

des Bildes“ aufgepflanzt wird (es grüßt uns im Ausstellungskatalog, S. 204, als „Epiphanie des ‚Morgen‘“), zeugt ausgiebig von den Risiken solcher Optik. Nur allzu willig scheint die gegenwärtige Runge-Exegese einen Tatbestand zu erfüllen, den man, nüchtern betrachtet, doch wohl als Autosuggestion bezeichnen muß. Was sie dabei für Wirklichkeit im Bild nimmt, sind nicht nur Runges Wünsche an Bedeutung, sondern ist vor allem das eigene Wunschbild von Runges Bedeutung. Sind wir Runge gegenüber nicht ständig in der Gefahr der Situation, von der das Märchen von des Kaisers neuen Kleidern handelt?

Freilich, es ist nicht zu leugnen, Runge selbst leistet ihr in besonderer Weise Vorschub. Sein Vorstellen in Zyklen und Analogien, seine Entwürfe von Systemen, in denen alles in sich zurückkehrt und zugleich sich ins Grenzenlose erweitert, seine Annäherung des Bildes ans Diagramm, sein Versuch, auch die elementarsten Bedingungen und Werte der Wahrnehmung, wie Licht und Farbe, ins Sinnreiche zu wenden, zu allem noch das Bestreben, den Akzent innerhalb einer doch wesentlich figural-allegorisch bleibenden Bildkonzeption, entgegen ihren Konventionen, von einer begrifflichen auf eine gefühlshafte Inhaltlichkeit zu verlagern: das sind Voraussetzungen, die es in der Tat außerordentlich schwermachen, spekulativen Wildwuchs der Interpretation noch durch eine Evidenz des Bildes zurückzustutzen, die Grenze legitimen Verständnisses eindeutig und definitiv zu ziehen.

Damit soll nicht dem gedankenlosen Blick, dem unbelesenen Auge das Wort geredet werden. Sie sind vor Runge sicher keine angemessene Alternative. Selbst wenn wir es wollten, zurück zu Lichtwerk können wir nicht mehr. Seine Sicht durch den Impressionismus auf Runge ist für uns unwiederbringlich überholt. Aber sind wir statt dessen nun dazu verurteilt, Runge durch Duchamps „Großes Glas“ zu sehen? Die Wonne der Selbstmystifikation des Intellekts auszukosten — nur ohne die Entlastung der ironischen Distanz, in der uns Dada durch das Bewußtsein des Absurden zu unserem eigenen Tun hält?

Johannes Langner

REZENSIONEN

Italienische Zeichnungen der Kunstbibliothek Berlin, Architektur und Dekoration 16. bis 18. Jahrhundert. Bearbeitet von SABINE JACOB. Hrsg. von den Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin, 1975. 235 S., 1171 Abbildungen auf 256 Tafeln. Alleinauslieferung: Gebr. Mann Verlag Berlin. DM 290.—.

Nach dem Katalog der französischen Zeichnungen, bearbeitet von Ekhart Berckenhagen (1970; vgl. Kunstchronik, Febr. 1972, p. 37—52), und dem-

jenigen zu Josef Maria Olbrich von Karl-Heinz Schreyll (1972) legt nun die Berliner Kunstbibliothek ihr drittes gewichtiges Katalogwerk vor, in dem Sabine Jacob die vor 1972 erworbenen italienischen Zeichnungen der Renaissance und des Barock behandelt. Die Autorin wird dem Forschungsstand vollauf gerecht und demonstriert zudem, wie Forschungsarbeit selbst auf glückliche Weise in ein Katalogwerk einfließen kann. Auch in katalogtechnischer Hinsicht überzeugt das Buch und hebt sich glücklich von seinem Vorgänger, dem Katalog der französischen Zeichnungen ab, dem die undankbare Rolle des Probestücks zufiel und der noch allzu sehr unter den Überschneidungen von Zuschreibungs-, Lokalisierungs- und Datierungsfragen litt.

Was von den französischen Zeichnungen der Kunstbibliothek gilt, läßt sich analog auch von den italienischen sagen: sie bilden einen der wichtigsten Bestände italienischer Architektur- und Ornamentik-Zeichnungen. Die Bedeutung der Publikation wird auch in keiner Weise dadurch eingeschränkt, daß einige der spektakulärsten Blätter wie Martino Ferraboscos Petersplatz-Ansicht (Hdz. 3840; Kat. Nr. 192), Vignolas Gesù-Fassade (Hdz. 5604; Kat. Nr. 22), die Entwürfe für die Fontana di Trevi oder Juvarras Akademieprojekte teilweise seit Hermann Egger und Hermann Schmitz der einschlägigen Forschung bekannt waren. Daß das aufsehenerregende Neue innerhalb des Bestandes weniger im Bereich des meisterlichen Einzelblattes zu finden ist, hängt damit zusammen, daß die ehemalige Sammlung Pacetti 1888 in Meisterzeichnungen und „angewandte Kunst“ aufgeteilt wurde, wobei man erstere dem Kupferstichkabinett, letztere der Kunstbibliothek, d. h. der damaligen Bibliothek des Kunstgewerbemuseums, zuwies. Das führte dazu, daß mitunter Gruppen von Zeichnungen des gleichen Künstlers (wie im Falle Bernini) oder auch von der Bestimmung her zusammengehörige Entwurfskomplexe auseinandergerissen wurden.

Zunächst aber einige Bemerkungen zur Provenienz der Sammlung, zum Umfang des erfaßten Materials und zu den technischen Aspekten der Katalogisierung. In seinem Vorwort skizziert Stephan Waetzoldt kurz die Entstehung der Sammlung italienischer Zeichnungen der Kunstbibliothek, deren Geschichte im Katalog selbst durch Herkunftsverweise und durch ein Verzeichnis der Provenienzen (p. 235) präzisiert wird. Eine bedeutende Anzahl von Zeichnungen stammt aus der Sammlung Destailleur. Neueren Datums sind Ankäufe aus der 1959 aufgelösten Sammlung Fatio und kluge Einzelanschaffungen, die beispielsweise zu der ansehnlichen Gruppe von etwa 30 Blättern mit Entwürfen Vittones und seines Schülers Mario Lodovico Quarini führten und somit die sonst — von Juvarra abgesehen — in Sammlungen meist fehlende piemontesische Architektur dokumentieren.

Den wichtigsten Teil aber macht die Sammlung Pacetti aus, die 1843 durch G. F. Waagen in Rom angekauft wurde und schon damals ein bedeutendes

Stück Geschichte hinter sich hatte. Sie ist weitgehend identisch mit der in ihrer Zeit berühmten, der römischen Accademia di San Luca testamentarisch zugedachten Sammlung Cavaceppi. Den obskuren Vorgängen bei ihrem Verkauf durch den Akademiepräsidenten bzw. dessen Testamentsvollstrecker, Vincenzo Pacetti, im Jahre 1805, ist Kurt Cassirer in einer 1922 im Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen publizierten Studie („Die Handzeichnungssammlung Pacetti“, loc. cit., Bd. 43, pp. 63—96) nachgegangen. Auf sie sei der Benützer des vorliegenden Katalogs auch heute noch verwiesen, nicht nur wegen des von Cassirer publizierten Inventars (1799) der ursprünglichen Sammlung Cavaceppi und seiner zusätzlichen Angaben zu Ankäufen Pacettis, sondern weil nach wie vor die Sammlungsgeschichte bei der Zuweisung und Bestimmung von Einzelblättern nützlich und richtungweisend sein kann, auch wenn wegen der durchweg modernen Montierung der ursprünglich in Klebebänden zusammengefaßten Zeichnungen und trotz einiger „P.“ (= Pacetti) kaum noch direkte Schlüsse gezogen werden können. Die Erwähnung des Ankaufs von 6 Bänden „di tutti i concorsi fatti a S. Luca, che erano di Filippo Valle“ durch Pacetti (cf. Cassirer, p. 71 und Anm. 1 p. 72: Veräußerung eines Bandes 1795) oder dessen Notiz „Sono stato a S. Luca per pigliare alcuni disegni di architettura“ (ibidem, p. 94) verdienen ebenso sehr in Erinnerung gehalten zu werden wie die Vermutung Cassirers, ein Teil der Sammlung Cavaceppis könnte aus dem Besitz Pierleone Ghezzi stammen. In Anbetracht der Bedeutung der römischen Architekturzeichnungen der Kunstbibliothek gerade aus jener Zeit des frühen Settecento lohnt es sich, die Rolle Pierleone Ghezzi, des Sohnes des langjährigen Akademiesekretärs Giuseppe Ghezzi, im Auge zu behalten: Seine für die verschiedenen Gruppen und Interessentenkreise fruchtbaren Vermittlerdienste zwischen der Accademia di San Luca und der „Juvarraschule“, Vasconi (vgl. unten) oder den Kreisen der Archäologen und „stranieri“, seine Bedeutung als Autor von Festarchitekturen und als Experte im Lateranwettbewerb. Die Verf. berücksichtigt dies etwa — H. Hager folgend — bei der Beurteilung des Blattes mit Vasconis Idee zur Lateranfassade (Hdz. 1121; Kat. Nr. 765); sie hält es für möglich, daß uns hier das (zwar archivalisch nicht belegte) Aufnahmestück Vasconis für die Akademie vorliegt, und stützt ihre Vermutung auf die Tatsache, daß der damalige Sekretariatsassistent, der üblicherweise seine Beischrift auf dem Entwurf anbrachte, jener Pierleone Ghezzi war. Allerdings ergäben sich dann gerade wegen des Ausscheidetermins Ghezzi aus diesem Amt Zweifel an der Spätdatierung des Entwurfs in die 20er Jahre. Ohnehin wäre eine Aufnahme Vasconis als *accademico di merito* eher früh anzusetzen, wohl nicht lange nach seiner erfolgreichen Teilnahme an den *concorsi* von 1705—1707, als noch sein Onkel Carlo Fontana († 1714) führender Mann der Akademie war. Auch im Hinblick auf die noch folgenden Bemerkungen zu Ghezzi

