppiert. Da auch das Giebelfeld das Klassische der Fassade verstärkt, erhält diese jenen Zug ins Grosse, den Domenico selbst seinen bescheidensten Werken zu verleihen sucht. Diesem Zug begegnen wir auch im Treppenaufgang (Abb. 16), der das Motiv der rundbogenüberspannten Doppelsäule noch reizvoller darbietet, stellt er doch in die Fensterbogen eine malerische Dreiergruppe.

4. *Das Herrschaftsgut der Naidjonow (1829–1831)*[46]

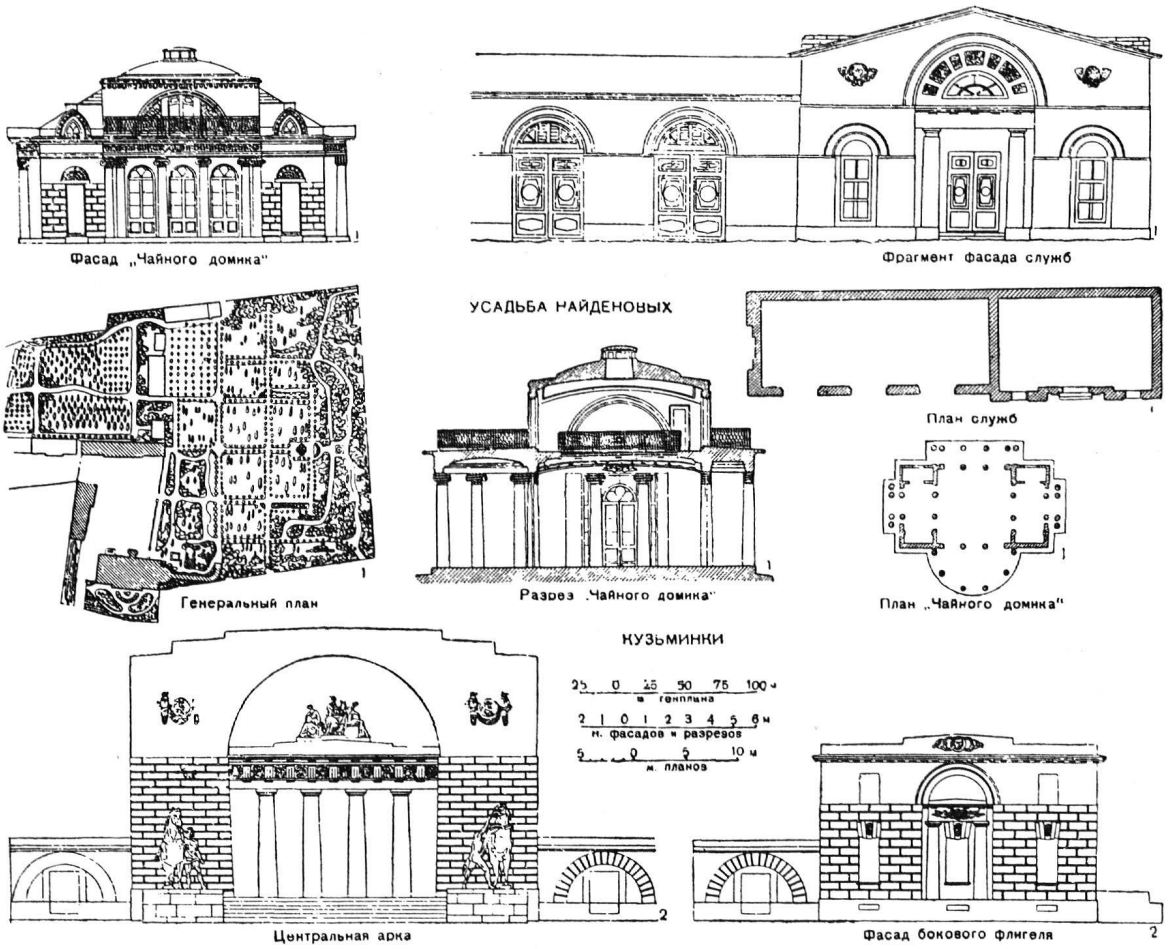
Am eindrücklichsten entwickeln sich Gilardis Kräfte, wenn er ganze Siedlungen schaffen kann, wie etwa jene, die er von 1829 bis 1831 am Rande der damaligen Stadt für den Kaufmann Ussačew anlegte, dessen Besitz später in die Hand der Familie Naidjonow überging (Abb. 13). Das Hauptgebäude stellte er gegen Norden an die Strasse, und zwar in seiner bekannten Art: mit einem den Mittelteil heraushebenden antiken Vorbau, wobei er die – diesmal ionischen – Säulen auf das Erdgeschoss aufsetzte. Auf der Rückseite hatte Gilardi einen riesigen Park zu gestalten, was er mit Liebe tat. Den Übergang vom Herrschaftshaus her schuf er dabei durch ein Seitenportal, von dem eine Treppe herabführt. Auch diese Seitenfassade (Abb. 14) verrät ganz seine Eigenart, wird doch eine monumentale Wand in der Mitte durch eine halbkreisförmige Nische durchbrochen, in deren gläsernen Tür zwei dorische Säulen einen reichgeschmückten, bogenüberwölbten Architrav tragen. Die Wand selber zeigt nur spärlichen Medaillonschmuck, wodurch das Ganze seine eindrückliche Grösse bewahrt und doch wohnliche Behaglichkeit atmet. Ein Glanzstück seiner Kunst, festlich zu bauen und trotzdem traulich zu wirken!

Den gleichen Charakter zeigt auch der zum Flüsschen Jauza abfallende Park; denn obwohl er von rechtwinklig sich schneidenden Wegen durchzogen ist, lässt er den planlos hingestreuten

[44] Kowalenskaja: «Im Luninschen Haus entfaltet sich so ganz das dekorative Talent Gilardis.. Der bildhauerische Schmuck verleiht Gilardis Bauten eine grosse Festlichkeit» (S. 55). – Abbildungen: Kowalenskaja; Geschichte, 278; Lo Gatto I, Tafel 133 und 134; Fedorow, 45.

[45] Abbildungen: Geschichte, 278; Lo Gatto I, Tafeln 137, 138 und 139; Fedorow 37.

[46] Kowalenskaja, 37; Geschichte, 277 ff; Fedorow, 30 ff. – Abbildungen: Kowalenskaja (drei); Geschichte, 279 und 412 (drei); Lo Gatto I, Tafeln 142–148; Fedorow, 31.



