

ARCHITEKTUR- ZEICHNUNGEN

der Sammlung Albrecht Haupt

Markus Jager und Simon Paulus (Hg.)

MICHAEL IMHOF VERLAG

INHALT

- 6 **Vorwort**
Markus Jager und Simon Paulus

ESSAYS

- 8 **Geschichte vergegenwärtigen. Der Architekt Albrecht Haupt (1852–1932)**
Markus Jager
- 30 **„Innerhalb des reichen Bücherbestandes“. Monographien der Sammlung Albrecht Haupt**
Hedda Saemann
- 40 **„Durch Anschauung mit Leben erfüllen“. Druckgraphik in der Sammlung Albrecht Haupt**
Birte Rubach
- 50 **Die Architekturzeichnungen in der Sammlung Albrecht Haupt.
Ein sammlungs- und forschungsgeschichtlicher Einblick**
Simon Paulus

IMPRESSUM

Herausgeber

Markus Jager und Simon Paulus

Projektleitung Verlag und Gestaltung

Carolin Zentgraf, Michael Imhof Verlag

© 2023

Michael Imhof Verlag GmbH & Co. KG und die Autoren

Stettiner Straße 25, D-36100 Petersberg

Tel.: 0661/2919166-0; Fax: 0661/2919166-9

E-Mail: info@imhof-verlag.de

www.imhof-verlag.de

Druck

Gutenberg Beuys Feindruckerei GmbH, Langenhagen

ISBN 978-3-7319-1297-2

KATALOG

- 73 **A Antiken- und Italienstudien**
107 **B Ausbildung, Studienblätter und Akademiepraxis**
127 **C Szenographien und Bühnenbilder**
151 **D Bauten und Projekte**
197 **E Grabmonumente und Denkmalentwürfe**
211 **F Sakrale Raumausstattungen**
229 **G Profane Raumausstattungen**
253 **H Gartenkunst**
271 **I Topographia und Reisestudien**
291 **J Historische Konvolute**

ANHANG

- 306 **Literatur**
318 **Abkürzungen**
319 **Archivalien, unveröffentlichte Berichte und Gutachten aus dem Archiv der Sammlung Haupt**

GESCHICHTE VERGEGENWÄRTIGEN.

Der Architekt Albrecht Haupt (1852–1932)

Markus Jager

Der Sammler und die Sammlung Albrecht Haupt werden in diesem Buch erstmals umfassend gewürdigt und aus unterschiedlichen Blickwinkeln untersucht. Dieser Beitrag widmet sich der Person hinter der Sammlung und nimmt dessen Werk und Wirken etwas breiter in den Blick. Albrecht Haupt war nicht nur ein passionierter und kenntnisreicher Sammler, sondern vor allem ein praktizierender Architekt, der Zeit seines Lebens entworfen und gebaut hat. Er realisierte Wohnhäuser und Villen, Versammlungsbauten und städtische Geschäftshäuser sowie Gutsanlagen und Schlösser.¹ Darüber hinaus engagierte sich Haupt in einem ungewöhnlichen Maße für die Reform des Friedhofswesens und der Bestattungskultur. Er entwarf nicht nur zahlreiche Grabsäten und Mausoleen, er plante sogar Friedhofsquartiere und eine Großstadt-Nekropole. Zudem setzte er sich für das Feuerbestattungswesen ein, und das zu einer Zeit, als es in Preußen noch gesetzlich untersagt gewesen ist.

Daneben hat Haupt eine stattliche Zahl von historischen Bauten als Denkmalpfleger restauriert und geprägt, darunter das Leibnizhaus in Hannover und die Stadtkirche in Bückeburg. Ferner hat er zu einer Fülle von architekturhistorischen Themen geforscht und publiziert. Der Umfang dieser Publikationstätigkeit ist bemerkenswert. Er hat mehr als einhundert Schriften publiziert, was für einen praktizierenden Architekten ungewöhnlich ist.