und Vasconi ist zu betonen, wie dringend erwünscht eine zusammenhängende Darstellung gerade der Person und des Wirkens Ghezzi wäre. Lucia Guerrini („Marmi antichi nei disegni di Pierleone Ghezzi“, Città del Vaticano, 1971) hat zwar jüngst — wenn auch vorwiegend aus archäologischer Sicht — einiges Neues beigetragen. Die weitverbreitete Popularität von Ghezzi Karikaturen sollte nicht darüber hinwegtäuschen, wie wenig Zusammenhängendes wir bisher über diese vielseitige, im römischen Kunstbetrieb des frühen Settecento zentrale Künstlerpersönlichkeit wissen.

Zum Umfang des Katalogs von S. Jacob: In ihrer Einleitung (p. 7) benennt die Autorin deutlich und klar die notwendigen und zufälligen Einschränkungen. Diese sind chronologischer, gattungsmäßiger und arbeitstechnischer Natur. Grundsätzlich ist die Bearbeiterin zu beglückwünschen, daß sie nach außen Beschränkung, im Innern aber Vollständigkeit angestrebt hat. Die weit ambitioniertere Anlage des Katalogs der französischen Zeichnungen (gegen 5000 berücksichtigte Zeichnungen gegenüber den 1171 Katalognummern bei S. Jacob) hatte u. a. den Nachteil mit sich gebracht, daß bei Sammelbänden oft nur summarische Inhaltsangaben oder Kurzinventare erstellt wurden und somit Vollständigkeit nur dem Schein nach gegeben war. S. Jacob hat dagegen von vornherein einige besonderer Bearbeitung vorbehaltene Gruppen ausgespart: das sog. „Mantegna-Skizzenbuch“ (OZ 2438), den Dosio-Destailleux-Codex (OZ 109; Titelblatt und Blatt 87 mit Skizzen Le Bon's nach Vignola bei Berckenhagen: p. 134 und 256) und die Zeichnungen Stefano della Bellas. Gerade im letzteren Fall ist es sinnvoll, einer vom Spezialisten betreuten monographischen Arbeit den Vorzug zu geben, zumal wenn man die Fülle von Stefano della Bella-Zeichnungen im Louvre und in den Uffizien bedenkt und sich die seit der ergänzten de-Vesme-Katalog-Ausgabe (1971) nochmals stimulierte Forschung und deren an Überraschungen reichen Resultate (etwa auch jene der römischen Ausstellung im Gabinetto Nazionale delle Stampe von 1976) vor Augen hält. Die Zeichnungen Borrominis sind zwar in knapper Form aufgeführt, doch wird dabei auf die ausführliche Bearbeitung durch Heinrich Thelen verwiesen. Die bedeutende Gruppe von Piranesi-Zeichnungen Kat. Nr. 858—900 und Nr. 901 (Francesco Piranesi's geplantes Titelblatt für die Serie der Ansichten von Paestum) wurde mit wenigen Ausnahmen von Marianne Fischer bearbeitet, die dabei auf ihre eigene Studie in den „Berliner Museen“ (N. F. XVI. 1966, Heft 2, pp. 17—24) zurückgreifen konnte. Eine Ausnahme bezüglich kompletter katalogischer Erfassung und vollständiger Abbildung macht S. Jacob bei den beiden Alben OZ 120 (Hdz. 2411; Kat. Nr. 388) und OZ 123 (Hdz. 2470; Kat. Nr. 977). Bei letzterem werden jedoch die anstehenden Probleme ausführlich erörtert. Von den Giuseppe-Silvestri-Zeichnungen sind Kat. Nr. 844 und 846 ebenfalls nicht wiedergegeben.

Nicht berücksichtigt sind auch die Entwürfe für kunstgewerbliche Gegenstände sowie die Bühnendekorationen. Die dadurch von der Autorin bewußt in Kauf genommene Inkonsequenz wird zwar verständlich, wenn man sich der verworrenen Attributionsprobleme rund um den Namen Bibiena erinnert. Die Entscheidung bleibt dennoch zu bedauern, um so mehr als ja in dem behandelten Material so ziemlich alles begegnet, was rund um das eigentliche Bühnenbild angesiedelt ist: Quadratura-Entwürfe, illusionistische Wandmalerei, Deckenspiegel, Festarchitekturen und -aufbauten, selbst eine Landschaftsdarstellung C. A. Buffagnottis (Hdz. 3699; Kat. Nr. 1137), der als Stecher von Ferdinando Bibienas „Varie opere di prospettiva“ ganz zu Beginn des 18. Jahrhunderts mitschuldig ist an dem noch von Comolli gegen Bibiena ins Feld geführten Vorwurf schlechter Bildqualität (vgl. dazu und im folgenden: W. Oechslin, *Il contributo dei Bibiena — una nuova attività architettonica*, Boll. Centro Internaz. Studi di Architettura, XVII (1975), im Druck). Bei dem Ausscheiden war unvermeidlich, daß die Trennlinie in einem Extremfall mitten durch die Zeichnungsgruppe eines Künstlers geht (cf. Kat. Nr. 1125; Giuseppe Manocchi Hdz. 4060—4068, davon katalogisiert 4061 und 4067) oder aber den sog. Mitelli-Bibiena-Sammelband (Kat. Nr. 579—687) entzweit. Es ist ohnehin bedauerlich, daß die seltenen, die Vielseitigkeit aufs beste demonstrierenden Sammelalben in zunehmendem Maße, z. T. erst in jüngster Zeit, aufgelöst wurden (so das 1965 ins Metropolitan Museum of Art gelangte Leon-Dalva-Album, das sich bereits nicht mehr rekonstruieren läßt).

Im Falle des Mitelli-Bibiena-Sammelbandes bot sich der Verf. die Möglichkeit, auf den von Ebria Feinblatt bearbeiteten Katalog der Leihausstellung in Los Angeles (1965) zurückzugreifen, wobei sie ihre in wesentlichen Dingen ergänzenden eigenen Beobachtungen in einem einleitenden Text (pp. 122—125) zusammenfaßte. Ihre präzisen Bemerkungen zum Verhältnis Colonna-Mitelli verdienen besondere Beachtung, auch wenn mittlerweile durch Publikation unveröffentlichten Zeichnungsmaterials (eine Gruppe von Mitelli-Zeichnungen aus dem Bisi-Gibelli-Album, darunter eine Skizze für S. Maria dei Servi in Bologna aus der frühen Zeit der Zusammenarbeit Colonna-Mitelli, in: R. Wunder, *Architectural, Ornament, Landscape and Figure Drawings collected by Richard Wunder, Middlebury College, 1975; veräußert durch Christies July 2, 1976*) und durch Überprüfung des Problems am malerischen Objekt selbst (cf. Anna-Maria Matteucci, *Architettura e decorazione in una cappella del contado bolognese*, in: *Paragone* 317—319, 1976, pp. 155—166) die Forschung neue Impulse erhalten hat.