17

Oben links: Fassade des Naidjonowschen Musikpavillons (oder Teehäuschens). (Siehe Seite 51 und Abb. 15)
Oben rechts: Fassade des Gebäudes für die Dienerschaft der Naidjonow
Mitte links: Gesamtplan der Naidjonow-Siedlung (Seite 49 f.)
In der Mitte: Querschnitt durch den Musikpavillon (Seite 49 f. und Abb. 15)

Unten links: Musiknische auf Kuzminki (Seite 52 und Abb. 8,9)
Unten rechts: Seitenflügel des Marstalles auf Kuzminki (Seite 52 und Abb. 9)

Bäumen alle Freiheit, so dass Französisches und Englisches ein reizvolles Gesamtbild ergeben, in dem sich klassischer Formwille und romantisches Schweifen aufs glücklichste ergänzen.

Diese harmonische Wirkung wird noch durch die Pavillons und Statuen erhöht, die zwar nur als Richtpunkte gedacht sind, aber trotzdem überraschen und so nur Ausdruck einer Laune zu sein scheinen. Der Musikpavillon (Abb. 15) sticht da besonders heraus, steigert ihn doch alles Gilardische zu einem wahren Juwel[47]. Die Stilmittel sind dabei dem Baukünstler weniger Selbstzweck denn je, stellt er doch Säulen mit reichen ionischen Kapitellen dorisch nackt auf den Boden, empfängt uns vorne mit einer entzückenden Rotonde und entlässt uns durch einen Anbau, vor dem die Pfeiler wie schimmernde Schildwachen stehen. Der Architekt spricht so zwar auch hier seine klassische Sprache, aber der Gartengestalter moduliert sie so spielerisch, dass die antike Herbheit romantisch beseelt erscheint.

5. *Kuzminki – das Rittergut der Fürsten Golizyn (1820–1830)*[48]

Bedeutete es für einen Baukünstler schon eine Genugtuung, eine Stadtsiedlung entwerfen zu können, so bereitete der Auftrag, einen ganzen Fürstensitz zu gestalten, geradezu eine Freude. Solche Aufgaben stellten sich in Moskau oft, hielt doch die Hocharistokratie darauf, ausser ihrem Stadtpalast vor den Toren der Residenz noch einen Sommersitz zu unterhalten. Dass die Fürsten Golizyn einen solchen besassen, war eine Selbstverständlichkeit, gehörten sie doch zu den einflussreichsten und durch ihre Eisengiessereien im Ural auch zu den reichsten Würdenträgern des Staates. Auf ihrem Kuzminki stand schon gegen Ende des 18. Jahrhunderts das Hauptgebäude wie auch eine Kapelle. Diese Gebäude waren aber 1812 so schwer beschädigt worden, dass Gilardi das ganze Landgut neu planen und bauen musste, was ihn zwischen 1820 und 1830 dauernd beschäftigte.

Dieser Herrschaftssitz enthüllt so recht den künstlerischen Charakter des Tessiners, für den die Architektur mehr war als bloss ein berufliches Betätigungsfeld, nämlich eine Gelegenheit, einen Raum nach künstlerischen Gesetzen zu einem möglichst vollkommenen Werk zu formen. Das war in Russland keineswegs so einfach, als dies auf den ersten Blick scheinen mochte, denn die leere und endlose russische Ebene bietet so wenig Gliederung, dass der Geist hervorbringen muss, was die Natur versäumte. Der Raum muss hier also immer erst geschaffen werden, in den man einen Bau stellen könnte, weshalb der Architekt mehr zu sein hat als bloss ein Baumeister: ein Durchformer eines gestaltlosen Landes. Wer Kuzminki auch nur einmal sah, muss gestehen, dass dies Gilardi trefflich gelungen ist.

Domenico gründete seinen Plan auf zwei sich rechtwinklig schneidende Achsen. Die eine beginnt an der Staatsstrasse und führt zunächst zur *Ehrenpforte*, die über vier Bündeln von je vier dorischen Säulen einen Architrav trägt, der über einem typisch gilardisch gestuften Aufsatz das stolze Wappen der Golizyn zeigt. Vom machtvollen Eingangstor führt der lindenbestandene Weg zum *Herrschaftsgebäude*. Dieses besteht aus einem von vier dorischen Säulen getragenen und von einem hohen antiken Giebel überragten Mittelbau, von dem aus kurze Säulengänge zu den Flügeln leiten, die einen Bau abschliessen, der durch seine weisse Kühle seltsam vom üppigen Grün des Parkes absticht. Von hier gleitet die Achse über einen Weiher zu den *Propyläen* (Abb. 10), die von zwölf in zwei Reihen gestellten dorischen Säulen gebildet werden. Der gedrungene Bau macht einen wuchtigen Eindruck, wirkt aber doch nicht schwer und packt durch seine herbe Schönheit.

Die Querachse wird durch drei untereinander verbundene Weiher gebildet. Gemahnt die Helle

[47] Kowalenskaja: «In diesen kleinen Bauten entwickelt Gilardi seine ganze glänzende Meisterschaft als Architekt und Dekorator... Der Musikpavillon stellt durch seine feine, fast bijouhafte architektonische Durchgestaltung ein wahres Juwel dar» (S. 57). – Siehe Abb. 8 und 17.

[48] Kowalenskaja, 57ff.; Geschichte, 280; Lo Gatto I, 142f. – Abbildungen: siehe Abb. 8–10, 17. Kowalenskaja (zwei); Geschichte, 279 und 413 (zwei); Lo Gatto I, Tafeln 149–153; Ehret, 91.

der Bauten an Form, Gestalt und Bindung, so die idyllischen Wasser im englisch unbekümmerten Park an Ausschweifen und Fortgeistern in andere Welten, womit sich hier Tag und Traum in einer wahrhaft gilardischen Schöpfung begegnen.

Am zauberhaftesten wirkt wohl der *Marstall* (Abb. 9), der sich auf dem gegenüberliegenden Ufer im Weiher spiegelt. Ein umfangreiches Viereck, in dessen Vorderseite sich in einem riesigen quadratischen Aufbau eine mächtige Nische erhebt, bereitet uns da eine wahre Überraschung. In dieser Nische – wahrscheinlich eine Musikmuschel – stehen in zwei Reihen je vier dorische Säulen, die einen schmucken Architrav stützen, über dem ein Apoll thront, der zwischen zwei Musen die Leier schlägt. Wieder einmal – und vielleicht diesmal am wirkungsvollsten – strebt hier Gilardi mit den einfachsten Mitteln nach Grossartigkeit. So sind die Formen von geometrischer Klarheit, die Flächen fast kahl, und doch wirkt das Ganze feierlich, nicht zuletzt dank der Skulptur, die malerisch aus der dunklen Tiefe der Nische emporsteigt. Das bezeugt aufs neue, dass der Tessiner nicht nur ein stilgerechter Architekt, sondern auch ein kunstvoller Gestalter war, dem auch das Dekorative zu Gebote stand.