Das Schaffen von Albrecht Haupt war ein äußerst vielgestaltiges. Jedes Segment wäre für sich genommen reich genug für ein Lebenswerk. Da Albrecht Haupt seine unterschiedlichen Neigungen und Aktivitäten gleichermaßen pflegte, saß er oft auch zwischen den Stühlen. Das hat insgesamt dazu geführt, dass Albrecht Haupt weder so richtig als Neubauarchitekt noch als Denkmalpfleger wahrgenommen wurde. Auch als Wissenschaftler und Bauhistoriker ist er – im Unterschied beispielsweise zu Kollegen wie Friedrich Adler, Josef Durm oder Cornelius Gurlitt – eher als Randfigur der Zunft wahrgenommen worden. Sowohl die Zeitgenossen von Albrecht Haupt als auch spätere Generationen hatten Mühe, ihn kategorial zu fassen.

Darüber hinaus ist Haupts Wirken auch von mancherlei Widersprüchen geprägt gewesen. Um es vorweg zu nehmen:

Albrecht Haupt war Pionier und Reaktionär zugleich. So hat er als junger Mitarbeiter des jüdischen Architekten Edwin Oppler (1831–1880) an dessen Synagogenbauten mitgewirkt. Auf Basis von Opplers Erfahrungsschatz hat er nach dessen Tod eine Darstellung zum Synagogenbau verfasst, die zu den frühen Überblicksdarstellungen dieser Gattung gehört (und noch vor Gurlitts Synagogen-Darstellung im Handbuch der Architektur erschienen ist).² In späteren Jahrzehnten, als sich Haupt immer eingehender mit „Germanischer“ Kunst und Architektur befasste, stellte er rassentheoretische Überlegungen und Thesen an,³ die nicht nur seine jüdischen Kollegen und Bauherren irritiert haben dürften, sondern auch heutige Leser verstören. Albrecht Haupt hat damit den Blick auf sein schriftliches Werk getrübt und der Rezeption seiner Schriften geschadet.

Im Hinblick auf seine Bauherrenklientel ist zudem das Paradox zu beobachten, dass Albrecht Haupt auf der einen Seite für die Arbeiterschaft Hannovers ein Vereins- und Konzerthaus gebaut hat, das ein wichtiges öffentliches Bauwerk für die hiesige Arbeiterkultur gewesen ist (und durchaus auch ein wichtiger Baustein für Haupts Durchbruch und Anerkennung als praktizierender Architekt). Auf der anderen Seite baute Haupt überwiegend und gerne für großbürgerliche, adelige und fürstliche Bauherren, die seine eigentliche Klientel bildeten. Die Revolution von 1918/19 lehnte er ab, da er in der Aristokratie die wahre Elite sah. Mitten im Ersten Weltkrieg verstieg sich Haupt zu der Auffassung, dass sich die Menschheit in demokratische und aristokratische Völker unterscheide und dass Deutschland ein Hort des aristokratischen Wesens sei.⁴

Albrecht Haupt hat sich durchaus widersprüchlich zu seinen eigenen Thesen verhalten. Auf der einen Seite wurde er nicht müde, das Deutsche Reich unter der Führung des Kaisers als den glücklichen Zielpunkt deutscher Staatlichkeit zu erachten. Ein beredtes Zeugnis ist die von Haupt durchgeführte Restaurierung der Stiftskirche in Fischbeck, die zu einem Gutteil aus der Schatulle Wilhelms II. finanziert wurde und die dem stilistischen Geschmack und der politischen Ideologie des Kaisers offenkundig Rechnung trug. Auf der anderen Seite hat Haupt immer wieder die städtisch-bürgerliche Selbstverfasstheit und das kommunale Selbstbewusstsein thematisiert – die ja

das politisch-semantiche Ideal der Neorenaissance des 19. Jahrhunderts bildeten – und diese in verschiedenen Projekten auch bildmächtig in Szene gesetzt. Das dokumentieren nicht zuletzt die Restaurierung des Leibnizhauses wie auch die Restaurierungen der frühneuzeitlichen Rathäuser in Krempe und Wilster, die Haupt in den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg durchgeführt hat. Der sich nach aristokratischen Werten sehnde Haupt war auch ein Verfechter kommunaler Bürgerlichkeit.