Schließlich bleibt noch zur zeitlichen Begrenzung der im Katalog behandelten Zeichnungen etwas zu bemerken. S. Jacob zieht die Trennlinie dort, wo die letzten Ausläufer barocker Ornamentik zu verschwinden scheinen, handhabt die Grenze aber flexibel. So finden z. B. aus dem

bolognesischen Kreis Flaminio Minozzi, Mauro Tesi, Carlo Bianconi noch Aufnahme. Natürlich wäre man interessiert zu wissen, wie es weitergeht mit Antonio Basoli, Felice Giani und Pelagio Palagi. In Unkenntnis der hier anschließenden Kunstbibliothek-Bestände ist es allerdings unzulässig, die Grenzziehung zu kritisieren. Der Katalog der 1974 und 1975 in Berlin, München und Münster gezeigten Ausstellung „Von Schinkel bis Mies van der Rohe“ (bearbeitet von E. Berckenhagen; Sammlungskataloge der Kunstbibliothek 8) hat mit der Präsentation von Zeichnungen Giuseppe Hameranis, Giuseppe Camporesis, Giuseppe Valadiers und Giuseppe Bisons zumindest einen Vorgeschmack auf das zeitlich Anschließende vermittelt. Und man ist gespannt, ob nicht gerade aufgrund der besonderen Herkunft und Entstehung der Sammlung Pacetti (vgl. oben) einige der nur schwer auffindbaren Architekturentwürfe aus der 2. Hälfte des römischen 18. Jahrhunderts aus dem Umkreis etwa der progressiven Accademia della Pace (dazu paßt auch bestens das „königliche Mausoleum“ von 1791 des in Parma ausgebildeten Hamerani; Hdz. 6479) nach Berlin gelangt sind.

Nun zu Anordnung und Aufbau des Kataloges. Gegenüber dem Katalog der französischen Zeichnungen sind hier bedeutende Verbesserungen zu erkennen: Trennung in Text- und Tafelteil, Zweispaltigkeit des Textes mit klaren typographischen Absetzungen der verschiedenartigen Informationen erleichtern die Benutzung wesentlich. Dasselbe gilt von der durchgehenden Numerierung, auch wenn im Tafelteil die Anbringung der „Hdz.“-Nummern vielleicht zusätzlich geholfen hätte. Eine zweite wichtige Verbesserung liegt in dem Verzicht, den Katalog nach Künstlernamen zu ordnen. Das hat die Verf. vom Zwang befreit, jede einzelne der Zeichnungen mit einem Künstlernamen zu versehen. Die Autorin unterscheidet zwischen sicheren und möglichen Zuschreibungen, vermutetem und erwiesenem Umkreis, bedient sich ungezwungen der alten vernünftigen Kriterien von lokalen „Schulen“ (piemontesisch, Neapel ...) und schreckt nicht davor zurück, die Schwierigkeiten der Identifizierung bzw. klarer Grenzziehungen ausdrücklich zu erörtern, wie im Falle römischer Akademiezeichnungen (vgl. Kat. Nr. 773, p. 151 oder Kat. Nr. 783, p. 154), die sich durch fortgeschrittene Standardisierung der Zeichentechnik im Anschluß an Fontana häufig sehr stark ähneln.

Jede Katalog-Anordnung bedeutet einen Kompromiß. S. Jacob hat sich bemüht, die Kriterien der Chronologie, der Gattung und der Lokalisierung gleichberechtigt zu behandeln und parallel anzuwenden. Der sehr sensibel und klug angelegte Bildteil bietet so in den Gegenüberstellungen und Gruppierungen einen hohen Grad an synoptischer Information und Belehrung. Als größten Einschnitt in diese Harmonie mußte S. Jacob die zeitlichen Abgrenzungen in Kauf nehmen, schmerzlich dort, wo die wohl bedeutendste



Abb. 1 Philipp Otto Runge: Kopfstudie der Sophia Sieveking auf dem Sterbelager. Frankfurt am Main, Städelsches Kunstinstitut (Foto des Museums)

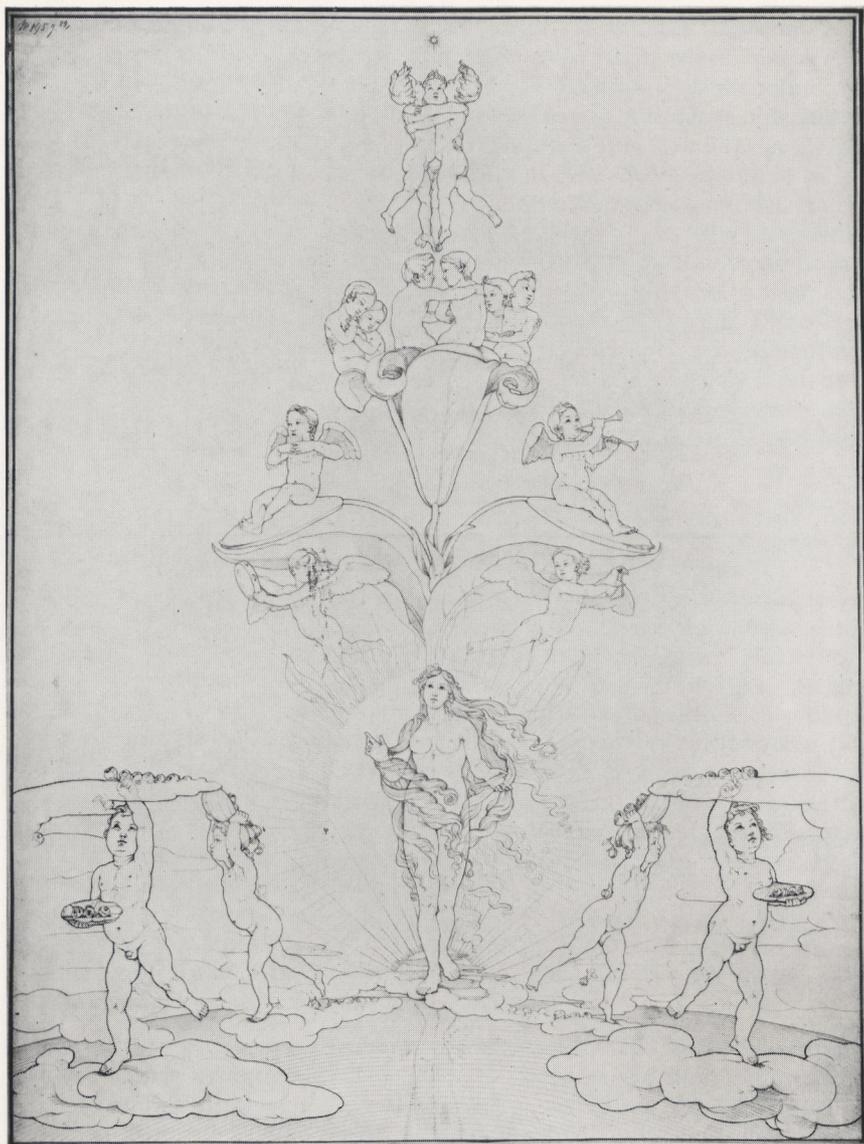


Abb. 2 Philipp Otto Runge: *Der Morgen*. Gesamtentwurf 1807/03. Hamburg, Kunsthalle (Foto: Ralph Kleinhempel, Hamburg)

