

Fruchtbarkeit mancher Fragestellungen mag der Gedanke erwähnt werden, St. John sei ursprünglich vielleicht als Lateinisches Kreuz mit Kuppel über der Vierung geplant gewesen, eine Vermutung, die durch einen alten Stich erhärtet wird (p. 66). Trotz der Gliederung des Buches nach sachlichen Gesichtspunkten wird das Bild der führenden Baumeister Maltas erhellt: Gerolamo Cassar (1520 – 1586), Tommaso Dingli (1591 – 1666), Lorenzo Gafa (1630 – 1710) treten deutlicher hervor. Auch den architektonischen Details schenkt der Verfasser seine Aufmerksamkeit: so den „arabischen“ Balkons, die jedem Besucher der Insel sofort auffallen, oder den typischen „Melitan fat mouldings“ der Fenster und Portale.

Bei der Ausstattung der Gebäude, die jedoch nur in wenigen, bedeutenden Fällen behandelt wird, muß Hughes aus zweiter Hand schöpfen, einzelne Angaben sind irrig: das prachtvolle Monument für den Großmeister Marcantonio Zondadari ist nicht in der Kapelle der „Knights of Germany“ errichtet (p. 69), sondern steht an der inneren Fassadenwand von St. John; Caravaggio wurde nicht für die Ausmalung der kleinen Oktagon-Kirche St. Catherine of Italy nach Malta berufen (p. 107), sondern hat nach Bellori für die „Capella della nazione Italiana“ in S. Giovanni „due mezze figure sopra due porte“ gemalt, von denen der „Hl. Hieronymus“ noch heute an seinem Platz ist.

Den drei Hauptkapiteln folgt ein kürzeres, das über die Geologie der Insel und über „Methods of stone construction in Malta“ unterrichtet. Eine Liste aller Großmeister, kurze Biographien der Architekten und Festungs-Ingenieure, ein Glossar und eine ausführliche Bibliographie (in der die umfangreiche Monographie „The Church of St. John in Valletta“ von Sir Hannibal Scicluna, Privatdruck, Rom 1955, zu ergänzen ist) bilden den Abschluß. Daß eine brauchbare Übersichtskarte fehlt, mag mit denselben einschränkenden militärischen Bestimmungen zusammenhängen, aus denen wohl der Abschnitt über die Fortifikation leider sehr summarisch gehalten ist. Die 92 Grund- und Aufrisse sind besonders erfreulich, die 240 meist kleinformatigen Abbildungen zwar in der Mehrzahl „geknipste“ Amateuraufnahmen, jedoch als erstes Anschauungsmaterial und als Erinnerungshilfe willkommen.

Das Buch wird allen Besuchern der Insel als „Handbuch“ nützliche Dienste leisten.

Klaus Lankheit

EBERHARD HEMPEL, *Gaetano Chiaveri, der Architekt der katholischen Hofkirche zu Dresden*. Mit bautechnischen und zeichnerischen Beiträgen von Walter Krönert. Dresden 1956. 264 S., 164 Text-Abb. und 32 Tafeln.

Dieser erste Band der Dresdner Beiträge zur Kunstgeschichte hat eine dreifache Zielsetzung: erstmalige Darstellung von Leben und Werk Chiaveris; Zusammenfassung und kritische Auswertung eines Jahrhunderts kunsthistorischer und denkmalpflegerischer Bemühungen um Verständnis und Erhaltung der Dresdner Hofkirche und Dokumentation ihrer Zerstörung 1945 sowie ihres Wiederaufbaus 1947 – 1955.

Der letzteren Aufgabe dienen W. Krönerts ausgezeichnete Analysen des Baus in technischer Hinsicht und sein Bericht über die Instandsetzungsarbeiten 1864 – 1955,

die reichlich beigegebenen zeichnerischen Aufnahmen auch des Details (leider fehlt eine Darstellung des Baus im Querschnitt), die Wiedergabe der z. T. zerstörten Attikastatuen Mattiellis, entweder in Stichen Zucchis oder in alten Fotos, und Abbildung der z. T. ebenfalls verlorenen Innenausstattung (z. B. der Fresken Maulbertsch's und Palkos). Die städtebauliche Bedeutung der Hofkirche wird eindringlich geschildert. Hier konnte E. Hempel römische Voraussetzungen überzeugend sichtbar machen. Die geringe Einheitlichkeit und Qualität des Kircheninnern wird auf spätere Veränderungen (Chor, Emporenzone) und späte Ausstattung zurückgeführt; vielleicht nicht ganz zu Recht: die hohe Qualität und überzeugende Wirkung von Chiaveris Schöpfung beruhte von allem Anfang an in der äußeren Erscheinung, das liegt eben im Wesen dieser Kunst. – Ein besonderes Verdienst des Verfs. ist die Klärung des ikonologischen Sinns von Mattiellis Figurenzyklus und manche schöne Charakterisierung dieser bisher wenig beachteten Statuen. Schade, daß das Verhältnis zwischen Mattielli und Chiaveri nicht ganz aufgeklärt ist. Es ist dies für unsere Vorstellung von der Entstehungsgeschichte der Hofkirche ebenso wertvoll wie für das Verständnis der Linie Donner-Oeser-Winkelmann. Leider ist die Grazer Dissertation über Mattielli von R. v. Milesi noch immer nicht publiziert.