Wenn man so weiter durch diese Siedlung wandelt und dabei auch noch die übrigen Bauten auf sich wirken lässt, muss man bekennen, dass Kuzminki wahrhaft ein Geschenk eines Fürsten an Fürsten darstellt. Es ist eben ein Meisterwerk mit einer eigenen Seele, in der sich Klassisches und Romantisches, Episches und Lyrisches zu einem Geist verweben. Diese Verwobenheit ist dabei keineswegs eine Vermengung zweier Stile, sondern eine Vereinigung zu einem einzigen Wesen, in dem die Moskauer ihr Innerstes wieder erkannten. Denn so sehr sie in der Kunst auch die würdevolle Erhabenheit des Klassizismus schätzten, so liebten sie doch auch die träumerische Versponnenheit ihrer Natur[49].

6. Das Mausoleum auf «Otrada» (1832–1835)[50]

Kuzminki blieb nicht das einzige Herrschaftsgut, das Gilardi gestaltete, denn Hof und Adel waren sich seiner Meisterschaft wohl bewusst. Leider hat die Zeit, vor allem aber das Revolutionsfieber der Jahre 1905 und 1917, viele Herrensitze rund um Moskau verwüstet, so dass es heute schwerfällt, dort die Spuren des Tessiners aufzudecken. Doch steht fest, dass er auch für die Fürsten Razumowskij tätig war, die in der russischen Geschichte nicht weniger berühmt waren als die Golizyn. Um 1800 zeichneten sich diese, die jetzt in der Hauptsache durch die Söhne des Hetmanns Kyrill Razumowskij vertreten waren, durch ihre Liebe zur westlichen Kultur aus, weshalb sie sich auch für die «russischen Montmorency» hielten. Wie Andrej (1752–1836) in Wien dem Tonkünstler Beethoven seine Gunst schenkte, so dessen Bruder Aleksej (1748–1822), ein Freund des sardinischen Gesandten Joseph de Maistre und von 1810 bis 1816 Unterrichtsminister, in Moskau dem Baukünstler Gilardi. Dieser war dabei keineswegs ein Lakai seiner Bauherren, sondern durch Wissen und Können ihresgleichen, unter denen er sich, vornehm in seiner Gesinnung, vollendet in seinen Manieren, aufs freieste bewegte.

Was der Tessiner auf ihrem Sitze «Otrada» (das heisst Freude, Erquickung) gebaut hat, ist im einzelnen unbekannt, doch stammt sicher das *Mausoleum* (Abb. 19) von seiner Hand, wobei er sich offensichtlich vom römischen Pantheon bestimmen liess, das er von seiner Studienzeit her ja aufs

[49] Kowalenskaja: «Im ganzen genommen stellt diese Siedlung ein wahres Chef-d'œuvre des Meisters dar. Hier gelang es ihm, jene bewundernswerte Verbindung von strengem Klassizismus und der träumerischen Schönheit der russischen Natur zu erreichen, die zu Beginn des 19. Jahrhunderts den Zauber der russischen Architektur ausmacht... Gilardi war immer eine bedeutende schöpferische Freiheit eigen; denn sein strenger Stil verbindet sich nicht nur mit Glanz – wie bei Rossi –, sondern ist auch noch von grosser Lyrik durchwärmt... Seine Werke haben darum nicht wenig dazu beigetragen, dem Moskauer Klassizismus ein eigenes Gesicht zu verleihen» (S. 58f.). – Geschichte: «Die Siedlung Kuzminki gehört zu den charakteristischsten Beispielen von aristokratischen Herrschaftsgütern im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts» (S. 280).

[50] Kowalenskaja, 59. Abbildung des Entwurfes im Archiv Pietro Gilardis (Montagnola). Ähnliche Entwürfe auch in der Sammlung Alessandro Gilardis.

beste kannte. Er stellt also einen Rundbau vor uns hin, den er mit einem einfachen Säulengang umgibt, der auf der Westseite von einem Portikus unterbrochen wird. Auf den inneren Kranz setzt er dann eine Trommel und wölbt darüber wie üblich seine niedere, schwere Kuppel. Also auch hier wieder unverkennbar ein gilardisches Werk von strenger Schönheit.

Der Künstler hat dessen Vollendung nicht mehr erlebt, kehrte er doch gleich nach der Grundsteinlegung im Jahre 1832 in die Schweiz zurück. So klang ein Werk, das der Baukünstler noch im Hochglanz des Rokokos mit einem heiteren «Louis XVI» begonnen hatte, in einem feierlichen «Empire» würdig aus. Und gleichzeitig eine Epoche, von der Grabar bekennt, sie stelle in der russischen Baukunst das goldene Zeitalter dar[51]. Man versteht es deshalb, wenn Fachleute Domenico «Gilardi den Grossen» nennen[52].

QUELLEN UND LITERATURVERZEICHNIS

1. *Archive*

Archiv der Pfarrei Sant'Abbondio. – Archiv der Familie Piero Gilardi in Montagnola. – Archiv von Herrn Alessandro Gilardi in Montagnola (Dieses Archiv ging 1954 nach dem Tode des Betreuers in den Besitz der Familie Piero Gilardi über).

2. *Literatur zur Geschichte Moskaus und seiner Kunst*

A. Vasilčikow, Die Familie Razumowskij, St. Petersburg 1882–1887 (russisch). – N. Šumigorskij, Die Zarin Maria-Feodorowna, St. Petersburg 1892 (russisch). – I. E. Zabelin, Geschichte der Stadt Moskau, Moskau ²1905 (russisch). – G. Lukomskij, Unsere Architektur von Peter bis Nicolaus I., «Apollon» 1911 (russisch). – I. A. Fomin, Der Klassizismus

[51] Grabar I, 43. Da die Beurteilung, der diese Stelle entnommen ist, zum ersten Male auf die hervorragende Bedeutung Gilardis hinwies und ihn mit einem Schlage mit an die Spitze der russischen architektonischen Kunst stellte, soll sie in extenso wiedergegeben werden:

«Beauvais und die von ihm inspirierte Baukommission waren wohl die offiziellen, aber nicht die einzigen Machthaber, in deren Händen die Geschicke der damaligen Architektur lagen; denn gleichzeitig mit Beauvais wirkte in Moskau noch ein anderer Architekt... [Dementij] Domenico Gilardi... In ihm erhielt Russland eine Persönlichkeit, die es in ihrer vollendeten Kunst verstand, alle Ideale zu vereinigen, welche die russische Kunst in ihrer besten Zeit vertrat. Sein Genius berührte alle seine Zeitgenossen, und der Zauber seiner Persönlichkeit war so mächtig, dass seine Kunst es gar nicht für notwendig hielt, von der Kommission [Beauvais'] bestätigt zu werden. Wenn etwas Ausserordentliches gebaut werden sollte, ging man geradewegs zu ihm. Selbst die Baukommission erfuhr die Macht seiner Ideen, bestand doch die Hälfte ihrer Mitglieder aus seinen Schülern oder Nacheiferern. In Gilardis Schöpfung, dieser grossartigen Erscheinung – einer der bedeutendsten in der ganzen Geschichte der russischen Baukunst – müssen wir den Grund für die erstaunliche Lebenskraft der amtlichen Kommission suchen. Das war wirklich das goldene Zeitalter.