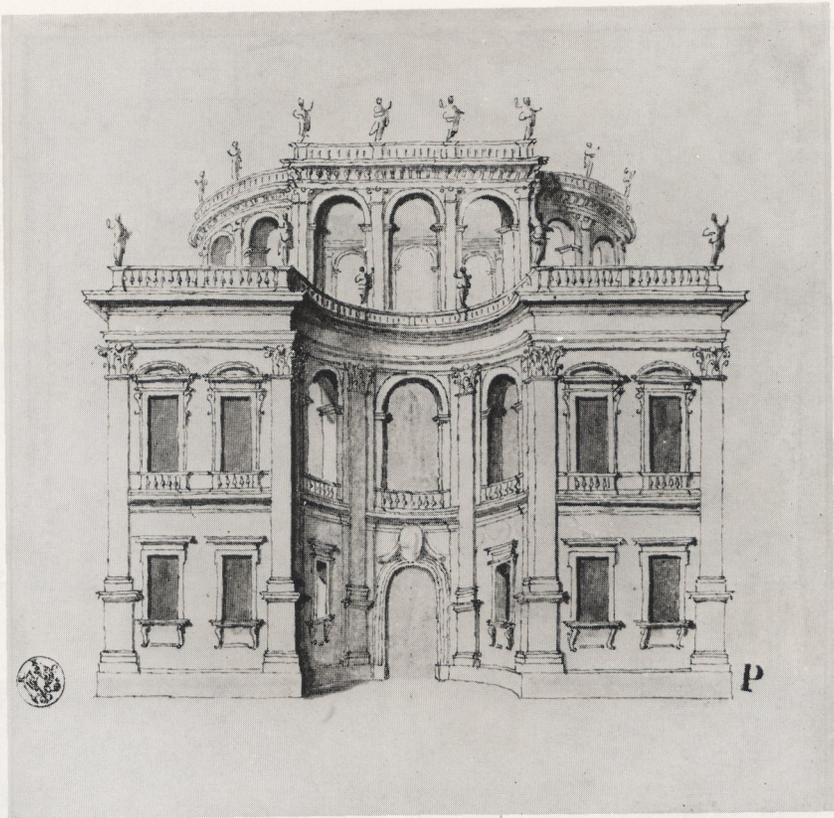


Abb. 3a Römisch, Anf. 18. Jh.: Idealprojekt eines Palastes. Berlin, Kunstbibliothek Hdz 1163, Kat. Nr. 382

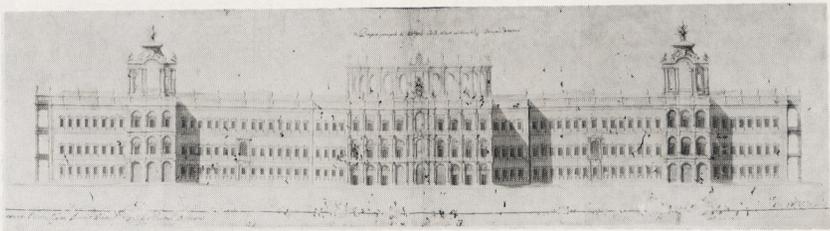
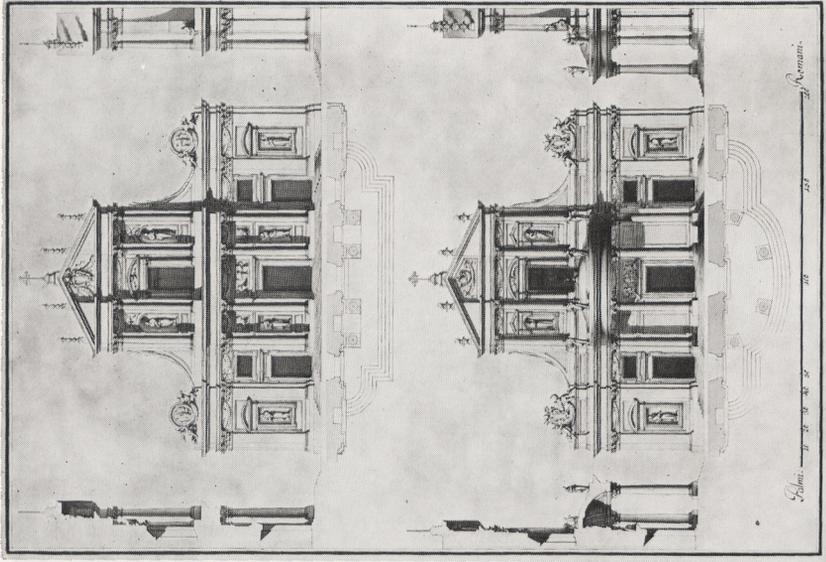
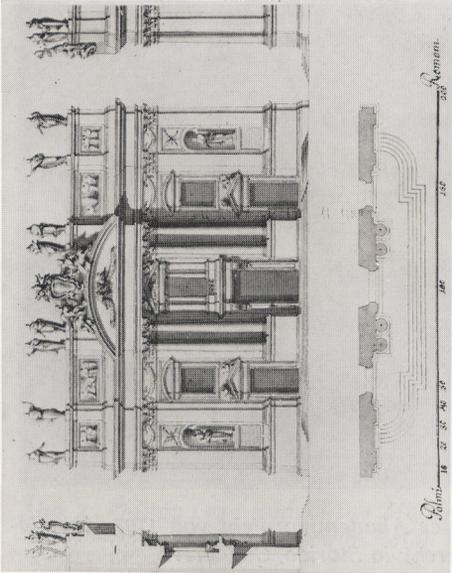


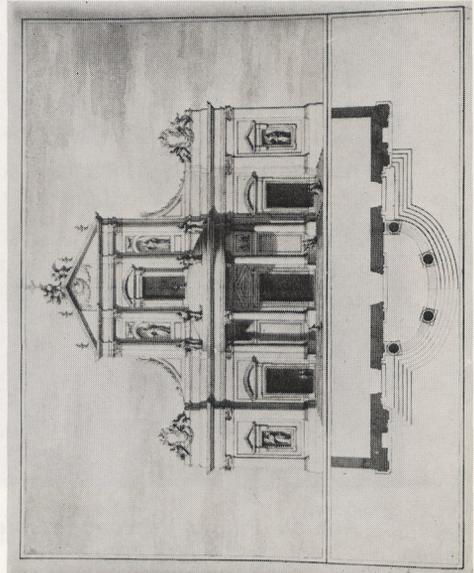
Abb. 3b Filippo Vasconi: Prämiertes Akademieprojekt von 1707. Accademia di San Luca, Archivio Storico, Concorsi



4c



4a



4b

Abb. 4a A. Asprucci (?):
Lateraneskes Projekt für
S. Maria sopra Minerva.
Berlin, Kunstbibliothek,
Hd. 4633

Abb. 4b A. Asprucci:
Cortoneskes Projekt für
S. Maria sopra Minerva.
Accademia di San Luca,
Arch. Stor., cart. Y, n. 277

Abb. 4c A. Asprucci (?):
Standardvariante und
cortoneske Fassung des
Projektes für S. Maria
sopra Minerva, New York,
Cooper-Hewitt Museum of
Design (Foto d. Mus.)

Abb. 5b J. A. Meissonnier: Festdekoration
zur Geburt des Dauphin für Versailles 1729.
Stich v. Laureolli, Paris, Bibl. Nat. Est.

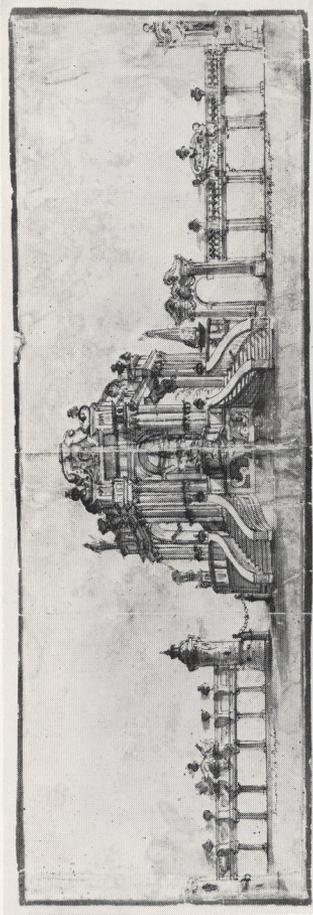
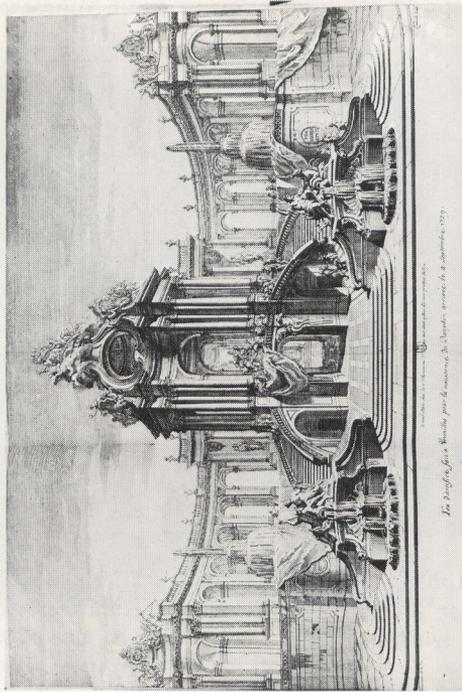