Auch in seinem Engagement für die freie Architektenschaft, namentlich durch seine Mitwirkung an der Gründung des Bundes Deutscher Architekten (BDA) hat er die bürgerlich-liberalen Werte des Berufsstandes verankert und mit Nachdruck gestärkt. Es ist wenig bekannt, dass Albrecht Haupt zu den frühen Akteuren des 1903 gegründeten Bundes Deutscher Architekten (BDA) gehörte und in den Jahren 1903–1907 sogar dessen erster Präsident gewesen ist.⁵ Mit der Gründung des BDA war seinerzeit auch die Absicht verbunden, das öffentliche Bauen stärker von den staatlichen Behörden zu emanzipieren – und im Gegenzug die Stellung der Privatarchitekten zu stärken. Und doch geht man nicht fehl in der Annahme, dass Albrecht Haupt trotz seiner Eigenschaft als erster Präsident des BDA alles andere als unglücklich gewesen wäre, wenn ihm die Stelle eines Hofbaurates angetragen worden wäre, wie er sich das vielleicht für den Schaumburgischen oder Mecklenburgischen Hof erhofft hat. Als Albrecht Haupt 1914 den Titel Geheimer Baurat verliehen bekam, trug er ihn mit demselben Stolz wie seine BDA-Mitgliedschaft, obschon beides – zumindest nach heutigem Verständnis – eigentlich nur schwer miteinander vereinbar war.

Um den unterschiedlichen Tätigkeitsfeldern von Albrecht Haupt besser gerecht werden zu können, werden diese in den folgenden Ausführungen in eigenen Abschnitten behandelt. Diese widmen sich seiner Tätigkeit als Hochschullehrer, Wissenschaftler und Publizist, seinem Wirken als Architekt von Neubauten, seinen Aktivitäten als Restaurator und Denkmalpflege sowie seinem Engagement als Reformer der Sepulchralkultur.

Lehrer, Publizist und Wissenschaftler

Albrecht Haupt wurde 1852 im hessischen Büdingen geboren, wo sein Vater das dortige Gymnasium leitete. Zum Architekturstudium ging er 1869 zunächst nach Gießen, wo Hugo von Ritgen (1811–1889) die Architekturlehre etabliert hatte. Der Wartburg-Restaurator und Mitbegründer des Germanischen Nationalmuseums wurde Haupts erster einflussreicher Lehrer. Er war es wohl auch, der mit seinen vielseitigen Begabungen und Interessen als Hochschullehrer, Forscher, Denkmalpfleger und publizierender Fachwissenschaftler dem jungen Haupt ein Rollenbild vorlebte, das sich von dem des üblichen Privatarchitekten unterschied.