Die Darstellung von Leben und Werk Chiaveris ist der erste kritische, zusammenfassende Versuch. Sie ist breit angelegt, die Charakteristik von Chiaveris Kunst trefflich und durch manche feinsinnige Beobachtungen bereichert (vgl. dazu auch Kunstchronik IV, 1951, S. 258–60). Zum schönsten gehören die Schilderungen der römischen Grundlagen (11–14) und des Verhältnisses Chiaveris zu Italien (190–200). Sehr dankenswert ist die Analyse von Chiaveris Umbauprojekt für die römische Peterskuppel, das uns in mehreren Fassungen überliefert ist (1742, 1744, 1750, 1767). Das ist wirklich ein exemplarischer Fall, der ähnlich den gleichzeitigen Platzkonkurrenzen in Paris Einsichten in allgemeine Probleme der Architekturgeschichte erlaubt. W. Krönert hat das schon angedeutet (200–206). Die bisher bekannte Werkliste Chiaveris wird für die Zeit bis 1749 erweitert, vor allem durch die Entdeckung eines signierten und 1722 datierten Entwurfs für eine Dreifaltigkeitskirche in Korostino, im Auftrag der Kaiserin Katharina entstanden (Abb. 4/5) und durch einen Grundrißentwurf für eine Dreifaltigkeitskirche, auf den F. Löffler aufmerksam machte (in Dresden, Abb. 8). Diese beiden Kirchenentwürfe bedeuten m. E. für die Vorgeschichte der Dresdner Hofkirche, der Dreifaltigkeit geweiht, sehr viel. Denn ganz offensichtlich führt zur endgültigen Lösung in Dresden nicht nur jener Weg, der aus einer Umformung des Versailler Vorbilds, das schon von Longuelune und de Bodt (1736) in die Planung eingeführt worden war, und durch Berücksichtigung lokaler Forderungen deutlich vom Verf. gekennzeichnet wird, sondern auch eine Entwicklungslinie aus Zentralbautentwürfen, eben von der Art der genannten. Bei der Gegenüberstellung des Dresdner Baus mit der Versailler Schloßkirche ist übrigens noch zweierlei zu beachten. Es existieren auch für Versailles Entwürfe, die im Innern Pilastergliederung und eine ruhige Rhythmisierung des Aufrisses im Verhältnis 1 : 1 : 1 vorsehen. Weiter ist daran zu erinnern, daß Chiaveri bereits in seiner Pe-

tersburger Zeit einen Schloßkirchenentwurf kennen lernte, der das Versailler Vorbild in wichtigen Zügen analog der späteren Dresdner Lösung behandelt: das Projekt N. Pineaus für Peter den Großen im Musée des arts décoratifs in Paris (L. Hautecoeur, *L'architecture classique en France* III, 1950, 96). Hier ist durch Verdopplung der Versailler Anlage auf einer langen Achse schon ein durchgängig kommunizierender Umgang und Ausrundung beider Schmalseiten erreicht, Türme sind den Schmalseiten angefügt und auch Einzelheiten im Aufriß entsprechen der Dresdner Hofkirche.

Mit diesen Bemerkungen ist bereits der wichtigste Fragenkreis berührt: die Klärung der Planungsgeschichte der Dresdner Hofkirche unter Chiaveri 1738 – 48. Hier macht sich ein akuter Mangel an Dokumenten (Entwürfe und Zeichnungen) leider noch immer bemerkbar, im Gegensatz zu den schon 1851 von Schäfer edierten Schriftquellen zur Baugeschichte. Autorisiert oder signiert für und von Chiaveri gibt es nur zwei: die Stichserie von 1740, die Verf. zum erstenmal für die Planungsgeschichte auswertet, und einen Querschnitt mit perspektivischem Einblick zum Chor von S. Wetzel, 1747. Die Zuschreibung des Schloßgrundrisses, in dem Verf. die erste Plangestalt der Hofkirche Chiaveris erkennen will, ist nicht gesichert. Dieser hochinteressante Grundrißentwurf, dessen fortschrittliche Züge Verf. hervorhebt (161 ff.), hat weder im Warschauer, noch in den Dresdner Schloßplänen Chiaveris irgendwelche Entsprechungen. Den einzigen Aufriß, der dazugehört (Abb. 125), lehnt der Verf. selbst wegen einer andersartigen Formensprache für Chiaveri ab. Diesem nun den Grundriß (Abb. 124) zuzuschreiben, wird aber weder durch die spätere Aufschrift noch durch den hier eingetragenen Grundriß der Hofkirche allein gerechtfertigt. Letzterer steht viel eher in der Elongation der Entwürfe Longuelunes und de Bodts. Jedenfalls wird die entscheidende Frage nach dem Beginn von Chiaveris Planung, nach dem Formieren der entscheidenden Ideen: isolierte Kirche mit Turm, fünfschiffiges Inneres, Verbindung von basilikalem Langhaus mit zentralisierender Bildung der Schmalseiten, durch dieses Projekt nicht beantwortet. Es ist bedauerlich, daß Verf. die Planungsgeschichte als erzählende Darstellung gegeben hat. Angesichts der kargen Quellenlage wäre es vielleicht angebracht gewesen, die erkennbaren Planungsphasen systematisch gegenüberzustellen und alle Hilfsmittel zur Klärung mit heranzuziehen (z. B. das Modell im Palazzo Massimo in Rom, vom Verf. erwähnt, oder die – nicht erwähnten – Stiche nach Zeichnungen Bernh. Ankermanns: Thieme – Becker I, 1907, 430). Die Lücken wären so besser bezeichnet und Sichereres vom Hypothetischen klar getrennt worden (über neue Zeichnungen zur Dresdner Planungsgeschichte berichtet M. Petzet in „Alte und moderne Kunst“, 1957, Heft 8).