Abb. 5a Bolognesisch: Entwurf eines Festaufbaus für die „Fiera di Bologn.“.
Berlin, Kunstbibliothek HdZ 5465, Kat. Nr. 972



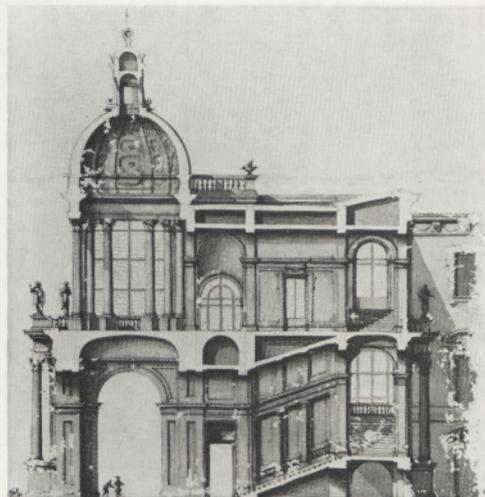


Abb. 6a Carlo Fontana:
Querschnitt durch „Ein-
gangsbau“ mit Treppen-
haus und Kuppel. Ber-
lin, Kunstbibliothek
Hdz. 1154, Kat. Nr. 394

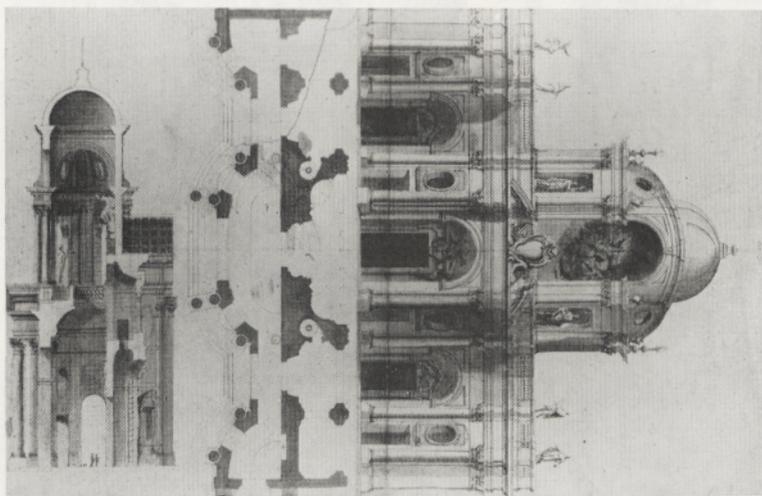


Abb. 6b Andrea Pozzo: Vorzeichnung zur Lateranfassadenstudie
der „*Perspectiva Pictorum et Architectorum*“. New York, Cooper-He-
wit Museum of Design, inv. n. 1938-88-3504 (Foto des Museums)



Abb.7a Filippo Juvarra: Querschnitt durch das Projekt eines königlichen Mausoleums. Berlin, Kunstbibliothek Hdz 1120, Kat. Nr. 755

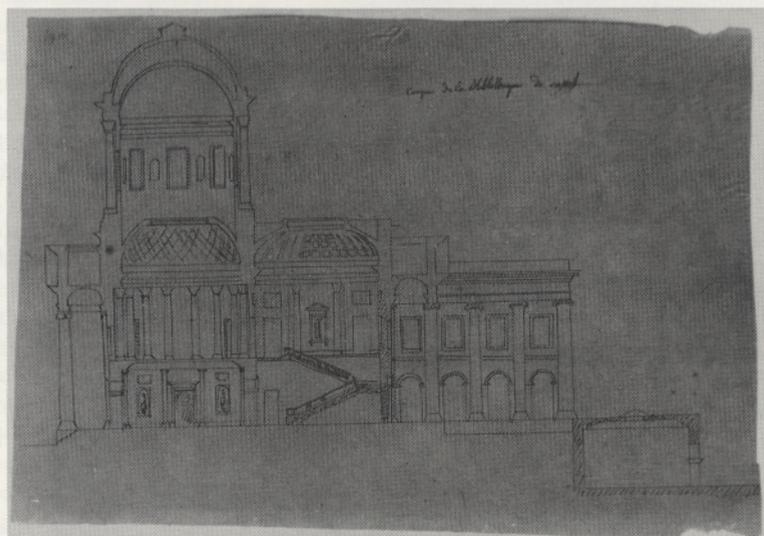


Abb.7b Anonym: Pause mit Schnitt durch Ledoux' Projekt einer Bibliothek für Kassel. Paris, Musée des Arts Décoratifs

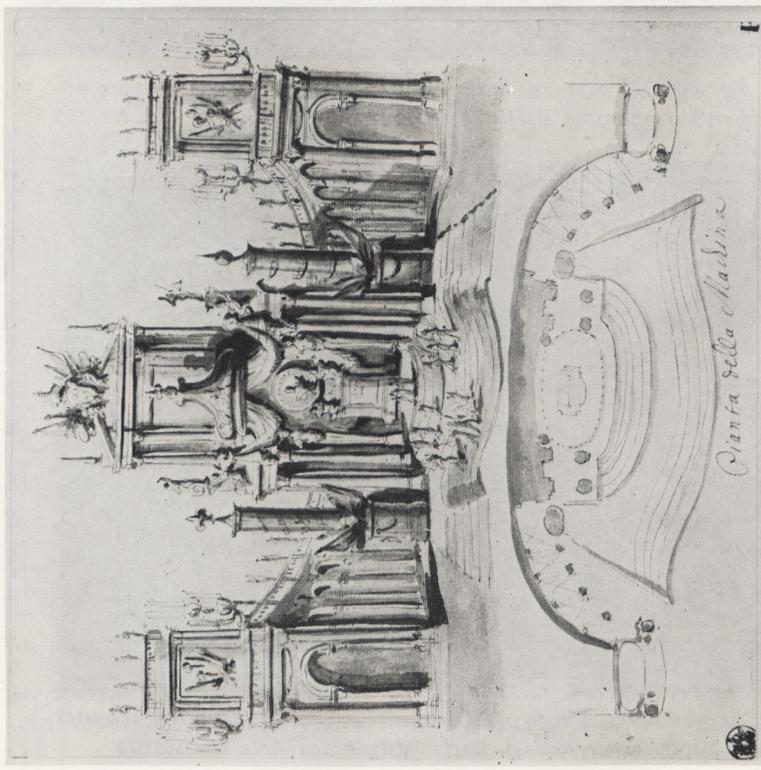


Abb. 8a Filippo Vasconi: Entwurf einer Festdekoration. Berlin, Kunstbibliothek Hdz 1076, Kat. Nr. 766

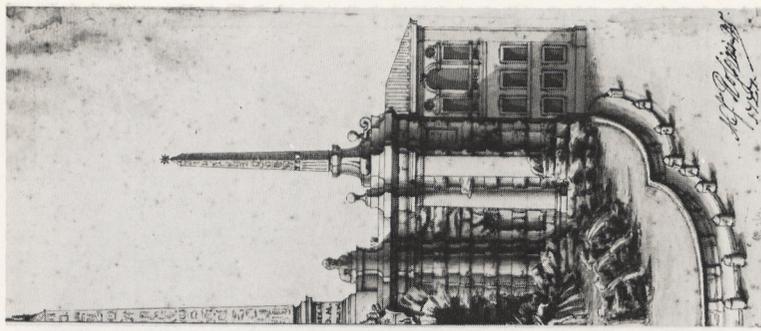


Abb. 8b Alessandro Rossini: Idee für die Fontana di Trevi, 1727. Stockholm, Nationalmuseum, Stg. Tessin, 264

Gruppe von Architekturzeichnungen zur römischen Baukunst von 1680—1740 auseinandergerissen ist.

