

REZENSIONEN

Die Französischen Zeichnungen der Kunstbibliothek Berlin. Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz. Kritischer Katalog bearbeitet von EKHART BERCKENHAGEN. Berlin (Hessling) 1970. 476 Seiten, 1045 Abbildungen. DM 300. -

Die Berliner Kunstbibliothek besitzt Deutschlands größte und eine der wichtigsten Sammlungen französischer Zeichnungen überhaupt, so daß es zu begrüßen ist, wenn nun diese wertvolle Sammlung durch einen Katalog erschlossen worden ist. Abgesehen vom sog. Codex Destailleur oder stets bekannten Rissen wie den Entwürfen Boffrands und De Cottés für die Würzburger Residenz blieb der Großteil der Berliner Zeichnungen von der kunstgeschichtlichen Forschung nicht erfaßt. Eine größere Anzahl wurde lediglich von Schmitz (Baumeisterzeichnungen des 17. und 18. Jahrhunderts . . ., Berlin 1937) und Linfert (Die Grundlagen der Architekturzeichnungen des 18. Jahrhunderts, in: Kunstwissenschaftliche Forschungen 1, Berlin 1931, pp. 133 sg.) publiziert oder erwähnt, während in jüngerer Zeit etwa die große Londoner Ausstellung „France in the eighteenth century“ (Royal Academy of Arts, 1968) eine ansehnliche Auswahl von Zeichnungen auch außerhalb Berlins vorstellte.

Den Grundstock der Sammlung bildet mit 2400 Zeichnungen die 1879 für die Kunstbibliothek erworbene Kollektion des französischen Architekten Hippolyte Destailleur (1822 - 1893), während wohl 400 weitere Blätter derselben Provenienz die Hälfte des Bestandes französischer Zeichnungen des Kupferstichkabinetts in Berlin-Dahlem ausmachen. Bis heute ist die Sammlung der Kunstbibliothek auf 4800 Blätter angewachsen: zuletzt dank dem 1967 erfolgten Ankauf der 19 Bände Hippolyte Destailleurs mit 1651 Zeichnungen und des zusätzlichen Bandes mit um 1810 in Italien entstandenen Aufnahmen antiker Bauten seines Vaters, François-Hippolyte Destailleur, der - ein Schüler Perciers - in Paris die Passage Jouffroy und in der Nachfolge des 1817 verstorbenen Pierre-Nicolas Benard das Finanzministerium an der rue de Rivoli (1822 - 32) errichtete (cf. Pérouse de Montclos, Boullée, Paris 1969, p. 213).

Ekhart Berckenhagen, der in verschiedenen Aufsätzen in „Berliner Museen“ laufend von seiner Arbeit berichtete, hat mit der Bearbeitung der gegen 5000 Zeichnungen ein Riesenpensum bewältigt. Allein, Anlage und Aufbau sowie eine mangelhafte typographische Gestaltung mindern den Wert des Katalogs von vornherein erheblich. Die Abfolge der einzelnen Zeichnungen richtet sich nach dem Geburtsdatum ihrer Autoren. Dies impliziert die - wie zu zeigen sein wird - verhängnisvolle Absicht des Bearbeiters, möglichst viele der zu einem größeren Teil bisher anonymen Blätter einem Künstler zuzuweisen: eine Absicht, die Berckenhagen (p. 7) mit dem in diesem Zusammenhang wenig seriös klingenden Novalis-Zitat zu entschuldigen sucht: „Hypothesen sind Netze, nur der wird fangen, der auswirft“. Gegenüber einer chronologischen Reihenfolge hätte selbst die einfache Anordnung nach den Standortnummern der Kunstbibliothek die Benützung des Katalogs als Nachschlagewerk für die Zukunft erleichtert. Der vorliegende Katalog läßt sich jedoch nur mühsam aufschlüsseln, zumal einem getrennten Orts-, Sach- und Künstlerregister ein undifferen-

ziertes Gesamtregister (pp. 462 – 470) vorgezogen worden ist. So finden sich in demselben Verzeichnis Ortsangaben, die Namen der bezeugten und der durch Zuschreibungen vermuteten Autoren der Zeichnungen, anderweitige Künstlernamen, Personenangaben, eine beschränkte Anzahl ikonographischer und typologischer Begriffe (für „Zentralbau“ bietet das Register einen einzigen Verweis), Fachausdrücke (Bouteille, Cassolettes) und Gattungsverweise (Bühnendekorationen, Kostümstudien) sowie eine Reihe weiterer Begriffe (Addenda, Attizismus). Ebenso schwierig gestaltet sich das Aufsuchen der im Text verstreuten Abbildungen. Die Konkordanztafel (pp. 471 – 475) vergleicht lediglich die Museumsnummern mit den Seitenzahlen des Katalogs, während sich die Abbildungen sehr häufig auf den Seiten davor oder danach befinden (an wenigen Orten sind Seitenverweise angebracht). Die Suche nach den Illustrationen gestaltet sich umso schwieriger, als mit 1045 Abbildungen nur ein gutes Fünftel der Zeichnungen reproduziert sind. Für einen sinnvollen Gebrauch des Katalogs wäre es wohl nützlich gewesen, die Abbildungen in einem separaten Bildteil oder – noch besser – in einem getrennten Bildband zu publizieren. Dies hätte die Übersicht erleichtert und zudem das Schriftbild des Textes entlastet, das jetzt durch fehlende Differenzierungen mittels Schriftsatz (etwa für die bibliographischen Angaben) und ungenügende Hervorhebung der Titel (Künstlernamen) und Zeichnungsnummern zusätzlich verunklärt wird.