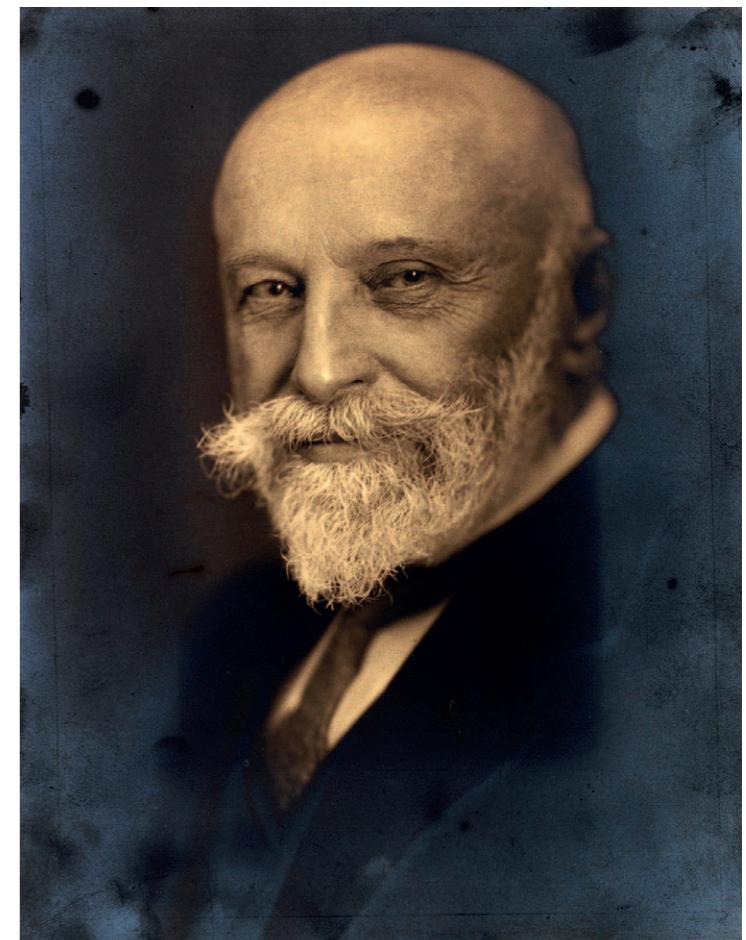


Abb. 1
Albrecht Haupt. Portraffotografie anlässlich seines 75. Geburtstages 1927

Unterbrochen wurde das Studium 1870/71 durch den Militärdienst und den deutsch-französischen Krieg, an dessen Ende die Deutsche Reichsgründung stand. Dieses politische Ereignis hat Haupt persönlich tief geprägt und beschäftigt. Das Deutsche Reich war über Jahrzehnte seine zentrale Bezugsgröße und blieb es auch über das Ende der Monarchie hinweg. In der Weimarer Republik ist Haupt politisch nicht angekommen.

Nachdem es Haupt in Folge des Deutsch-Französischen Krieges an den Rhein verschlagen hatte, setzte er sein Studium in Karlsruhe fort. Dort durfte die Begegnung mit dem erst kurz zuvor berufenen Josef Durm (1837–1919) zu den folgenreichsten Erlebnissen gehört haben. Der nachmalige Gründer und Herausgeber des wegweisenden „Handbuch der Architektur“ war im Begriff, nicht nur ein wichtiger Wissenschaftler und Forscher seiner Generation, sondern als entwerfender Architekt auch einer der wichtigsten deutschen Vertreter der Neorenaissance zu werden. Mit Durm hatte Haupt einen Lehrer gefunden, der sich im Unterschied zu vielen anderen Kollegen auch mit der *deutschen Renaissancearchitektur* befasste. Hier liegen die künstlerischen Wurzeln für Haupts lebenslange Beschäftigung mit jener Epoche.

Werke.¹³ Es ist nicht wie die anderen auf grauen Karton montiert, und der Abdruck stammt von einer stark abgenutzten Platte (Abb. 3). Blatt 9 wiederum, das die einheitliche Präsentation auf grauem Karton aufweist (Abb. 4), stellt einen unbekannten Zustand dar, bei dem die Jahreszahl 1532 auf dem Monogrammäfälchen oben rechts erscheint. Überarbeitungen an dieser Stelle sprechen für einen späten Zustand der Platte, nicht für einen früheren, wie es die Jahreszahl vermuten lässt. Der graue Karton und die Bleistift-Beschriftung auf dem Verso zeigen, dass nicht Haupt, sondern schon der Vorbesitzer die Folge mit diesem Exemplar ergänzt hatte.

Mit vielfältigem Anschauungsmaterial bietet die Sammlung Haupt alle Möglichkeiten des Studiums der Techniken und der Herstellungsprozesse. Eine der frühesten Varianten der Tiefdrucktechnik lässt sich beispielsweise anhand des in der Sammlung erhaltenen Abzugs der Halberstädter Ablasstafel zeigen,¹⁴ der von der gravierten und gepunzten Messingtafel, die noch heute im Dom-

Abb. 3

Heinrich Aldegrever, Zwei Fackelträger (Die großen Hochzeitstänzer, 2), Kupferstich, 1538, TIB Slg. A. Haupt, kl D GR 91



schatz-Museum in Halberstadt erhalten ist,¹⁵ direkt abgenommen wurde (Abb. 5). Die zur Perfektion getriebene Kunst des daraus entstandenen Kupferstichs manifestiert sich spätestens in Claude Mellans (1598–1688) „Schweißtuch der Veronika“ von 1649. Aus einer einzigen spiralförmigen und in Wellen verlaufenden, an- und abschwellenden Linie gravierte der französische Kupferstecher und Maler das nicht von Menschenhand geschaffene Bildnis (Abb. 6).

Abb. 4

Heinrich Aldegrever, Die großen Hochzeitstänzer, 9 und 10, Kupferstiche, 1538, TIB Slg. A. Haupt, kl D GR 91



Abb. 5

Abdruck der Halberstädter Ablasstafel, TIB Slg. A. Haupt, kl D GR. 1: 1

So wundersam wie – der Legende nach – Jesus auf seinem Weg nach Golgatha im Tuch der Veronika einen Abdruck seines Antlitzes hinterließ, tritt das Tuch mit der Physiognomie des Gottessohnes hier in einer einzigen Linie aus dem Papier hervor.¹⁶