Daß die Autorin innerhalb der z.T. sehr unterschiedlichen Spezialgebiete nicht überall mit der gleichen Intensität nachgeforscht hat, ist legitim, zumal sie von dem Fehlen oder Vorhandensein entsprechender Vorarbeiten auszugehen hatte. Und daß die neueste Literatur wie im Falle des bedeutenden Entwurfs Ferdinando Bibienas für S. Antonio Abate in Parma (Hdz. 1277; Kat. Nr. 910) nicht nachgeführt ist, bildet die seltene Ausnahme. In diesem Fall hätte zumindest die vor 1972 erschienene Untersuchung von Vera Comoli Mandracci (in: *Atti Congresso G. Guarini* 1968, Torino, 1970, vol. II, pp. 390—410) berücksichtigt werden müssen. Man muß es im Gegenteil der Autorin hoch anrechnen, daß sie oftmals über die unmittelbar vorliegende Zeichnung hinaus recherchiert hat, auf verwandte Blätter anderer Sammlungen verweist (z. B. die Entsprechungen zu Hdz. 233/ Kat. Nr. 401 in Windsor) und auf die Beziehung zu Stichen und Stichwerken aufmerksam macht: z. B. im Falle des zu Recht als Vorzeichnung für den Stich (p. 343 nicht 342) in Ferraris „Hesperides“ (1646) erkannten Blattes Guido Renis. Bei der dargestellten Frau handelt es sich allerdings weder um Roma noch um Pallas Athene, sondern um die „Imperatrix Genua“, die in den nach Ligurien verpflanzten Hesperidischen Gärten auftritt, wo Alcimus, Daedalus und Cosmus sich um die Zitrusfrüchte kümmern und wo Arethusa das Wort an sie richtet. Die Abweichungen in Zeichnung und Stich (Helm, bzw. Krone) erklärt der Passus: „Igitur . . . ex improvise . . . adfuit Genua, Palladis vultu habituque, sed regali, necnon palmae gestamine indolem praeferens . . .“.

Zu Orazio Torriani, das ikonographische Programm in Beischrift enthaltenden Grundrißzeichnung mit dem Trauergerüst für Philipp III. (Hdz. 1093; Kat. Nr. 282) hat die Autorin dankenswerterweise den Stich des dazugehörigen Aufrisses mitgegeben. Zu Recht hat sie auch bei Carlo Antonini (cf. Kat. Nr. 1130, p. 215) auf dessen ornamentales Stichwerk verwiesen, auch wenn hier der Zusammenhang unverbindlich und vage bleibt. Andererseits werden die 6 Stadttorentwürfe, die S. Jacob wegen ihrer typologischen und stilistischen Verwandtschaft mit Zeichnungen Minozzis in einem aus der Sammlung Fatio stammenden Band diesem Künstler zuweist, eine abweichende Zuschreibung erfahren müssen (OZ 139, Hdz. 6355, 1—11; Kat. Nr. 1019—1029). Diese Zeichnungen sind offenbar Vorlagen zu einer 1784 entstandenen Serie von Stichen, die im Endzustand „Dom. (enico) Lucchi inv. et sculp. 1784“ signiert sind. Die — wohl vor allem wegen der Rustizierung — sanmichelesk wirkenden Stadttore entsprechen einem in der Zeit besonders beliebten Architekturthema, das etwa in Frankreich von Dumont 1758 in den von F. Ph. Charpentier gestochenen Rissen für ein Stadttor in Caen stilistisch ähnlich (oder besser: noch sanmichelesker) interpretiert

und gerade im bolognesischen Umkreis bis zu den Exzessen à la Lequeu eines Mauro Guidi weiterentwickelt wird. Lucchis Bemühungen, insbesondere auch um die technischen Möglichkeiten der Graphik, sind symptomatisch für jene Beschäftigung mit Idealarchitektur, wie sie im Umkreis der (oben erwähnten) Accademia della Pace gepflegt wird und mit Giuseppe Camporese um 1800 ihren Höhepunkt erreicht. Aus demselben Jahr 1784 stammt auch Lucchis „Veduta d'un Casino per servire di ritiro ad un Filosofo“, die stilistisch und thematisch in dieses künstlerische Milieu paßt.

Unter den Kat. Nrn. 194—230 behandelt die Autorin zwei Serien — die erste aus der Sammlung Pacetti, die zweite Lodovico Scalzi zugeschrieben — mit Portalrissen, Altaraufbauten, Tabernakel, Brunnen u. ä. Ein Inventar solcher Folgen von Zeichnungen und Stichen gerade aus der Zeit von 1590—1640 ist ein besonders dringendes Desiderat, zumal in diesem Bereich Stichserien (Domenico Parasacchi, Giovanni Orlandi, Bernardino Radi, Valérien Regnard bis hin zu G. B. Montano, zum Libro Secondo Domenico Fontanas und den Unternehmungen des Verlegers G. G. de' Rossi) oftmals nur in einzelnen oder wenigen Exemplaren erhalten sind und in diesem Bereich selbst der so nützliche Katalog der Ornamentstichsammlung (Berlin/Leipzig, 1939; cf. Nr. 3848 sg.) versagt.

Die bisher angesprochenen Zeichnungen des Katalogs sind nicht zufällig ausgewählt, sondern entsprechen gleichzeitig einigen der Schwerpunkte des katalogisierten Materials. Es enthält, in Kurzfassung aufgezählt: Architektur- und Antiken-Aufnahmen des Cinquecento; eine reiche Folge von Blättern mit architektonischem Dekor (von Perino del Vaga und Echos auf Polidoro da Caravaggio zu den Gebrüdern Alberti, Lelio Orsi u. a. m.; aus römischem, florentinischem, genuesischem, veronesischem und venezianischem Umkreis); ein ebenso reiches Material zur römischen Seicento-Architektur von Maderno über die erwähnten Fenster- und Altarserien zu Rainaldi, Borromini, Pietro da Cortona und Bernini; dazu ebenfalls eine Reihe von Deckendekorationsentwürfen von Giuseppe Passeri, Giovanni Andrea Carlone und vor allem Luigi Garzi (zum großen Teil Neu-Attributionen); die bedeutende Gruppe Colonna-Mitelli; bolognesische Architektur und Architekturdekoration von den Bibiena zu Minozzi; schließlich die kontinuierliche Folge wichtiger architekturgeschichtlicher Dokumente Roms von Fontana, Juvarra zu Piranesi (vgl. unten). Neben besonderen, der Szenographie nahestehenden Gattungen (vgl. oben) der illusionistischen Wand- und Deckenmalerei ist besonders die Gruppe der zur Festarchitektur gehörigen Zeichnungen von Orazio Torriani und dem Kreis um Ghezzi und Vasconi zu erwähnen. Von Akademieentwürfen war bereits die Rede, ebenso von den dem Architekturstich nahestehenden Zeichnungen. Es liegt außerhalb der Möglichkeit dieser Rezension, ausführlicher auf Einzelprobleme einzugehen. Spezialuntersuchungen zu Gruppen oder zu isolier-

ten Zeichnungen werden durch den Katalog mannigfach angeregt. Die Autorin selbst hat zu einem Dekorationsprojekt Panninis für den Quirinal (Hdz. 4651; Kat. Nr. 1094) — ein Forschungsthema, dessen weitgehende Vernachlässigung eben noch von Anthony Clark zu Recht beklagt worden ist — in den „Berliner Museen“ (N. F. 23, 1973, pp. 67—74), zu einem Quarantore-Dekorationsentwurf Pozzos (Hdz. 3720; Kat. Nr. 404) und einer mit S. Maria del Popolo in Beziehung gebrachten berninesken Fassadenstudie (Hdz. 3721; Kat. Nr. 381) im „Römischen Jahrbuch für Kunstgeschichte“ (Bd. 16/1976, pp. 291—304) solche erweiterte Untersuchungen vorgelegt. Aber bereits in ihrer Katalogarbeit hat sie manche wichtige Einzelfrage geklärt: sei es in der Sicherung eines Künstlers durch ein Einzelblatt oder bei der erstmaligen Zusammenstellung eines Œuvre, wie etwa für den seit Pollak (1913) kaum mehr beachteten, jetzt aber überzeugend mit zwei Architekturzeichnungen in Zusammenhang gebrachten Antonio del Grande (Hdz. 1109, 1108; Kat.-Nr. 364, 365), ferner für die bisher unbekanntenen Giovanni Angelo Carlini (Hdz. 4664; Kat. Nr. 1048) und Petronio Bagoli (Hdz. 4655; Kat. Nr. 1085) oder für Giuseppe Silvestri, dem S. Jacob eine beachtliche Gruppe von 37 Zeichnungen zuweisen kann (Kat. Nr. 811—847). Dasselbe gilt für Giuseppe Gagliardi, dessen Autorschaft für eine bisher mit Giuseppe Manocchi verbundene Gruppe von Zeichnungen (Kat. Nr. 1102—1122) nun aufgrund eines Schriftvergleichs wahrscheinlich gemacht wird.