Es erübrigt sich zu erwähnen, daß eine vollständige Abbildung der Zeichnungen erwünscht gewesen wäre, und somit eine der wichtigsten Aufgaben des Katalogs nur teilweise erfüllt worden ist. Man muß freilich einräumen, daß der prozentuale Anteil der abgebildeten Einzelblätter relativ hoch ist und sich die fehlenden Illustrationen vor allem auf Gruppen von Zeichnungen und Zeichnungsbände beziehen, die oftmals auch im Text nur flüchtig inventarisiert sind. Dies ist nun aber letztlich die Folge des zu hoch angesetzten Zieles des Katalogs, alle französischen Zeichnungen der Kunstbibliothek zu erfassen. Es ist wenig sinnvoll, auf engem Raum auszugsweise Daten zusammenzufassen: so wenn beispielsweise von dem bereits erwähnten Band mit Aufnahmen römischer Bauten von François-Hippolyte Destailleur (OZ 107, Band 1; p. 436) lediglich eine Zeichnung reproduziert ist, und nur die vom Künstler beschrifteten Blätter aufgezählt sind. Von den 1651 Zeichnungen Hippolyte Destailleurs (OZ 107, Bd. 2 – 20; pp. 443/57) sind 18 abgebildet. Man mag den Wert von derlei Kurzinventaren generell zwar billigen. Im Rahmen einer Vollständigkeit beanspruchenden Gesamtkataloges wäre es aber sinnvoller gewesen, solche zusammenhängenden, größeren Gruppen von Zeichnungen getrennt und monographisch zu behandeln. Das ließe sich im Falle Destailleurs umso mehr rechtfertigen, als es sich um eine für das 19. Jahrhundert charakteristische, traktatähnliche Sammlung von Entwurfszeichnungen, Baurissen und auch Bauaufnahmen (beispielsweise der Dekoration des Petit Trianon) handelt, die nach dem historistischen Gesichtspunkt des dem architektonischen Vorbild entsprechenden Jahrhunderts oder aber – was den größeren Teil der Detailzeichnungen betrifft – nach Gattungs- und Materialkriterien (Kapellen, Grabmäler, „Corniches“, „Charpente“, „Marbrerie“ u.a.m.) angeordnet sind.

Dieselben grundsätzlichen Überlegungen betreffen auch weitere Zeichnungsgruppen und -bände. Es hat nur einen sehr beschränkten Sinn, wenn Berckenhagen den seit Egger mit dem „Anonymus Destailleur“ verbundenen Band mit 120 Aufnahmen von Bauten der Antike und der Renaissance – trotz der nun versuchten neuen Zuschreibung an Hugues Sambin (vgl. schon Berckenhagen in: Berliner Museen 19, 1969) – in den Katalog aufnimmt (Hdz. 4151, Blatt 1 – 120; pp. 23 – 31), mit spärlichen Abbildungen illustriert und mit nur knappen und verschiedentlich unpräzisen (Bl. 68; p. 25: „San Urbano della Caffarella bei der Porta San Sebastiano“ [sic!]) Angaben versieht. Weshalb andererseits OZ 109 (p. 134 und p. 256), ein in der Anlage dem „Anonymus Destailleur“ verwandter Sammelband von Architekturzeichnungen, nur mit zwei Blättern im Katalog figuriert, und OZ 114 (pp. 290/1), ein weiterer, aus dem Besitz Clérisseaus stammender Zeichnungsband mit um die Mitte des Cinquecento entstandenen architektonischen Aufnahmen, nur ganz knapp erwähnt ist, erscheint dem Katalogbenützer nach der Begründung des Bearbeiters kaum einsichtig. Dagegen wäre aus einer monographischen Bearbeitung des „Anonymus Destailleur“ im Vergleich mit den erwähnten Skizzenbüchern OZ 109 und 114 für die Kunstgeschichte ein bedeutend größerer Profit entstanden. Und man hätte eine zeitliche Verzögerung der Publikation in diesem Falle gerne in Kauf genommen.

Monographische Darstellungen verdienten auch nach dem vorliegenden Katalog verschiedene weitere Zeichnungskonvolute der Kunstbibliothek, von denen einige der von Berckenhagen am flüchtigsten inventarisierten aufgezählt seien. Hdz. 4144 (Blatt 1 – 179; pp. 292/8), „Livre d'Etudes appartenant à Charles Albert de Lespillez Architecte de Son Altesse Sérénissime Electorale de Bavière 1754“, enthält unter anderem Zeichnungen François de Cuvilliés, J. F. Blondels und Oppenords und stellt einen für einen Architekten des mittleren 18. Jahrhunderts ebenso bezeichnenden wie aufschlußreichen Sammelband dar. Angaben wie „Blatt 15 bis 37 Aufnahmen architektonischer Einzelheiten von Barockbauten in Rom“ (p. 293), „Blatt 130 bis 145 Grundrisse, Aufrisse und Schnitte durch monumentale profane oder kirchliche Zentralbauten sowie Detailzeichnungen zu Obelisken und Baudekorationen (im Stil der Zeit um 1750)“ (p. 295/6) oder „Blatt 146 und 147 Skizzenblätter mit architektonischen Motiven (möglicherweise für Theaterdekorationen)“ (p. 296) erleichtern dem Benützer des Katalogs den Zugang zu den Zeichnungen in Berlin nur sehr wenig. Wird von den Ornamentzeichnungen Claude Gillots (Hdz. 2469 Blatt 1 – 122; pp. 177 – 190) Blatt für Blatt aufgeführt und mit einer gegenüber Poley (cf. Joachim Poley, Claude Gillot Leben und Werk . . ., Würzburg, 1938, pp. 45 sg.) neuen Numerierung versehen, so wird andererseits das wohl zwischen 1692 und 1699 entstandene Skizzenbuch Oppenords (OZ 90 = Hdz. 2405, Blatt 1 – 88; pp. 164/6) unbegreiflicherweise von Berckenhagen besonders kurz abgetan, obwohl es für die Architekturgeschichte Roms verschiedentlich interessante Blätter enthält. Die in Abbildung gegebene Zeichnung OZ 90, 69 v (p. 166) wird zum Beispiel vom Autor im Text mit keinem Wort erwähnt: eine Zeichnung, die hinsichtlich der Verarbeitung von Cortonas Fassade von S. Maria della Pace und insbesondere im Bezug auf die Verbindung des tempiettoähnlichen