Das Blatt mit dem Porträt der Gabrielle Carola Patin (geb. 1666) veranschaulicht den mehrstufigen Herstellungsprozess einer Radierung (Abb. 7) von der Hand Susanna Maria von Sandrarts (1658–1716). Es weist das bereits vollendete, gedruckte Bildnis im Zentrum auf, Rahmung und Inschriften hingegen befinden sich noch im Entwurfsstadium. Die in Bleistift ausgeführte Vorzeichnung einer endlosen Linie, die um das Porträtmotiv in zahllosen Schlingen und Wirbeln geführt wird, rahmt zugleich die Inschriftenfelder, in die schließlich auch der Auftraggeber, Johann Georg Volkamer d. Ä. (1616–1693), seinen Widmungstext mit Feder eingetragen hat. Die verwischten Stellen und Dopplungen

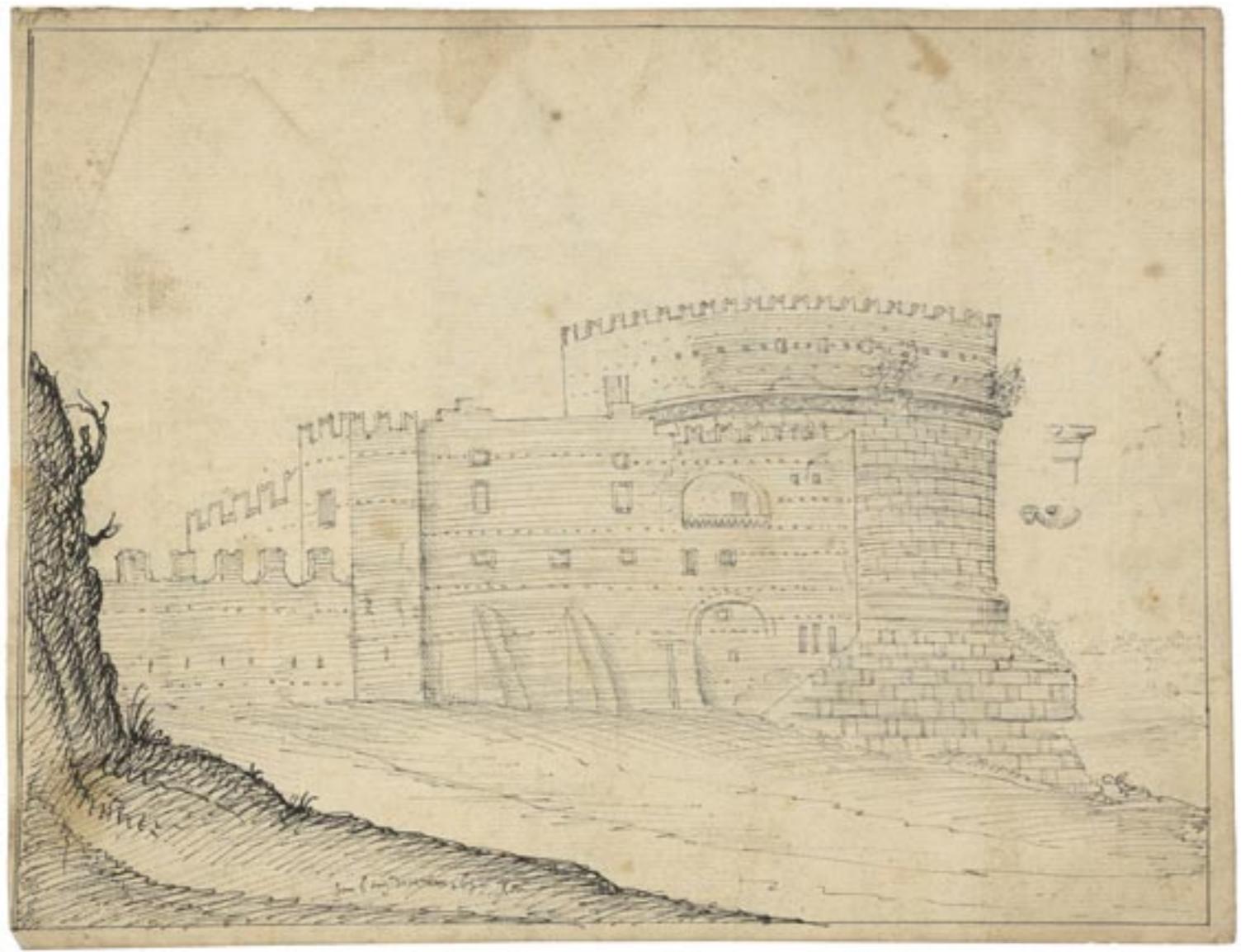


Abb. 6

Claude Mellan, Das Schweißtuch der Veronika, Kupferstich, Radierung, 1649, TIB Slg. A. Haupt, m F M 2 (1)