Chiaveri ist vor allem Kirchenbaumeister. Seine Schloßentwürfe bestätigen diese Auffassung. Für eine vergleichende Betrachtung sind sie jedoch von großem Wert. „Zitate“ Chiaveris aus verschiedenen Richtungen geben über kunsthistorische Zusammenhänge Aufschluß. So weist z. B. die eigenartige, von Solari später veränderte Form des Gardesaales auf dem Warschauer Schloßplan (Abb. 140) nach Wien,

wie manches andere (Verf. hat die Zitate nach Gius. Bibbiena im sog. 5. Dresdner Schloßprojekt überzeugend aufgeklärt). Die Tätigkeit Chiaveris in Petersburg gilt es noch im Einzelnen zu klären. Für die italienische Spätzeit seit 1749 fehlen alle Spuren einer Tätigkeit des Römers als Architekt.

Gibt es auch noch manche weiße Flecken in diesem Architektenwerk, so hat dieses Buch zum erstenmal ein lebensvolles Bild des Architekten der Dresdner Hofkirche geschaffen und deren Wiederaufbau ein schönes Denkmal gesetzt.

Erich Hubala

L'ICONOGRAPHIE d'Antoine van Dyck. Catalogue raisonné par Marie Mauquoy-Hendricx. Académie royale de Belgique. Classe des Beaux-Arts. Mémoires, Collection in 8° - Tome IX 1956. Pg. 383, Planches 118, Reproduktion 190, Marques des Filigranes Nr. 350.

Wie als bekannt vorausgesetzt werden darf, handelt es sich bei der „Iconographie“ um eine Zusammenstellung von Portraits berühmter Zeitgenossen, deren Herausgabe einem gemeinsamen Entschluß van Dycks und van der Endens zu Grunde lag. Die Portraits wurden teils von van Dyck eigenhändig radiert, doch weitaus der größere Teil wurde von Stechern nach Vorbildern van Dycks gestochen.

Die Publikation von Marie Mauquoy-Hendricx umfaßt Text und Tafelband. Im Text werden nach einer Einführung die Radierungen von Dycks, die Editionen, Zustände, Fälschungen und Wasserzeichen behandelt. Dann schließt sich der Katalog an. Der Abbildungsband bringt 190 Reproduktionen seltener Zustände sowie 350 größengetreue Abbildungen von Wasserzeichen.

Die Einführung befaßt sich mit den Schwierigkeiten sowohl bei der Datierung als auch bei dem Nachweis, welche Darstellung van Dyck's als Quelle - oder besser Vorlage - für den Stecher gedient hat. Deswegen verzichtet die Autorin auf letzteren Nachweis, da die Vorlagen: Ölbilder, Skizzen, Grisailen und Zeichnungen noch nicht genügend bearbeitet sind. Leider sind selbst die wenigen zum Teil erhaltenen Vorzeichnungen van Dyck's zur Iconographie nicht berücksichtigt worden, die doch wohl zur Orientierung in diesen Spezialkatalog gehört hätten.

Aus dem radierten Oeuvre van Dyck's zur Iconographie werden als Resultat der Untersuchung 15 gleichzeitig sowie 3 später angefertigte Platten als unzweifelhaft eigenhändig anerkannt, drei als Kopien festgestellt und vier als nicht eigenhändig ausgeschieden.

Dieser Grundstock der Iconographie ist nie in einer kompletten Serie abgezogen worden. Einzelne Drucke treten vor und mit der Schrift auf, wobei vor der Schrift oft verschiedene Zustände zu unterscheiden sind. Diese seltensten Abzüge sind von einer vorzüglichen künstlerischen wie herrlichen Druckqualität.

Im 17. und 18. Jahrhundert erschienen zahlreiche Editionen der Iconographie. Aus der Fülle sollen die zwei wichtigsten hervorgehoben werden. Die erste, noch zu Leb-