In der Architektur Gilardis kann man nur nach aufmerksamster Prüfung Züge finden, die ihn mit Kazakow verbinden, ist [der Tessiner doch] strenger und herber als er und selbst Beauvais. Trotzdem ist es fast unerklärlich, dass seine Linien frei sind von jeglicher Rauheit, ja wie warm und behaglich bei ihm selbst unbarmherzig gradlinig geführte Züge wirken, die unter den Händen eines jeden anderen Architekten einen eisigen Charakter bekommen hätten. Besonders bei Einzelbauten und in der Gartengestaltung achtete er darauf, wobei ihm solche Schmuckstücke gelangen, wie etwa das Haus des Naidjonow in Moskau. Manchmal meidet er absichtlich das Behagliche, strebt Feierlichkeit sowie fast ägyptische Strenge an und erreicht dabei eine ergreifende Grösse, wie zum Beispiel beim Marstall von Kuzminki. Zu den Schöpfungen, in denen sein Genie am hellsten erstrahlt, müssen wir die Moskauer Universität, das Technikum und die Armeelager in Ostoženko zählen. In ganz Europa finden wir keinen Saal, der seiner Bestimmung, die Wissenschaft künstlerisch zu krönen, so entspräche wie die Aula der Universität mit ihren mächtigen Säulen...»

Igor Emmanuilovič *Grabar* (* 1871), ursprünglich ein Maler der impressionistischen Richtung, ist einer der besten Kenner der russischen Kunst. Obwohl er unter den Zaren gross geworden war, überstand er den Umsturz des Jahres 1917 und lebte noch 1954. Die Tretjakowskij-Galerie in Moskau besitzt von ihm fünfzehn Bilder, darunter sein 1935 gemaltes Autoportrait, das im 1952 herausgegebenen Katalog dieser Bildersammlung wiedergegeben ist (Tafel 135) und ihn als bebrillten, gütigen Gelehrten zeigt.

[52] Benois-Simona, Lugano e ditorni – un semenzaio di artisti, (Gentilino 1913), S. 6.

in Moskau, «Die Kunstwelt», 1904 (russisch). – Benois, Fomin u.a., Die historische Architektur-Ausstellung, St. Petersburg 1911 (russisch). – I. Grabar, Geschichte der russischen Kunst, 1. Band, Moskau 1911 (zitiert: *Grabar*; russisch). – J. Šamurin, Skizzen über das klassische Moskau, Moskau 1912 (russisch). – I. Grabar, Der frühe alexandrische Klassizismus und seine französischen Quellen, «Staryje Gody» 1912 (russisch). – V. Nikolskij, Geschichte der russischen Kunst, Moskau 1915 (russisch). – L. Réau, Cathérine la Grande, inspiratrice d'art et mécène, Paris 1930. – V. V. Nazarewskij, Histoire de Moscou, Paris 1932. – D. E. Arkin, Klassizismus und Empire in Moskau, «Die Architektur der USSR.», 1935, Nr. 10/11 (russisch). – N. N. Kowalenskaja, Geschichte der russischen Kunst im 18. Jahrhundert, Moskau 1940 (russisch). – C. G. E. Bunt, Russian Art from Scyths to Soviets, London and New York 1946. – G. V. Židkow, Geschichte der russischen Kunst im 18. Jahrhundert, Moskau 1951 (russisch). – A. A. Fedorow-Dawydow, Die Architektur Moskaus nach dem vaterländischen Krieg von 1812, Moskau 1953.

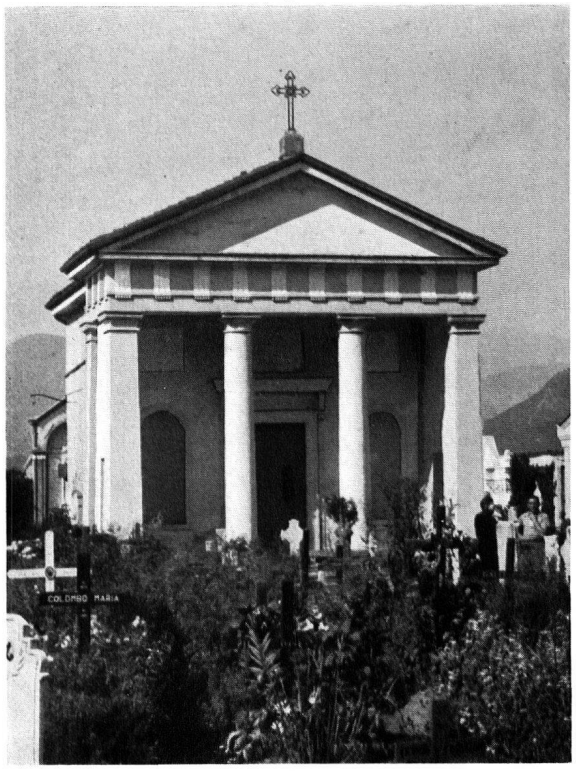
3. Literatur über Domenico Gilardi [53]