der dünnen Buchstabenlinien zeigen das mehrmalige Ansetzen und Korrigieren der Schriftzüge. Dass dieses Blatt einen Zustand unmittelbar vor der finalen Übertragungszeichnung dokumentieren muss, zeigen die erhaltenen Exemplare des gerahmten Porträts, die nur minimale Abweichungen in der Schrift zur Vorzeichnung aufweisen.¹⁷

Erwähnenswert sind auch die unter dem Begriff „Volkskunst“ gruppierten Exemplare von Spickelbildern – im Französischen und Englischen sprechender mit „Estampes habillées“ und „Dressed prints“ benannt (Abb. 8).¹⁸ Bei diesen Werken werden die dargestellten Gewänder aus Kupferstichen und Radierungen ausgeschnitten und durch echte Stoffe oder andere Materialien ersetzt. Typisch für solche Blätter ist auch die starke Kolorierung der gedruckten Bereiche wie Inkarnat, Architekturmotive, Attribute und Ornamente. Das noch wenig erforschte Phänomen wird einerseits auf den Zeitvertreib der höheren Töchter und Damen in den Salons des 17. / 18. Jahrhunderts zurückgeführt,¹⁹ andererseits wird dahinter auch eine verkaufssteigernde Maßnahme analog zur Kolorierung der Graphik schon im Auftrag der Verleger vermutet.²⁰



A05

A05

Rom, Grabmal der Cecilia Metella mit Burg der Gaëtani

1637, datiert u.l. „den 6 tag December 1637. Rom“

Unbekannter dt. Künstler (17. Jahrhundert)

ca. 22 cm x 27,5 cm

Feder

KI D Z 1: 2a

Verso: Blick vom Tiber auf die Kirche San

Giovanni dei Fiorentini in Rom

um 1637/1638

Unbekannter dt. Künstler, Feder

KI D Z 1: 2b

Als 1787 der Maler Johann Heinrich Wilhelm Tischbein (1751–1829) bei der Komposition seines bekannten Ölgemäldes „Goethe in der Campagna“ das Grabmal der Cecilia Metella an der Via Appia Antica als zentrales Motiv für den Hintergrund auswählte, hatten bereits etliche Künstler an diesem in der ersten Hälfte des 1. Jahrhunderts v. Chr. errichteten antik-römischen Grabmonument ihre intensiven Studien betrieben.¹ Unter den Dokumentationen durch Reisende aus dem deutschsprachigen Raum gehört das hier vorgestellte Blatt zu den ältesten bekanntesten Beispielen.² Der nicht näher bestimmbarer Zeichner hat das Entstehungsdatum der Skizze am unteren Blattrand notiert: „den 6 tag December 1637. Rom“. Das Grabmal galt besonders wegen des guten Erhaltungszustandes und der sauberen Ausführung des Frieses als beliebtes Studienobjekt.³ Auch der Zeichner dieses Blattes hielt das Profil und ein Detail des Frieses als Skizzen am rechten Bildrand fest. Nur unzureichend gelang ihm jedoch die räumliche Darstellung des zylindrischen Baukörpers.

Im Gegensatz zur beliebteren Ansicht von der West- und Nordseite des Bauwerks mit der zu Beginn des 14. Jahrhunderts angebauten Burgenlage der Gaëtani, suchte sich der Zeichner einen Standort, von dem er den Bau von der Ostseite aus erfassen konnte. Offensichtlich reizte ihn der bildkompositorische Aufbau, der sich aus dem stufenweisen Aufstieg der Mauern der Burgenlage hin zum Baukörper des Mausoleums und dem abfallenden Hang an dieser Stelle ergab.