Portikus mit einer Fassade (vgl. die Diskussion der Vorschläge für die neue Lateranfassade seit Pozzo und vor allem anlässlich des Wettbewerbs von 1732, aber auch gelegentlich im Norden – so in der Wiener Peterskirche – auftauchende typologische Verwandte, sowie insbesondere Meissoniers Entwurf für die Fassade von St. Sulpice) ein aufschlußreiches Blatt darstellt und zudem in der Zeichenart deutlich das Juvarra verwandte Temperament des „Borromini français“ verrät. Besonders flüchtig werden schließlich das 1778 in Rom entstandene Skizzenbuch OZ 84 (= Hdz. 2432 Blatt 1 – 32; p. 372) sowie der etwas frühere und weit bedeutendere Band OZ 104 (= Hdz. 2436, Blatt 1 – 164; pp. 370/2) abgefertigt.

Noch nachteiliger für die Beurteilung des Kataloges wirkt sich aber die bereits erwähnte, mit dem Problem der Attribution aufs engste verknüpfte Anordnung der Zeichnungen nach Autoren aus. Es erweist sich als überflüssig, wenn der Verfasser des Katalogs Kurzbiographien von Künstlern zusammenstellt, denen dann auf Grund von allzu häufig recht zufälligen Argumenten Zeichnungen zugesellt werden, zumal dann, wenn im Begleittext die einmal vorgebrachte Attribution wieder in Frage gestellt oder durch weitere Hypothesen ergänzt wird. Der bereits erwähnte Zeichnungsband OZ 104 ist im Katalog unter Charles-François Darnaudin aufgeführt. Ein dem Band beigegebener Zettel mit der – nach dem Zeugnis Destailleurs – vom Konservator Duchesne ainé stammenden Aufschrift enthält die Zuschreibung an Darnaudin und die Datierung in dessen Romaufenthalt von 1763. Das einzige vorhandene Datum 1776 bezieht sich auf die Ausleihe einiger Zeichnungen an Heurtier in Paris. Destailleur hat daraus voreilig auf das Entstehungsdatum des Skizzenbuches geschlossen und im Anschluß daran vermutet, es könnte sich auch um Zeichnungen von Pierre-Adrien Paris handeln, obwohl er dessen Itinerar nicht kannte – 1772/4 in Rom und dort nach seiner Rückkehr und der Wahl als Mitglied der Akademie in Paris im Jahre 1780 erst wieder 1783 bezeugt (cf. zuletzt: Gazette des Beaux-Arts, avril 1971, p. 226). Berckenhagen (p. 371) läßt dieses Problem undiskutiert und bezeichnet die Attributionsfrage als „doch letztlich unbeantwortet“, während sein zusätzlicher Hinweis auf die Verwandtschaft der Zeichnungen mit denjenigen des jüngeren Bouchers kaum überzeugt. Andererseits verdiente die Erwähnung Pierre-Adrien Paris' durch Destailleur insofern vermehrte Beachtung, als die Anlage des – ebenfalls durch eine Aufschrift Destailleurs – seit dem 19. Jahrhundert Darnaudin zugewiesenen Zeicheninventarbandes sowie die sorgsame Ausführung der häufig architektonische Aufnahmen mit Einzelmotiven kombinierenden Blätter an die von Paris angelegten Alben der „Etudes d'Architecture“ (Besançon, Bibliothèque Municipale, Cote 476 – 484) erinnern und diese wohl vorwegnehmen. Berckenhagen läßt eine derartige Diskussion vermissen, während dem Benutzer des Katalogs eine Meinungsbildung wegen der extrem knappen Behandlung von OZ 104 (von den 164 + 4 Seiten sind zudem lediglich 7 Zeichnungen abgebildet) verunmöglicht wird.

Die Beweisführung bei der Zuschreibung von Zeichnungen bleibt im vorliegenden Katalog wiederholt sehr dürftig und allzuoft auf die dünne Ebene assoziativer Einfälle oder stilistischer Vergleiche beschränkt. Die Emblemzeichnungen Hdz. 2425 a – g (p. 51)

werden Guillaume Dupré zugeschrieben, nur weil dieser der bedeutendste Medailleur zur Zeit Henri IV. ist. Weil in dem von Errard illustrierten Traktat Fréarts „Parallèle de l'architecture ...“ neben einer verwandten Ara auch Widderköpfe im Titelblatt vorkommen, möchte Berckenhagen Hdz. 3682 (p. 77) Charles Errard zuweisen, obwohl er selbst in diesem Falle die Möglichkeit einer Verifizierung auf stilistischer Ebene ausschließt. In Hdz. 3682 handelt es sich jedoch um die Darstellung von zwei Opfersteinen mit einem Relief der „dextrarum junctio“, resp. mit Widderköpfen und Guirlanden, wie sie in Stichwerke und in Gemälde übernommen wiederholt anzutreffen sind. Daß es sich bei Hdz. 976 (p. 261) um ein Blatt von Legeay handelt, wird man – wie auch im Falle von Zuschreibungen an Hubert Robert und Desprez – kaum bezweifeln. Dazu gibt es genügend Vergleichsmaterial, das den persönlichen Zeichenstil des Künstlers erkennen läßt, auch wenn gerade Hdz. 976 Piranesi besonders nahe steht (vgl. beispielsweise den Stich Charpentiers nach Piranesi in J. F. Blondel's Vignola-Ausgabe von 1767: A. P. Zucker, *Fascination of Decay*, New Jersey, 1968, tav. p. 142). Schwieriger wird die Angelegenheit bereits beim Fassadenriß Hdz. 2904 (p. 260), den Berckenhagen Soufflot zuschreibt: der Umstand, daß Soufflot – in einer Zeit, da das Theater zu den wichtigsten Bauaufgaben zählt – ähnliche Theaterentwürfe geschaffen hat, mag auch hier kaum resillos genügen. Allzu unkritisch erweist sich im weitem der Versuch des Katalogbearbeiters, Hdz. 6645, den signierten und datierten Riß Charles Thierrys von 1816 (p. 416), als Umbau-Entwurf für das Odéon in Paris zu bezeichnen (vgl. D. Rabreau/M. Steinhauser, *Théâtre de l'Odéon de Peyre et De Wailly*, in: *Revue de L'Art* 1972/im Erscheinen).