G. A. Oldelli, Dizionario storico ragionato degli uomini illustri del Canton Ticino, Lugano 1807. – G. A. Oldelli, Continuazione e compimento del dizionario, Lugano 1811. – Necrologia, «Gazzetta di Lugano» vom 21. März 1845. – I. E. Bondarenko, Die architektonischen Denkmäler Moskaus, 3 Bände, Moskau o.J. (um 1880, russisch). – G. Merzario, Maëstri comacini, 2. Bd., Milano 1893. – G. Bianchi, Gli artisti ticinesi, Lugano 1900. – G. Corti, Famiglie patrizie del Cantone Ticino, Roma 1908. – A. Benois, Eine Pflanzstätte der Kunst, in «Staryje Gody», St. Petersburg 1909 (russisch; vgl. die Übersetzung ins Italienische durch Benois-Simona 1912/13). – I. Grabar, Geschichte der russischen Kunst, 1. Bd., Moskau 1911 (russisch). – P. Klopfer, Von Palladio bis Schinkel, Esslingen 1911. – Benois–Simona, Lugano e dintorni, un semenzaio di artisti, im «Anzeiger für Schweizer Altertumskunde», Zürich 1912 und als Sonderdruck Gentilino 1913 (vgl. das russische Original von A. Benois, 1909). – J. Šamurin, Skizzen über das klassische Moskau, Moskau 1912 (russisch). J. A. Bondarenko, Der Architekt M. F. Kazakow, Moskau 1913 (russisch). – J. Šamurin, Die Herrensitze um Moskau herum, 2 Bände, in «Kulturschätze Russlands III und IX, Moskau 1914 (russisch). – V. Nikolskij, Geschichte der russischen Kunst, Moskau 1915 (russisch). – Schweizer Künstlerlexikon, 14. Band (Supplement), Frauenfeld 1917. – Thieme-Becker, Künstlerlexikon, 14. Band, Leipzig 1921. – A. Eliasberg, Russische Baukunst, München 1922. – Fl. Bernasconi, Le maëstranze ticinesi nella storia dell'arte, Lugano 1926. – V. V. Zgura, Der Architekt A. Grigorjew, Moskau 1926 (russisch). – Historisch-Biographisches Lexikon der Schweiz, 3. Band, Neuenburg 1926. – E. Greppi, Agostino Soldati, pittore ticinese, Lugano 1930. – M. Guidi, Dizionario degli artisti ticinesi, Roma 1932. – O. Wulff, Die neurussische Kunst im Rahmen der Kulturentwicklung Russlands von Peter dem Grossen bis zur Revolution, 2 Bände, Augsburg 1932. – U. Donati, Domenico Gilardi, ricostruttore di Mosca, «Corriere della Sera», Milano, 29. September 1934. – E. Lo Gatto, Gli artisti italiani in Russia, vol. I: Gli architetti a Mosca e nelle province, Roma 1935 (zitiert: *Lo Gatto* I.). – L. Simona, Artisti ed antiche famiglie della Collina d'oro, Lugano 1935. – S. V. Bessonow, Kuzminki, «Die Architektur der USSR.», Moskau 1936, Nr. 1 (russisch). – U. Donati, Breve storia di artisti ticinesi, Bellinzona 1936. – S. Toropow, Domenico Gilardi, «Architekturzeitung» Nr. 66, 1937 (russisch). – J. A. Bondarenko, Der Architekt M. F. Bondarenko, Moskau 1938 (russisch). – C. V. Bessonow, Leibeigene Architekten, Moskau 1938 (russisch). – Beljawskaja-Zombe, Der Architekt Grigorjew, «Die Architektur der USSR.», Moskau 1939, Nr. 5 (russisch). – U. Donati, Architetti ticinesi in Russia, «Illustrazione ticinese», 1940. – N. N. Kowalenskaja, Geschichte der russischen Kunst im 18. Jahrhundert, Moskau 1940 (russisch). – G. Martinola, I Gilardi in Mosca, Bellinzona 1944 (zitiert: *Martinola*). – A. Lienhard-Riva, Armoriale ticinese, Bellinzona 1945. – W. von Matthey, Russische Kunst, Einsiedeln und Zürich 1948. – G. V. Židkow, Die russische Kunst im 18. Jahrhundert, Moskau 1951 (russisch). – N. N. Kowalenskaja, Geschichte der russischen Kunst in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, Moskau 1951 (zitiert: *Kowalenskaja*) (russisch). – Geschichte der russischen Architektur, Moskau 1951 (zitiert: *Geschichte*) (russisch). – J. Ehret, Gilardi der Grosse, «Die Ernte», Basel 1951 (zitiert: *Ehret*). – Katalog der staatlichen Tretjakowskij-Galerie, Moskau 1952 (russisch). – A. A. Fedorow-Dawydow, Die Architektur Moskaus nach dem vaterländischen Krieg von 1812, Moskau 1953 (zitiert: *Fedorow*) (russisch).

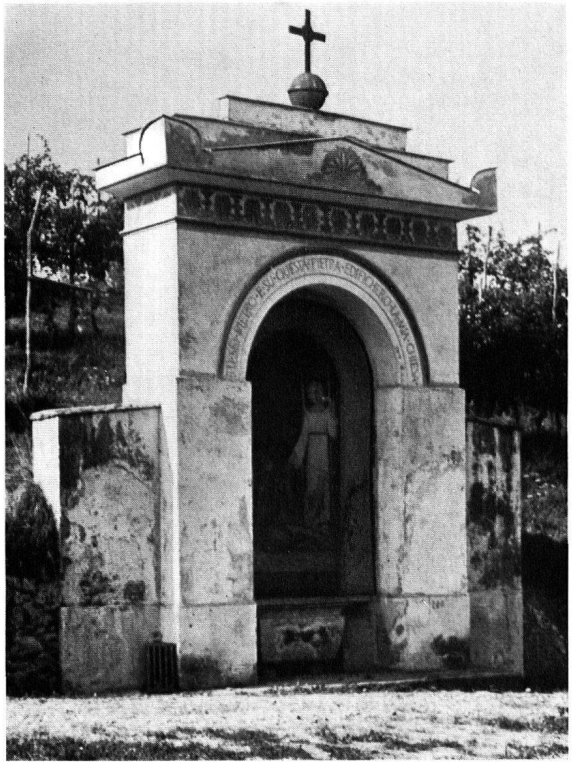
[53] Die hier angeführten Schriften haben einen ganz unterschiedlichen Wert. Von besonderem Nutzen sind Benois, Simona, Grabar, Lo Gatto, Bessonow, Martinola, Kowalenskaja und die Geschichte. Weniger ergiebige Werke wurden in die Liste aufgenommen, um die Grundlage für eine spätere Gilardi-Bibliographie zu legen.