Es seien hier zum Schluß noch einige stichwortartige Bemerkungen zu der bereits erwähnten, sehr kompakten Zeichnungsgruppe zur römischen Architekturgeschichte von ca. 1680 bis ca. 1740 beigelegt. Sie enthält u. a. ein bedeutendes Ensemble von Zeichnungen zu zwei der damals wichtigsten Bauaufgaben, der Fontana di Trevi und der Lateranfassade; darauf einzugehen, muß sich der Rez. versagen, da dies nur in breiterem Rahmen erfolgen könnte und man zudem für die Lateranfassade die Arbeit E. Kievens zu Galilei abwarten sollte. Jedenfalls ist gerade hier vor allem dank den wegweisenden Einzeluntersuchungen Helmut Hagers, aber auch S. Jacobs (zu Hdz. 1133—1135; Kat. Nr. 913—915; in Zeitschrift für Kunstgeschichte 35, 1972, pp. 100—117) das Terrain für eine abschließende Gesamtstudie geebnet. Trotzdem berührt das Folgende am Rande auch die Frage der Lateranfassadenprojekte.

Kat. Nr. 803; Hdz. 4633 (*Abb. 4a*): zu Recht ausgeschieden aus den Lateranprojekten; Ausmessungen und Mauerfortsetzung am linken Fassadenende weisen eindeutig auf S. Maria sopra Minerva (und somit auf den Akademie-wettbewerb von 1771). Ebenso eindeutig die Feststellung, daß das Blatt des Cooper-Hewitt-Museums (1938-88-3475; *Abb. 4c*) mit weiteren zwei Varianten — darunter die gemäßigte, klassisierende Paraphrase von Pietro da Cortonas S. Maria della Pace — von derselben Hand stammt (ausgestellt 1973: „An American Museum of Decorative Art and Design. . .“, Victoria and Albert

Museum, London, 1973, n. 27, fig. p. 14). Dazu ist zu ergänzen: in der Accademia di San Luca (Cart. Y, n. 277; Marconi/Cipriani/Valeriani n. 2108) befindet sich eine Zeichnung, die auf der Rückseite „Sig. Asprucci“ bezeichnet ist und der cortonesken Variante in New York entspricht (*Abb. 4b*). Dokumente erlauben die Identifikation mit dem anlässlich der Aufnahme als Accademico di merito am 14. Juni resp. 6. Sept. 1772 (cf. Verb. d. congr., vol. 53, fol. 14r und 17v) präsentierten Fassadenriß. Der Fall zeigt einmal mehr die Verwendung von Wettbewerbsthemen (selbst solcher der 2. Klasse) bei Aufnahmestücken. Der Name Antonio Asprucci bietet zumindest eine Arbeitshypothese. Die stilistischen Ähnlichkeiten sind groß; der Umstand der Wiederverwendung und Weiterentwicklung von Akademieprojekten durch denselben Künstler ist mehrmals bezeugt (Juvarras, Dumont). In ihrer Gesamtheit bilden die S. Maria-sopra-Minerva-Projekte ein anschauliches Beispiel von Stilrezeption und -variation: die Berliner Variante ist „lateranesk“ (Kolossalordnung, Benediktionsloggia, Apostelfiguren — natürlich ebenso sehr nach St. Peter verweisend); die erste New Yorker Variante entspricht maßvoller standardisierter Settecentoarchitektur (vgl. Camillo Morigias erstaunlich nahe Fassade von S. Maria in Porto, Ravenna, 1775—81); die davon nur graduell unterschiedliche cortoneske Fassung scheint Milizias Kritik an der Fassade („centinata di pilastri e colonne con cornici rotte, con finestre di cattiva grazia, e con due frontespizj un dentro l'altro“) zu entsprechen.

Kat. Nr. 392—394; Hdz. 1152—1154: Dieses typologisch bedeutsame Projekt Fontanas kommt etwas zu kurz (*Abb. 6a*). Das Projekt ist ein wichtiges frühes Beispiel für jenes sich oft (gerade im Piemont) verselbständigende Thema des „Eingangsbaus“ oder des „Treppenhaus-Fassaden-Programms“. Die Verbindung mit einer „überkuppelten Adikula“ („Lichthaus“) hat in Rom zumindest seit Pozzos Auseinandersetzung mit Borrominis Idee für die Lateranfassade wachsende Beachtung erfahren (*Abb. 6b*). Das Motiv spielt später in der Architektur von 1750—1790 eine große Rolle, von Charles de Wailly bis Dominik Merlini, und findet in einem anderen Blatt der Kunstabibliothek einen ausgeprägten Prototyp: in Juvarras Mausoleumsentwurf für einen französischen König (Kat. Nr. 753—755; Hdz. 118—1120; *Abb. 7a*). Dieser hebt sich zwar als typische Idealarchitektur von dem sonst durchaus vergleichbaren Projekt Fontanas ab; es ist jedoch nicht zu weit „hergeholt“, wenn man Ledoux' Kasseler Bibliothek als entfernten Ableger nennt (*Abb. 7b*). Das Interesse der Franzosen (seit Hazon, Dumont u. a. m.) ist genügend erwiesen, die typologische Entwicklung im einzelnen rekonstruierbar. Das Beispiel Ledoux ist dabei mehr zufällig gewählt und könnte bei nahe beliebig ausgewechselt werden, um Elemente einer „Raumarchitektur“ im Profanbau des 18. Jahrhunderts nachzuweisen.

Kat. Nr. 751/752; Hdz. 1156/1157: Juvarras Aufnahmestück von 1707 für die römische Lukusakademie ist ein typisches Beispiel für die Weiterverbreitung

und Weiterverwendung von Akademieprojekten. Daß es bei der Projektierung der Kopenhagener Marmorkirche eine entscheidende Rolle spielte, ist bekannt. Typologische Ableger lassen sich in der gebauten Architektur wie auch in späteren Akademieprojekten verschiedentlich nachweisen. In Ergänzung der von S. Jacob genannten Zeichnungen zu Juvarras Projekt von 1707 (Turin, Slg. Tournon; Stockholm, Slg. Tessin, n. 8240) seien angeführt: ebenfalls aus der Slg. Tessin, n. 8039 mit partiellem Grundriß; Grundrißkopie Eigtveds in Kopenhagen (cf. Oechslin, Bildungsgut und Antikenrezeption..., Zürich, 1972, p. 41, Anm. 22 und ad ind.) Dieses Projekt Juvarras darf auch — und zwar bezüglich der Ädikulabildung in der Tambourzone (cf. Oechslin, id., p. 42, Anm. 29) — neben dem von S. Jacob erwähnten Projekt Fontanas für eine Kirche im Kolosseum zum Vergleich mit Vasconis Lateranprojekt (Kat. Nr. 765; Hdz. 1121) herangezogen werden.

Kat. Nr. 382; Hdz. 1163 (*Abb. 3a* trägt wie Kat. Nr. 771—773; Hdz. 1147—1149 eine ältere, ebenso unsichere Zuschreibung an Vasconi, dessen Erforschung erst eigentlich jetzt nach dem von S. Jacob ausgebreiteten Material beginnen kann. Die Bezeichnung ‚Nachfolge Bernini‘ ist — selbst bezüglich der etwas zittrigen Strichführung — gerechtfertigt, ebenso wie der von Jörg Garms stammende Hinweis auf Fischer von Erlachs Lustschlösser und geometrisierende (oder besser: stereometrisierende) Casino- und Pavillonentwürfe. Die Beobachtung muß jedenfalls auf die Internationalität (Parallele Juvarra — Fischer von Erlach) solcher ideal-architektonischer Bemühungen bezogen werden, wie beispielsweise der jetzt von Sedlmayr (J. B. Fischer von Erlach, Wien, Ausgabe 1976, pp. 91/92, Taf. 71) publizierte Lustgebäude-Entwurf der Slg. Martinelli unterstreicht. ‚Belvedere‘ ist da kaum der zutreffende Fachausdruck. Vielmehr handelt es sich um ganze Gebäudeaufsätze, die in S. Maria della Pace (in ausgeprägt perspektivischer Funktion) anklingen, in Juvarras Pal. Madama die Vorprojekte bereichern und noch Piranesi (Prima Parte) faszinieren. Das Motiv allein ist also auf alle Fälle nicht attributions-tüchtig. Trotzdem darf darauf verwiesen werden, daß es auch Vasconi — und zwar in der diaphanen und runden Variante von Hdz. 1163 — verwendet: das preisgekrönte Akademieprojekt von 1707 läßt über dem mittleren Fassadenteil einen solchen Aufbau mit großen hochovalen Öffnungen erscheinen (*Abb. 3b*).