Man bedauert, daß durch solche Verunklärungen die Übersicht über die Zeichnungssammlung der Kunstbibliothek zum voraus erschwert wird. Wären die durch Signaturen oder sonstwie gesicherten Blätter durch die Kataloggestaltung oder in einem Index hervorgehoben worden, ließe sich beispielsweise der Beitrag zur Kenntnis der französischen Architektur gerade des 18. Jahrhunderts bedeutend besser ablesen. So aber müssen die entsprechenden Informationen mühsam aus dem Text herausgeschält werden. Aber gerade für die Erweiterung der Kenntnis der Architektur des 18. Jahrhunderts ist der Wert der Sammlung der Kunstbibliothek hoch anzusetzen. Allein durch die mit Signaturen gesicherten Blätter ergibt sich eine Bereicherung mit bisher kaum bekannten Künstlernamen wie Theodor Sosy (Hdz. 6621 und 6623; p. 430), Louis Combes (Hdz. 6081; p. 413), Claude Thiénon (Hdz. 3841; p. 431), Eugène-Charles-Frédéric Nepveu (Hdz. 6625; pp. 431/2), J.-B.-Louis-François Lefebvre (auch Faivre) (Hdz. 5241 – 54; pp. 427/8); alles Künstler der Boullée nachfolgenden Generation. Weitere Blätter lassen sich mit Sicherheit bestimmen: so Hdz. 3790 und 3791 (pp. 365/6) von Chalgrin dank der eindeutigen Übereinstimmung mit einem von Gallet (*Demeures parisiennes, l'époque de Louis XVI*, Paris, 1964, fig. 2) publizierten Riß. Eine Reihe von ca. 50 Zeichnungen der 70er Jahre dokumentieren den römischen Aufenthalt von Louis Chays (Hdz. 3028 – 74; pp. 394/6). Hdz. 3030, eine Ansicht der Villa Madama, belegt einmal mehr die Beliebtheit dieses stets aus dem gleichen – in Piranesis Brückendarstellungen mit Vorliebe angewandten –

Gesichtswinkel gesehenen, von Hubert Robert (Albertina, inv. nr. 12431, cf. Katalog Mariette, Paris, 1967 n. 265 pp. 158/9 [dieses Beispiel auch bei Berckenhagen p. 394]; Besançon, Bibl. Municipale, Cote 451, I n. 28) und Pascal Virebent (Toulouse, Musée Paul-Dupuy, inv. 58-19-3, cf. Katalog 1958, n. 155) dargestellten Motivs, nachdem ja schon zuvor M.-J. Peyre in einer Ergänzung des Grundrisses der Villa Madama (Kopie in einem Album Hardwick's: VII, 2, London, RIBA) das Interesse der Architekten an diesem Monument bezeugte. Hdz. 2915 – von Berckenhagen Cherpitel zugeschrieben – ist eindeutig von Piranesis Stich (1743) eines „Vestibolo d'antico Tempio“ abhängig und bezeugt zusätzlich die Bedeutung dieser schon von der Auswirkung in Desboeufs Projekt der Ste. Geneviève her bekannten Vorlage (vgl. M. Petzet, Soufflotts Sainte-Geneviève, Berlin, 1961, fig. 42 und p. 107).

Derlei typologische Hinweise wären für die Beurteilung und Einordnung mancher Zeichnung weit nützlicher als voreilige und schwach fundierte Zuschreibungen gewesen. Dies soll deutlicher anhand einiger Zeichnungen der Kunstbibliothek ausgeführt werden, die dem Rezensenten als besonders repräsentativ für die Architektur der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts und dessen Motivschatz erscheinen. Hdz. 4119 (pp. 396/7; *Abb. 2*) wird von Berckenhagen auf Grund einer sich auf den Ankauf der Zeichnung im Jahre 1895 beziehenden Notiz einem Künstler mit dem Namen Desmoulins zugeschrieben. Wegen des Themas des Ponte Trionfale meint Berckenhagen, es könnte sich um einen Zeitgenossen von Challe, Jardin und Petitot handeln, um sich dann selbst zu fragen, ob der Zeichenstil doch nicht eher auf die 80er Jahre hinweisen würde. Diese vagen und unsicheren Angaben lassen sich weitgehend präzisieren. Bestimmt liegt Hdz. 4119 der gerade in den 40er und 50er Jahren in Rom mit Vorliebe von den jungen französischen Architekten aufgenommene Typus des Ponte Trionfale zugrunde. Von der barocken Steigerung und dem Eklektizismus der Motive, wie er besonders die Triumphbrücken Michel-Ange Challes (cf. R. P. Wunder, in: *Apollo* 1968, Jan., p. 30 fig. 13; Harris, in: *Festschrift Wittkower*, London 1967, fig. 26) kennzeichnet, ist aber in Hdz. 4119 nichts mehr zu spüren zugunsten einer ausgewogeneren, vom durchgehenden Portikus bestimmten Architektur. Andererseits findet sich das Motiv der mit Fahnen geschmückten und von Viktorien bekrönten Triumphsäulen in verwandten Formen schon sehr früh bei Fontana (Trauerdekoration für Leopold I. von Osterreich in S. Maria dell'Anima) und Juvarra. Die Kassettierung des mittleren Triumphbogens und die auch in dessen Inneren durchgezogene Säulenordnung läßt sich im weiteren in dem – hinsichtlich des übrigen Dekors Challe näherstehenden – Akademieprojekt von G. B. Spanpani (1766) mit einem Triumphbogen erkennen (GBA, avril, 1971, p. 202, fig. 4). Die Struktur des nach vier Seiten geöffneten Bogens mit dem getreppten Dachaufsatz mag man schließlich – neben den analog verwendeten Brunnen – mit der wiederum in Rom, für die „Prova“ des Concorso von 1762 an der Accademia di San Luca entstandenen Zeichnung eines öffentlichen Brunnens von Louis Detant aus Paris (*Abb. 3b*) vergleichen. Gerade diese Gegenüberstellung läßt nun aber deutlich das spätere Entstehungsdatum von Hdz. 4119 erkennen. Der Treppenaufsatz wird flacher und verliert den Kuppelcharakter,