1

2



3

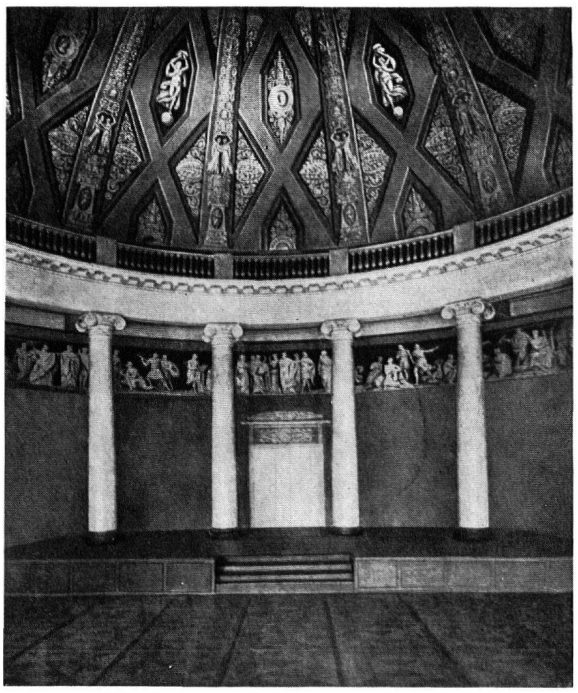


4

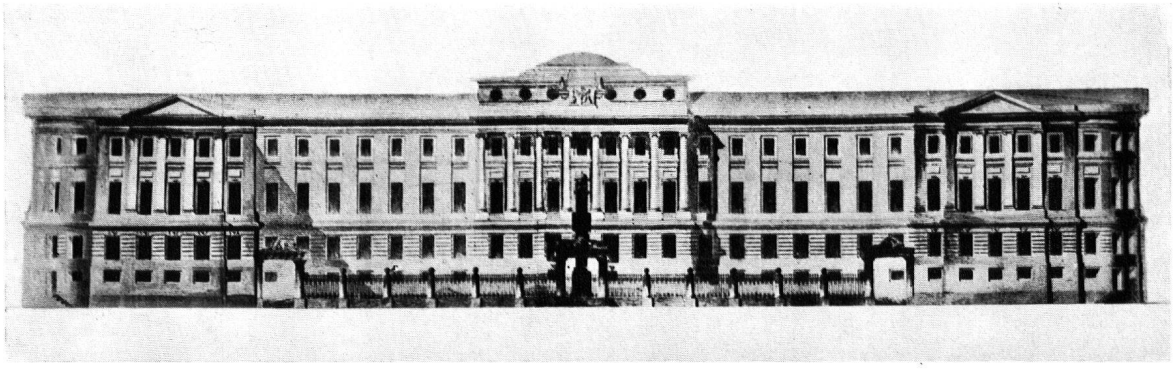
DOMENICO GILARDI VON MONTAGNOLA

1 Alexander I. am Newaufer vor der vom Tessiner Domenico Trezzini (1714/33) erbauten Peter-Paul-Kirche in St. Petersburg (Aufnahme eines von Igleson gemalten und von Bromley gravierten Bildes. Archiv Piero Gilardi, Montagnola) – *2* Domenico Gilardi in russischer Amtstracht (gemalt von einem unbekannten Künstler. Archiv Piero Gilardi, Montagnola) – *3* Kapelle des Friedhofes von Sant'Abbondio (bei Montagnola), auf dem Gilardi bestattet wurde (vgl. S. 40) – *4* Von Domenico Gilardi entworfene Andachtsnische, die sich am Wege von Gentilino nach Sant'Abbondio befindet (vgl. S. 39)

5



6

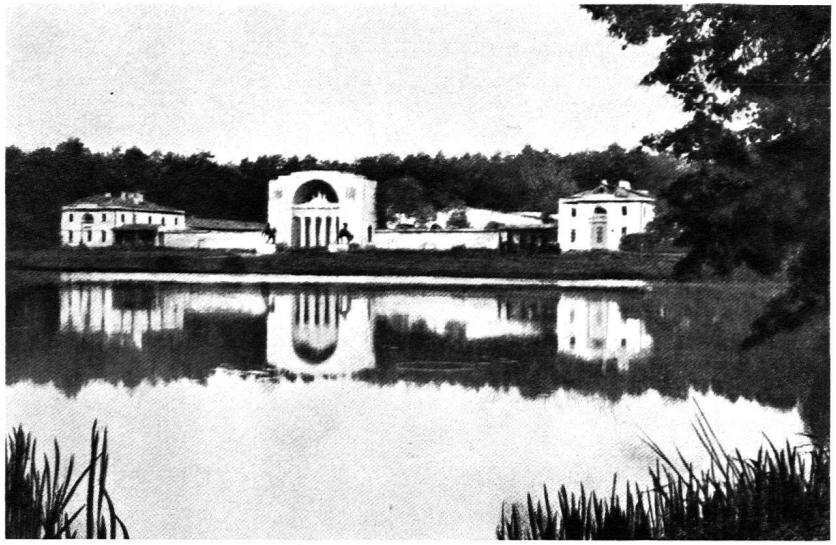


7

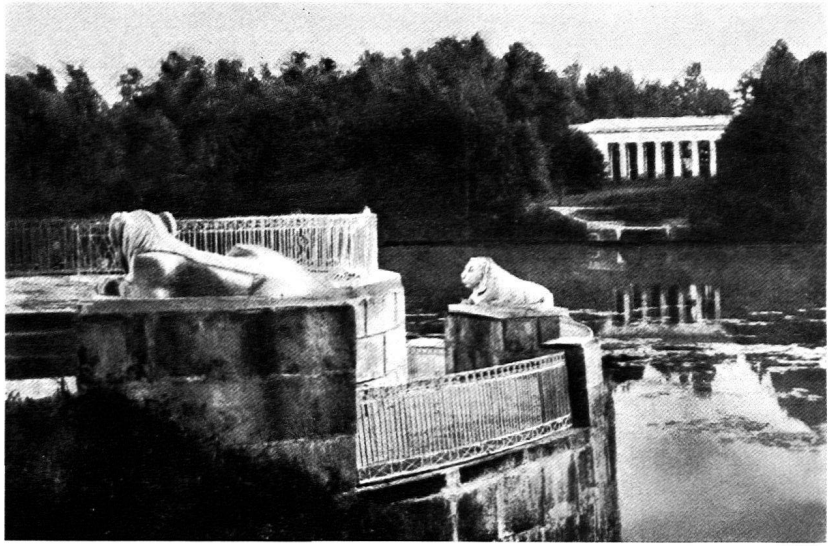
DOMENICO GILARDI VON MONTAGNOLA

5 Mittelbau der zwischen 1817 und 1819 von Gilardi wiederhergestellten Moskauer Universität (vgl. S. 42 u. 45 f.) *6* Die von Gilardi neugestaltete Aula der Universität Moskau (1817–1819) (vgl. S. 45 f.) – *7* Fassade der zwischen 1786 und 1793 von M. F. Kazakow (1738–1813) erbauten Moskauer Universität (vgl. S. 45 f.)