Neben antiker zeigte der Zeichner aber auch Interesse an zeitgenössischer Architektur: Auf der anderen Seite des Blattes hielt er – in einer der wohl frühesten bekannten Darstellungen – die Kirche San Giovanni dei Fiorentini in

Rom fest. Dieser Kirchenbau war, 1520 nach Plänen Antonio da Sangallo d. J. (1484–1546) begonnen, wegen mehrfacher Unterbrechungen erst 1614 unter Carlo Maderno (1556–1629) im Außenbau (bis auf die Fassade) vollendet worden.⁴ Der Blick streift die Nordostseite der Kirche vom anderen Tiberufer aus, wodurch besonders die Choranlage und ihre mächtige Substruktion in Szene gesetzt werden. Der Zeichner, der sich im Vordergrund vielleicht selbst abgebildet hat, sitzt etwas oberhalb der Anlegestelle, von der man dort mit der ebenfalls abgebildeten Fähre übersetzen konnte.⁵

Nicht zuletzt durch das Format ist das Blatt als ursprünglicher Bestandteil eines Reiseskizzenbuchs zu identifizieren. Auf die Entstehung im Rahmen eines Reiseaufenthalts könnte auch die Datierung in die Wintermonate, der üblichen Reisezeit für Italienreisen dieser Art, hinweisen. Schwierig ist dagegen die Identifizierung des Zeichners. Im Hinblick auf Italienreisen deutschsprachiger Künstler im dritten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts – inmitten des Dreißigjährigen Krieges – ist die Quellenlage düftig, auch wenn in diesem Jahrzehnt mit Martin Zeiller und Hieronymus Welsch gleich zwei bedeutende Protagonisten der deutschsprachigen Italienrezeption unterwegs waren. Den Umständen dieser kriegerischen Jahre geschuldet, käme am ehesten ein Künstler oder Baumeister aus dem Tiroler oder Bayerischen Raum in Frage.⁶

Simon Paulus



Abb. 2

1 Rausa 1997, S. 43–51. Zur Rezeptionsgeschichte des Bauwerks siehe Gerding 2002 und Montanari 2009. Zu erwähnen sind der von Antonio Lafreri im *Speculum Romanae Magnificentiae* publizierte Stich (1551) und die 1756 erstmals veröffentlichte Stichserie Giovanni Battista Piranesi in den *Antichità romane* (T. 3, tav. Tav. XLIX–LIV).

2 Stellvertretend genannt seien die beiden gut zwanzig Jahre älteren Skizzen im Skizzenbuch HAB Cod. Guelf. 136 Extrav., Bl. 68 u. 97; Thöni 1960, S. 28, Abb. 25.