wie dies trotz einiger früherer Beispiele (seitliche Pavillons in Mylne's Akademieprojekt von 1758; cf. GBA, avril 1971, p. 211 fig. 23) am ehesten der Mode der 80er Jahre entspricht. Entscheidender aber noch für eine spätere Datierung von Hdz. 4119 ist der Umstand, daß der Zeichner auf eine architektonische Gliederung des Triumphbogens – abgesehen von einem einfachen Konsolenfries – verzichtet zugunsten des nun als dominantes Motiv in Erscheinung tretenden, in der Mitte lediglich verkröpften Portikus'. Diese Tendenz – in anderem typologischen Zusammenhang schon bei Peyre ersichtlich – läßt sich zwar bei Challe (Wunder, Apollo Jan. 1968, p. 30 fig. 13) ablesen, steht aber deutlicher in Beziehung zu den Triumphbrücken der 80er Jahre, die der Aufmerksamkeit Berckenhagens völlig entgangen sind: hinsichtlich der Verbindung des in seiner nackten Struktur belassenen Triumphbogens mit der Kolonnade zu dem 1786 mit einem Preis bedachten und von Prieur (Collection des Prix que la cidevant Académie d'Architecture proposoit et cournoit tous les ans . . .) publizierten Projekt von Carré de Wagniat (*Abb. 3c*; in den Procès-verbaux der Académie royale d'architecture nicht erwähnt; cf. zuletzt: H. Rosenau, *The Engravings of the Grands Prix of the French Academy of Architecture*, in: *Journal of the Society of Architectural Historians of Great Britain*, vol. 3, 1960, p. 41 und plate 120, 121); hinsichtlich der Bekrönung des Triumphbogens und des dominanten Portikus' zu dem für den Pont Louis XVI. bestimmten Entwurf J. B. L. F. Lefèbvre's (auch: Faivre) von 1787 (cf. Rosenau, op. cit., p. 30 und plate 60; zum Pont Louis XVI. siehe zuletzt: im Zusammenhang mit dem Projekt Boullées Pérouse de Montclos, op. cit., pp. 170/1; für eine Abbildung des mit den erwähnten Triumphbrücken Challes und Petitots in Beziehung stehenden Entwurfs Besson de Bissaire's von 1784 Y. Christ, *Paris des Utopies*, Paris, 1970, p. 92). Das große Format von Hdz. 4119, das Nebeneinander von Schnitt und Aufriß, die Lavierung und Rahmung mit Tusche, schließlich der Vermerk „N° 4“ lassen die Vermutung einer verwandten Bestimmung dieses Blattes mit den Projekten de Carré Wagniat's und Lefèbvre's aufkommen. Am nächsten steht Hdz. 4119 endlich – in Bezug auf die Motivwahl (Triumphsäule, Bogenbekrönung) wie auch auf die formale Gestaltung (Kassettierung, Säulenordnung) – ein nur im Schnitt bekanntes Projekt Pascal Virebent's (*Abb. 3a*; „projet de pont triomphal“, „Coupe du pont sur la largeur“: Toulouse, Musée Paul-Dupuy, Katalog 1958 [= *Inventaire général des Dessins des Musées de Province* n. II], n. 159; inv. 58-19-7). Virebent, zuerst als Maler bei Rivalz ausgebildet und 1782 in Toulouse zum „Architecte en chef de la Ville“ ernannt, dürfte dieses Blatt wohl ebenfalls in den 80er Jahren angefertigt haben.

In denselben Kreis akademisch ausgerichteter Projekte gehört auch Hdz. 6596 (pp. 417/8) mit einem seitlich von Pyramiden flankierten Zentralbau, ein Entwurf, der sich unmittelbar mit La Barre's „Chapelle sépulcrale“ – so auch hinsichtlich der diagonalen Risalitbildung des Kuppelbaus – vergleichen läßt (cf. Rosenau, *Engravings*, op. cit., p. 41 und plate 119; GBA, avril 1971, p. 204 fig. 8) und darüber hinaus an die analogen Projekte der römischen Accademia di San Luca (Wettbewerb von 1795: cf. GBA, avril 1971, p. 205 figs. 9, 10) erinnert. Hdz. 6596 stellt ein Beispiel jenes