8



9



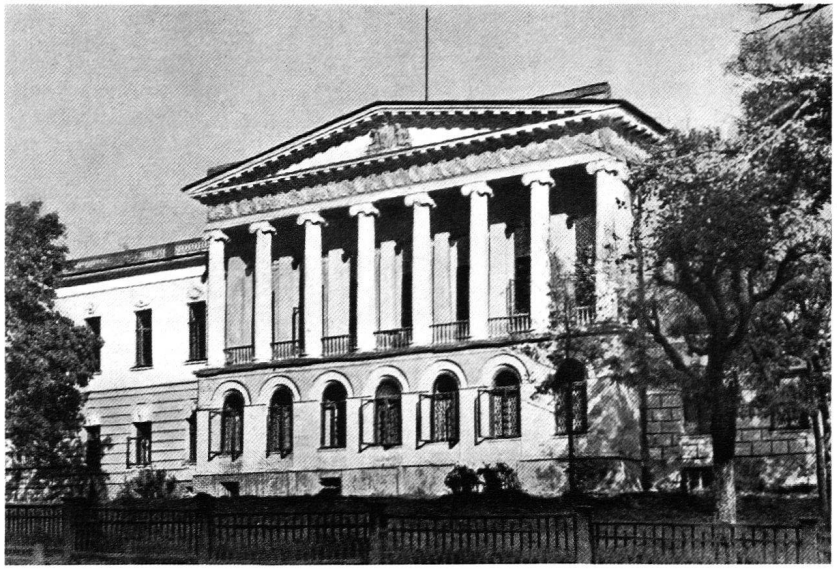
10

11

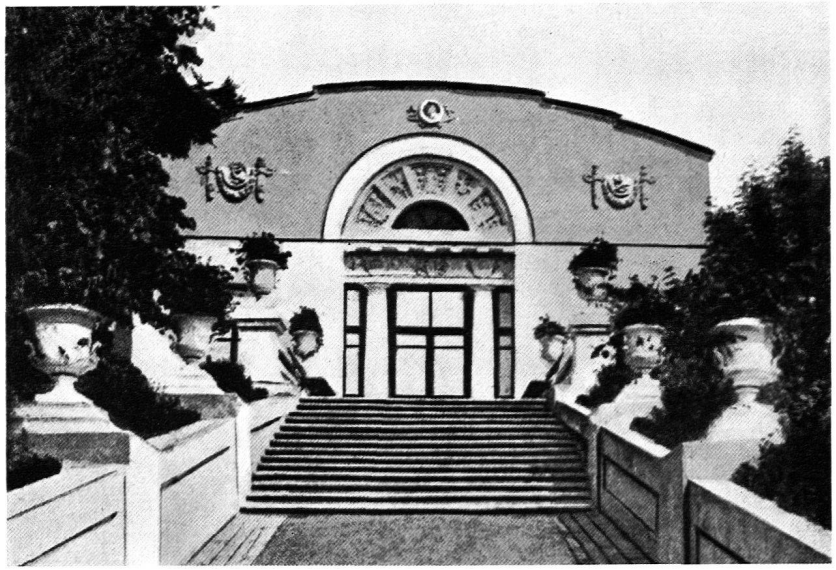
DOMENICO GILARDI VON MONTAGNOLA

8 Die Musiknische am Marstall von Kuzminki (vgl. S. 52) – *9* Vorderfront des Marstalls von Kuzminki (vgl. S. 52)
10 Schifflände (vorne) und Propyläen (hinten) auf Kuzminki (vgl. S. 51 f.) – *11* Das Luninsche Haus in Moskau (vgl. S. 49)