Kat. Nr. 766—770 (*Abb. 8a* schon früher überzeugend Vasconi zugeschrieben, weisen die Blätter auf die Bedeutung temporärer Festarchitektur in dem eben beschriebenen römischen Ambiente des frühen Settecento hin. Wie hier die Gattungen quer durcheinander wirken, zeigt auf besonders schlüssige Art eine von Alessandro Rossini signierte und 1727 datierte Zeichnung in Stockholm (Slg. Tessin 264; *Abb. 8b*), die zugleich als Ergänzung zu dem von S. Jacob behandelten Projekt dieses für uns noch kaum faßbaren Architekten gelten mag (cf. Kat. Nr. 774; Hdz. 5972). Die Stockholmer Zeichnung läßt

sich einerseits eindeutig auf die Projektierung der Fontana di Trevi beziehen, andererseits weicht sie gerade von den in der Kunstbibliothek befindlichen Entwürfen — eingeschobene modellierte oder perspektivische Architekturteile als Brunnenfassade oder gar die „prospettiva dipinta“ (Kat. Nr. 804; Hdz. 1015) — deutlich ab: durch eine überbordende architektonische Gestaltung unter Anlehnung an den üppigen Formenapparat von Festaufbauten, durch Verwendung von Rustika (später in französischen Château-d'Eau-Entwürfen die Regel) und von Obeliskaufsätzen. Dank diesen „guglie“ scheint Rossini etwa Paolo Posis ersten Festapparat der China von 1758 vorwegzunehmen (cf. Oechslin, Bildungsgut . . ., op. cit., pp. 34/5, fig. 61—63 mit Vergleichen zu Juvarra und Fischer von Erlach).

Kat. Nr. 780; Hdz. 1080: S. Jacob weist zu Recht Walter Vitzthums Zuschreibung an Pierleone Ghezzi (vgl. oben) zurück. Eindeutiger möchte man jedoch die Zeichnung auf den Stich Salvatore Colomelli Sciarra beziehen: die Architektur ist bis in kleinste Einzelheiten identisch; Abweichungen in der Staffage und selbst in den eigentlichen Festaufbauten (im Stich sind die kleineren Aufbauten jeweils auf einem einzigen Sockel vereint) lassen sich als Abänderungen zwischen der Anfertigung der Zeichnung und dem Moment des Stiches erklären.

Kat. Nr. 972; Hdz. 5465 (*Abb. 5a*): von S. Jacob auf die *fiera di Bologna* bezogen, wohl auch richtig gegen die Mitte des 18. Jahrhunderts datiert, mag diese Festarchitektur auch bezüglich möglicher Reflexe auf die „große Festarchitektur“ Frankreichs gelesen werden. Der zentrale Pavillon und die geschwungenen Treppen lassen einen Vergleich mit Meissoniers Dekor zur Geburt des Dauphins 1729 (*Abb. 5b*) zu, der mit Hinweisen auf Lajoue ergänzt werden mag und deutlich die provinzielle Distanz des Bologneser Blattes erkennen läßt.

Kat. Nr. 460; Hdz. 691: bei dem — im Vergleich mit einer signierten Zeichnung in Windsor — richtig identifizierten Titelblatt-Entwurf Mauro Oddis sei noch auf die Verwandtschaft mit einem ebenfalls als Buchillustration gedachten Blatt aus der Sammlung R. Wunder hingewiesen (cf. *Architectural, Ornament. . . Middlebury, 1975, op. cit., n. 79; veräußert durch Christie's, Juli 7, 1976*).

Kat. Nr. 377; Hdz. 1098: zu den plausiblen Erläuterungen bezüglich Giovanni Francesco Grimaldi sei lediglich hinzugefügt, daß eine Betrachtung des Blattes weniger als eines architektonischen Produktes, sondern als eines Dekorationsprogramms durchaus möglich ist. Zu den Beziehungen zu Benedetti (und dessen Beschäftigung mit Festarchitekturen) mag man dann zusätzlich auf Grimaldis Stich (Bartsch 16; vol. 19. p. 93) einer Quarantore-Dekoration für die Jesuiten von 1640 hinweisen.

Man darf zusammenfassend sagen, daß Sabine Jacobs Katalog der italienischen Zeichnungen der Kunstbibliothek größte Anerkennung und

Lob verdient. Sie gibt damit der Forschung ein nützliches und notwendiges Instrumentarium in die Hand, das den Forschungsstand ebenso zuverlässig wiedergibt, wie es neue Perspektiven eröffnet. Die Autorin darf auf diese Leistung um so mehr stolz sein, als solide, den erhöhten wissenschaftlichen Ansprüchen gerecht werdende Katalogwerke äußerst selten sind und häufig durch Kurzinventare und Gelegenheitskataloge ‚ersetzt‘ werden. Der Kunstbibliothek Berlin ist zu wünschen, daß sie die Katalogisierung ihrer Bestände weiterführt und daß ihr Beispiel Schule macht.

Es ist schließlich meine Pflicht, auf einige Druckfehler aufmerksam zu machen: p. 88/Nr. 401: Erolì 1895 statt 1795; p. 146/Nr. 754: Hdz. 1119 statt 119; Tafel 85: Abb. oben rechts: 390 statt 392; Tafel 171: Abb. unten: 780 statt 789. Von der Autorin wurde mitgeteilt: p. 102/Nr. 464: Alternativentwurf zu Kat. Nr. 463 statt 465; Taf. 110: zu 493 ist beizufügen: „Dekorationsentwurf für S. Agostino, Rom“.

Werner Oechslin

CECIL GOULD, *The Paintings of Correggio*. London (Faber and Faber) 1976, 307 S., 52 Textabbildungen, 194 Tafeln, 50 £.

Die Bearbeitung des malerischen Werkes von Correggio ist seit langem ein besonderes Desiderat der kunstgeschichtlichen Forschung gewesen. Seit dem Erscheinen der letzten großen Monographie über diesen Künstler, der zweiten Fassung des Buches von Corrado Ricci, sind fast fünfzig Jahre vergangen. Zwar erschienen in der Zwischenzeit vor allem in Italien kleinere Correggio-Monographien, die nicht ohne Verdienst sind, wie z. B. diejenigen von Piero Bianconi 1953 oder Arturo Carlo Quintavalle 1970. Eine ausführliche, den Forschungsstand zusammenfassende Monographie fehlte jedoch. Dabei mangelte es in den vergangenen zwei Jahrzehnten nicht an Anregungen dazu. Die Rückkehr der Dresdner Bilder 1955, die erfolgreiche Restaurierung der Fresken von S. Giovanni in Parma, die 1962 abgeschlossen wurde, waren Ereignisse, die das Interesse auf Correggio hätten lenken können, und die Forschung ist seit dem Erscheinen des bewunderungswürdigen Buches von Arthur Ewart Popham über Correggios Zeichnungen 1957 bedeutende Schritte vorangekommen. Hier ist vor allem an Erwin Panofskys Buch über die Camera di San Paolo zu erinnern und an die Aufsätze von Lauren Soth und Egon Verheyen. Daß dennoch die umfassende Correggio-Monographie auf sich warten ließ, wird man als ein Symptom dafür werten müssen, daß dieser Künstler seinen einstigen Platz in der Rangliste der bedeutendsten Maler verloren hat. Doch wohl jeder, der in Parma, Dresden oder anderwärts den Malereien Correggios begegnete, wird dieses allgemeine Desinteresse nicht verstehen und wird die Monographie, die Cecil Gould