architektonischen Typus' dar, der sich besonders in den beiden letzten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts sehr großer Beliebtheit erfreut – so bei Giuseppe Barberi (cf. Kaufmann, *L'Architecture au siècle des lumières*, ed. franç., Paris, 1963, fig. 81 [als Valadier]; siehe zur Attributionsfrage zuletzt: C. Westfall in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, 1969, p. 382 note 72 und passim) –, aber schon in der 1704 in Rom entstandenen, phantastischen Rekonstruktion der von Pyramiden flankierten Engelsburg von Juvarra (New York, Metropolitan Museum of Art; Publikation von R. Wittkower/Mary L. Myers in Vorbereitung) vorgegeben ist. Wenn Berckenhagen, der derlei typologische Überlegungen außer acht läßt, glaubt (p. 418), die skizzenhafte Angabe antiker Bauten an den seitlichen Rändern der Zeichnung sei ein für Thomas Frodeau bezeichnendes Charakteristikum, so übersieht er, daß dieser Umstand einer im ganzen Settecento beliebten Art der Ausschmückung von Architekturprojekten und -plänen entspricht. Antike Versatzstücke an den Seiten verwendet Vittone in einer seiner Zeichnungen für den „Tempio di Mosè“ (cf. Reinle in: *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 28, 1971, 1, p. 24 fig. 23); und deutlich werden solche vom Hauptmotiv der Zeichnung abgeschieden in den von Louis Le Lorrain gestochenen Trauerdekorationen der Vorder- und Rückfassade von S. Giacomo degli Spagnoli in Rom. Offensichtlich sind in diesem Falle in Vorbereitung der Stichedition die eigentlichen architektonischen Entwürfe Ferdinando Fugas separat gezeichnet und sodann auf ein mit den dekorativen Zutat an den Seiten zu ergänzendes Blatt aufgeklebt worden (cf. L. Bianchi, *Disegni di Ferdinando Fuga e di altri Architetti del Settecento*, Roma, 1955, pp. 88/9 und fig. 19; Lidia Bianchi kennt allerdings weder den für diese Stiche tätigen Louis Le Lorrain, noch die die 7 Stiche nach Fuga zusammenfassende Publikation: *Relacion de las Exequias hechas en Roma a la Magestad Catolica del Rey Nuestro Señor Don Phelipe V. . .*, Roma (Salvioni), 1746).

Hdz. 4118, den Entwurf eines Säulenmonumentes, schreibt Berckenhagen „im Vergleich mit den im Zeichenstil ähnlichen Entwürfen Lequeus“ (p. 417) etwas voreilig diesem Architekten zu. Zumindest auf der Ebene der Motive lassen sich keine Argumente für eine derartige Attribution gewinnen. Der liegende Flußgott etwa in Verbindung mit einem Denkmal oder einer denkmalhaften Architektur findet sich verschiedentlich: in Alavoine's Entwurf für den Elefanten der Bastille (cf. M.-L. Biver, *Le Paris de Napoléon*, Paris, 1963, p. 192 fig. 51 und pp. 199 sg.) wie in Ferdinando Bonsignore's Riß für die „Torre di Torino“ (analog zu Hdz. 4118 mit einem Rustikasockel kombiniert; cf. A. Cavallari-Murat, *Forma Urbana ed Architettura nella Torino Barocca*, Torino, 1968, I-2, III A doc. 66 p. 1103 und fig. p. 1150). Hdz. 4118 ist möglicherweise mit einer jener während der französischen Revolution wiederholt in Wettbewerben vorgeschlagenen Gedenksäulen, etwa für die „Verteidiger von Paris“, zu verbinden. Für Lequeu, der sich mit seiner Zeichnung der „Porte du Parisis qu'on peut appeller l'arc du peuple“ politischer Strömungen seiner Zeit annahm, spräche allenfalls mit Einschränkung die reiche figürliche Ausstattung des Monuments in Hdz. 4118.

Ähnlich schnell geht Berckenhagen bei der Zuschreibung von Hdz. 6641 (pp. 428/9), dem Entwurf eines Leuchtturms, vor. Weil Ferdinand Bourjot als Autor eines Leuchtturms in Prieurs „Collection des Prix que la ci-devant Académie proposeoit et couronnoit tous les ans ...“ bezeugt ist, – und aus keinem zusätzlichen Grunde – möchte Berckenhagen auch Hdz. 6641 diesem Namen zuweisen. Darüber hinaus glaubt er an eine nirgends begründete Bestimmung des Blattes als Denkmalentwurf für den 1788 verstorbenen Admiral Pauls-André de Bailli de Sufren. Eine derartige Identifizierung bedürfte mindestens eines diesbezüglichen Beleges: Die Verbindung Leuchtturm – Monument bleibt in dieser Zeit vergleichsweise eher selten, auch wenn Carlo Barabino (1768 – 1835) ein Projekt für die Erweiterung des Hafens von Genua mit einem Denkmal zu Ehren Columbus’ in Form eines Leuchtturms vorschlägt (cf.: „Raccolta di IX. Progetti Architetonici inventati e disegnati da alcuni membri della Accademia detta della Pace“, Roma, s. a.: n. 8, 1: „Prolungamento del Molo di Genova: con bagni, batterie, caserme, e con un Monumento al cittadino Colombo per uso di Fanale“). Die Inschrifttafel – von zwei Löwen flankiert: ein Motiv, das letztlich von dem am Kapitolsfuß aufgestellten, aus S. Stefano di Cacco stammenden Basallöwen herkommt und wiederholt (etwa in Architekturcapricci Hubert Roberts) Verwendung findet – reicht als Argument für die von Berckenhagen genannte konkrete Zweckbestimmung des Projektes nicht aus, sondern ist vielmehr als Dekorationsmotiv solcher denkmalhafter Entwürfe an der Tagesordnung. Wenn schließlich der Autor die Zuschreibung von Hdz. 6641 an Bourjot lediglich mit der zitierten Erwähnung eines Leuchtturmprojekts bei Prieur begründet, so verkennt er die Häufigkeit und Beliebtheit des Leuchtturmthemas seit den Projekten der römischen Accademia di San Luca (im Zusammenhang mit Idealstadt- und Hafentwürfen in den Wettbewerben von 1732 und 1739) bis zu den entsprechenden Zeichnungen Boullées, sowie die anhaltende Diskussion über deren Urtyp, den Pharos von Alexandrien (etwa bei B. de Montfaucon, in einem Beitrag für die Académie des Inscriptions et des Belles Lettres in Paris). In Hdz. 6641 möchte man am ehesten an ein Projekt im Umkreis der Akademie (die Feinheit der Ausführung der Zeichnung wie auch das Format sprechen dafür) denken, dessen Autor ohne dokumentarische Hinweise wohl kaum mit Sicherheit auszumachen ist. Zur zeitlichen Ansetzung muß man die 80er und 90er Jahre in Betracht ziehen, zumal man eine Allusion der mittleren Sitzstatue – ein allerdings schon früher geläufiger Typus (nach dem Vorbild der Statuen vom Kapitol und der Villa Mattei) – in Hdz. 6641 an die 1793 auf der Place de la Concorde aufgestellte Statue de la Liberté (cf. S. Granet, La Place de la Concorde, Paris, 1963, p. 78) erwägen darf. Eine konkrete Beziehung zu Säulenmonumenten wie der in der Diskussion von Hdz. 4118 genannten „Colonne nationale“, wie sie zudem in Gatteaux’ „Monument pour consacrer la révolution“ für die Place de la Bastille von 1790 oder in Tardieu’s Projekt für die Place de la Concorde erscheint, fällt dagegen bei der eindeutigen Bestimmung von Hdz. 6641 als einem Leuchtturm, der auf einer im Wasser errichteten Bastion steht, weg.