12



13

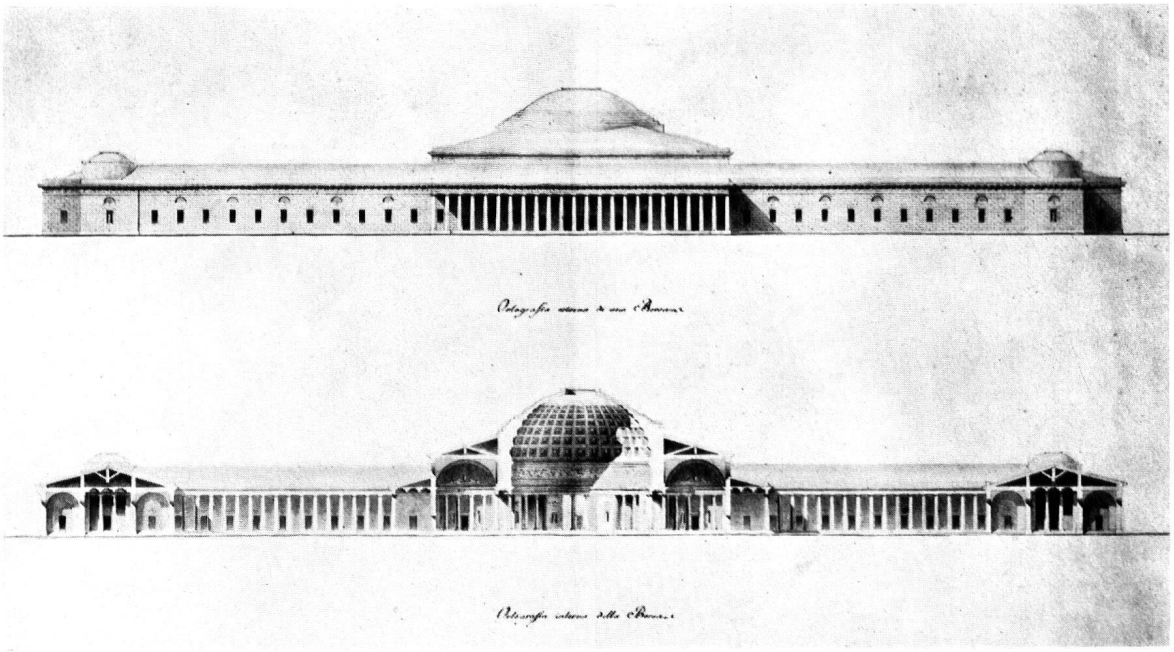


14

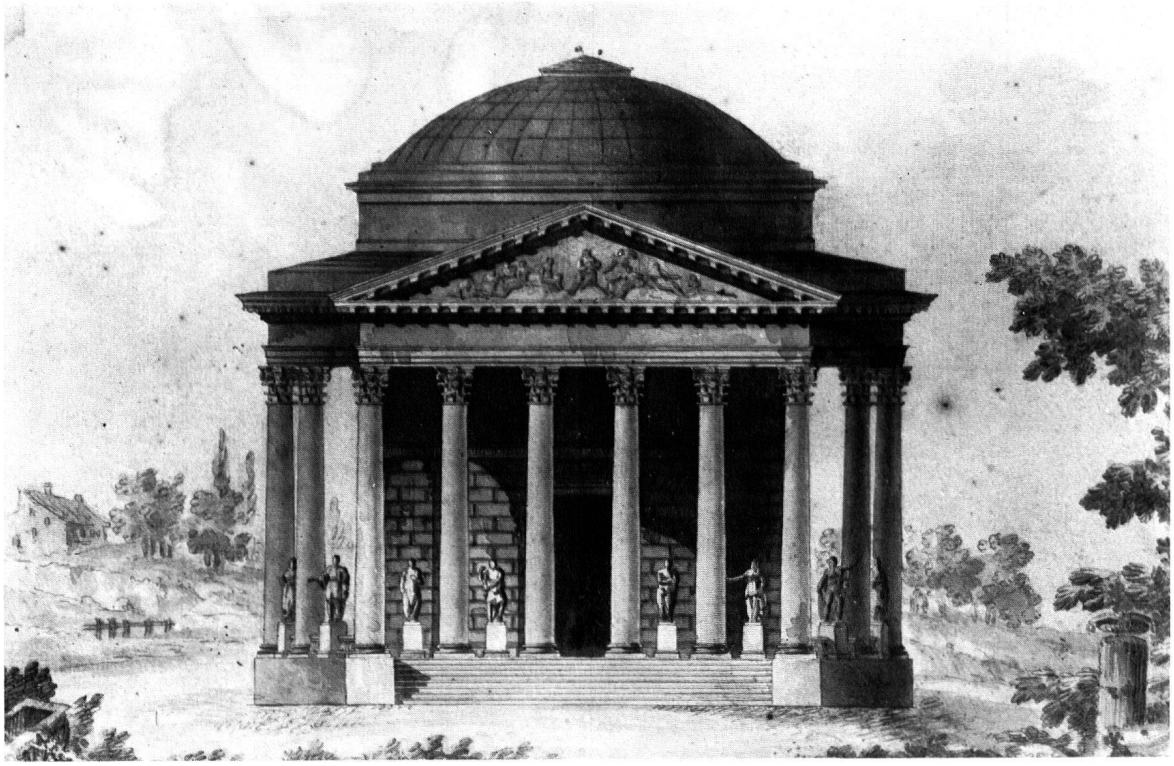
15

DOMENICO GILARDI VON MONTAGNOLA

12 Der Sitz der Vormundschaftsbehörde (nach einem Aquarell aus der ersten Hälfte des 19. Jh.; vgl. S. 46 f.) – *13* Das Hauptgebäude der Naidjonow-Siedlung (vgl. S. 49)
14 Garteneingang der Naidjonow-Siedlung (vgl. S. 49 f.) – *15* Musikpavillon im Park der Naidjonow-Siedlung (vgl. S. 49 f,.)



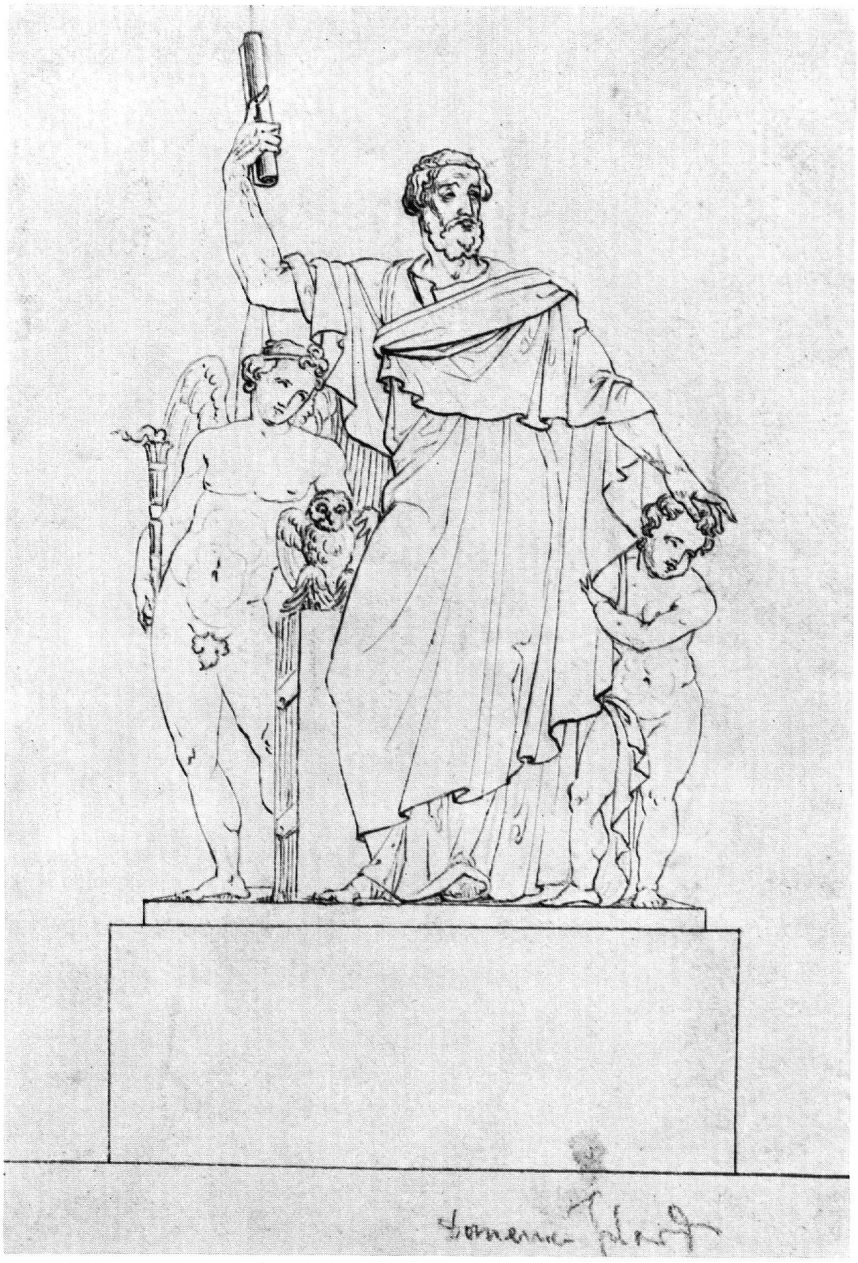
18



19

DOMENICO GILARDI VON MONTAGNOLA

18 Nicht ausgeführtes Projekt für die Moskauer Börse (Archiv Piero Gilardi, Montagnola)
19 Vermutlich der Entwurf für das Mausoleum auf Otrada (Archiv Piero Gilardi, Montagnola; vgl. S. 52 f.)



20

DOMENICO GILARDI VON MONTAGNOLA

20 Entwurf zu einer Statuengruppe für die Fassade der Vormundschaft (vermutlich Handzeichnung Gilardis; siehe S. 47; im Besitze des Verfassers)