Ein letztes Blatt soll hier, wegen des besonderen ihm zukommenden Interesses noch behandelt werden. Im Vergleich mit Servandonis Projekten für die Fassade von St. Sulpice und nach der Beobachtung dekorativer Einzelheiten wie der guirlandengerahmten Medaillons schreibt Berckenhagen (pp. 225/6) Hdz. 1131, eine 1754 datierte, großformatige, aus mehreren Blättern zusammengesetzte Zeichnung Servandoni (*Abb. 4a*) zu. Die Zeichnung zeigt eine Kathedrale mit Säulenportikus, Tambourkuppel und seitlichen Turmrisaliten, die zudem von halbkreisförmigen, mit Flügelbauten ergänzten Säulenkolonnaden gerahmt ist. Für eine mögliche Zuschreibung an Servandoni ließen sich in Ergänzung Berckenhagens weitere Gesichtspunkte anführen. So beschäftigte sich Servandoni auch im Zusammenhang mit der Projektierung der Place Louis XV. mit dem Thema der Platzanlage (cf. Beschreibung des Projekts Servandonis bei Patte, *Monuments érigés en France à la gloire de Louis XV*, Paris, 1765, p. 210; und *Arch. Nat.* O¹ 1585 n. 253; vgl. S. Granet, *Place de la Concorde*, op. cit., p. 130 Anm. 9). Andererseits könnte der italienische Charakter von Hdz. 1131 (bei Servandoni von Zeitgenossen – so vom Marquis d'Argenson im Zusammenhang mit dem genannten Projekt – des öftern erwähnt), die Anlehnung an Berninis Kolonnaden, die Wiederholung der Peterskuppel ein Argument für eine Zuschreibung an Servandoni abgeben, zumal wir außerdem wissen, daß Servandoni in den Tuileries mit Erfolg seine *trompe-l'oeil* Malereien des Innenraums von St. Peter ausstellte (cf. *Description abrégée de l'église de Saint-Pierre de Rome et de la représentation de l'intérieur de cette église donnée à Paris dans la salle des machines des Thuilleries... par le Sieur Servandoni, architecte et peintre de l'Académie royale de peinture*, Paris, 1738).

Hdz. 1131 verdient im Hinblick auf urbanistische Gesichtspunkte ein besonderes Interesse. Mehr noch als an die erwähnten Projekte für eine Place Louis XV. erinnert das Blatt an die gleichzeitige Projektierung der Fassade und des Vorplatzes von St. Eustache durch Jules Hardouin-Mansart de Jouy (Stich von de Poilly, 1754; cf. Jacques de Sacy, *Le quartier des Halles*, Paris, 1969, fig. pp. 92/3). In demselben Jahre 1754, das Servandoni besonders stark beschäftigt sieht, befaßt sich der Architekt mit der Gestaltung eines Marktplatzes vor St. Sulpice (cf. *Arch. nat.*, N III Seine, 835 1/3; vgl. *Katalog Rome à Paris*, Paris, 1968, n. 601). Eine direkte Beziehung von Hdz. 1131 mit diesem bedeutendsten Bauunternehmen Servandonis fällt aber – wie auch Berckenhagen zurecht einsieht – wegen des deutlichen Idealcharakters des Projektes außer Betracht. Dieser läßt umgekehrt das Blatt mit den Platzanlagen vergleichen, wie sie ungefähr gleichzeitig von den Teilnehmern des Concorso der Accademia di San Luca von 1758 vorgeschlagen werden: Gio. Battista Fiani, Angelo Cappellini, Giuseppe Marvuglia und Robert Mylne. Ein Memorialbau für berühmte Menschen soll hier mit einer portikusgesäumten Platzanlage verbunden werden. Im Vergleich mit diesen Projekten fällt in Hdz. 1131 die äußerst deutliche Anlehnung an St. Peter – hinsichtlich der Kuppel wie auch der halbkreisförmigen Kolonnaden – auf: ein Umstand, der andererseits das Blatt mit dem von Marie-Joseph Peyre in seinen „*Oeuvres d'Architecture*“ von 1765 publizierten Projekt einer „*église Cathédrale*“

et deux Palais l'un pour l'Archevêché, l'autre pour les chanoines" (*Abb. 4b*) verbindet. Noch deutlicher als in diesem ungefähr gleichzeitigen Projekt Peyres – falls man an die Entstehung während des römischen Aufenthaltes 1753/57 glaubt – zeigt sich in Hdz. 1131 die Allusion an St. Peter, wenn man von der in dieser Zeit besonders kritisierten Fassade Madernas absieht. Andererseits haben die beiden Entwürfe die Anfügung seitlicher Flügel gemein, deren Mittelrisalit mit Giebel und Torbogen in Hdz. 1131 eine auch in Italien in Juvarras Modell für die Sakristei von St. Peter von 1715 (cf. H. Hager, *Filippo Juvarra e il concorso di modelli del 1715 . . .*, Roma, 1970, fig. 20 und auch fig. 22) und in Vanvitellis Anlage von Caserta (Gartenfassade) vorkommende Lösung aufnimmt.

Da Servandoni 1754 nach Dresden reiste, um für August II. Operndekorationen zu schaffen, möchte Berckenhagen Hdz. 1131 vielleicht zu diesem Anlaß entstanden sehen, obwohl eine Widmung oder ein verwandter Hinweis fehlt. Andererseits darf man sich daran erinnern, daß sich gerade damals, 1754, die Mönche der Ste. Geneviève über einflußreiche Leute (so über den Marquis d'Argenson) um ein Projekt für die neuzuerbauende Kirche bemühten (cf. M. Petzet, *op. cit.*, p. 20 mit Zitat des Marquis d'Argenson; vgl. auch pp. 58 sg.). Einer Idee – im weitesten Sinne eines Idealprojektes – könnte in diesem Anfangsstadium der Planung der Ste. Geneviève Hdz. 1131 trotz der übersteigerten Inanspruchnahme des seitlichen Terrains entsprechen. Sollte es sich in Hdz. 1131 überhaupt um ein Blatt des damals immer noch höchstes Ansehen genießenden Servandoni handeln, so kann man auch eine Beziehung zu St. Sulpice nicht ausschließen: insofern nämlich, als sich in Hdz. 1131 eine Reaktion auf die verschiedenen Kritiken an Servandonis Fassade – so auf diejenige Laugiers an den Türmen in seinem „*Essai sur l'Architecture*“ von 1753 (cf. E. Kaufmann, *L'Architecture au siècle de Lumières*, ed. Paris, 1963, p. 151 und Anm. 150 p. 266) – ablesen ließe. In Hdz. 1131 könnte man schließlich den Generationsunterschied Servandonis zu den jüngeren Architekten dokumentiert finden, der bereits im Vergleich mit Peyre auffallen mußte. Nicht umsonst wechselt gerade damals 1755 – nicht nur aus äußeren Gründen – Chalgrin von Servandoni zum Unterricht Boullées (vgl. Kaufmann, *op. cit.*, Anm. 461 p. 278 mit einem diese Zeit charakterisierenden Zitat Quatremère de Quincy).

Der Entwurf Hdz. 1131 mag zur Beobachtung Anlaß geben, daß im ganzen 18. Jahrhundert auffallenderweise gerade französische Architekten in Akademie- und Idealprojekten die Idee von St. Peter immer wieder aufnehmen. Die Beschäftigung Soufflotts und Dumonts mit der Peterskirche ist bekannt (vgl. Petzet, *op. cit.*, pp. 111/2). Aber schon 1713 hält sich Sebastiano di Mangiò lorenese in seinem Entwurf für den Concorso Clementino (*Abb. 1a*) mit Ausnahme der Türme beinahe kompromißlos an das römische Vorbild. Dasselbe gilt auch für die nach dem Wettbewerbsthema von 1725 gezeichneten und 1727 der Akademie zur Aufnahme als Mitglied offerierten Risse Antonio Derisets (*Abb. 1b*; cf. W. Oe., *Contributo alla Conoscenza di A. Deriset, Architetto e Teorico d'Architettura, Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura dell'Università di Roma, Serie XVI, fasc. 91 – 96, Roma 1969*), während Francesco Demes-

may 1758 (id., fig. 10) in seinem Wettbewerbsbeitrag die Restaurierung von S. Paolo fuori le mura nach dem Modell von St. Peter vorschlägt.

Werner Oechslin

PERSONALIA

BERLIN

STAATLICHE MUSEEN PREUSSISCHER KULTURBESITZ

Dr. *Wilhelm H. Köhler* wurde zum Oberkustos ernannt. Dr. *Jan Kelch* trat als wiss. Angestellter ein.

KUNSTGEWERBEMUSEUM

Dr. *Tjark Hausmann* wurde das Amt eines Oberkustos übertragen. Dr. *Barbara Mundi* wurde als Kustodin in das Beamtenverhältnis übernommen. Dr. *Dietrich Kötzsche* nahm seine Tätigkeit als wiss. Angestellter auf.

KUPFERSTICHKABINETT

Dr. *Fedja Anzelewski* und Dr. *Peter Dreyer* wurden zu Oberkustoden ernannt. Dr. *Hans Mielke* trat als wiss. Angestellter ein.

SKULPTURENABTEILUNG

Dr. *Christian Theuerkauff* wurde zum Oberkustos befördert. Dr. *Hartmut Krohm* wurde als wiss. Referent eingestellt.

BONN

RHEINISCHES LANDESMUSEUM

Die Direktion der Abteilung für mittelalterliche und neuere Kunst übernahm Dr. *Fritz Goldkuhle*.

BRAUNSCHWEIG

HERZOG-ANTON-ULRICH-MUSEUM

Zum 1. 2. 1972 wurde Dr. *Sabine Jacob* als wiss. Mitarbeiterin eingestellt.

BREMEN

KUNSTHALLE

Dr. *Gerhard Gerkens* wurde als wiss. Assistent eingestellt.

DUREN

LEOPOLD-HOESCH-MUSEUM

Direktor des Museums wurde zum 15. 1. 1972 Dr. *Wilhelm Lehmbruck*. Bis dahin hatte Museumsdirektor Dr. *Helmut May* die interimistische Leitung des Museums übernommen.

DUSSELDORF

KUNSTMUSEUM

Das Amt des stellvertretenden Direktors wurde Kustos Dr. *Friedrich W. Heckmanns* übertragen.

DUISBURG

WILHELM-LEHMBRUCK-MUSEUM

Als Nachfolger für den in Ruhestand getretenen Dr. *Gerhard Händler* wurde Dr. *Siegfried Salzmann* zum Direktor bestellt. Das Amt des Kustos wurde Dr. *Tilmann Osterwold* übertragen. Wiss. Referentin ist Dr. *Emmi Pannenbecker*.