3 Schudt 1959, S. 278; Rausa 1997, S. 43–51.

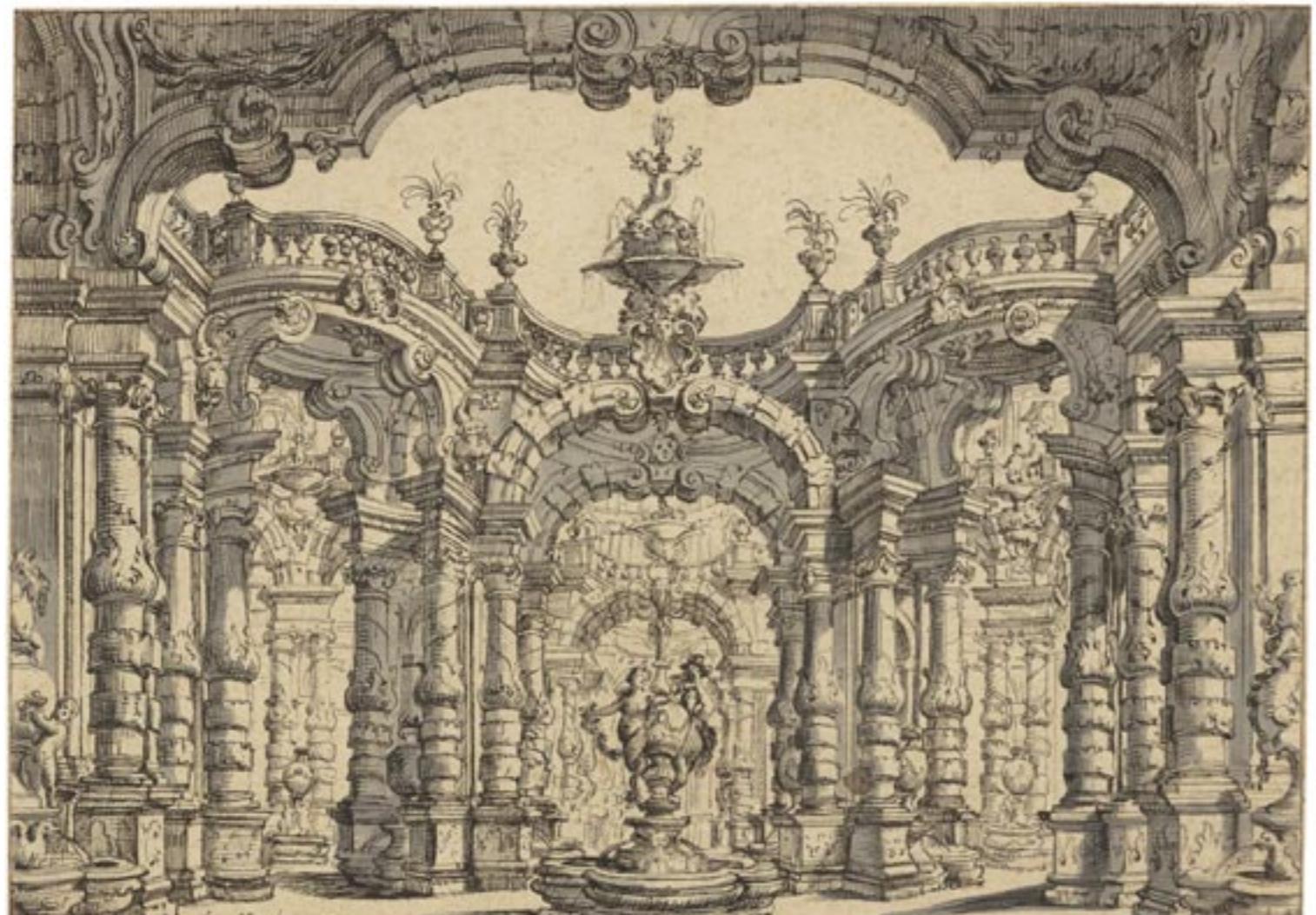
4 Zum Entstehungskontext des Bauwerks siehe einführend Cicconi 2015.

5 Vgl. auch die Situation im um 1625 entstandenen Romplan Giovanni Battista Maggi. Im Plan von Antonio Tempesta (ab 1593), der Maggi als Vorlage diente, ist der Chor der Kirche erst im Bau begriffen.

6 vielleicht Elias Gumpf oder Christoph Gumpf der Jüngere, Constantin Pader oder Johann Philipp Preuß. Heinrich Geissler meinte eine in den Beständen der Staatsgalerie befindliche Zeichnung mit der Aufschrift „Grotta ferata 1639 d 7 october“ dem gleichen Zeichner zuordnen zu können. Das Blatt unterscheidet sich jedoch im Zeichenduktus, so dass ein unmittelbarer Zusammenhang nicht hergestellt werden kann. Vgl. Staatsgalerie Stuttgart, Inv. Nr. C 206; TIB Slg. A. Haupt, Ordner 2 (1977–1982), Mitteilung vom 13.09.1977, sowie Kaulbach 2007, S. 452 (Nr. 958).



B Ausbildung, Studienblätter
und Akademiepraxis



C01

C01

Zentralperspektivische Darstellung eines Brunnenhofes

1644, signiert u.l. „P. Neef p.[inxit] 1644“

Pieter Neefs d. Ä. (ca. 1578–1656/1661)

20,3 cm x 28,0 cm

Feder, Pinsel, laviert

KI D Z 6: 3

In der „Grossen Schouburgh der niederländischen Maler und Malerinnen“ (Amsterdam 1718–19) findet sich ein kurzer Eintrag Arnold Houbrakens (1660–1719) zum Antwerpener Maler Pieter Neefs d. Ä. Dieser habe Perspektiven von fürstlichen Palästen und Galerien, insbesondere aber Innenansichten von Kirchen mit ihrem Interieur gemalt. Houbraken, selbst ein bekannter Künstler, schloss seinen kurzen Eintrag mit der Bemerkung: „Een arbeidsame verkiezing, die ik liever wil zien dan zelf maken.“¹

Mit der akribischen Darstellung von zumeist gotischen Kircheninnenräumen hatte Pieter Neefs, ein Mitglied der Antwerpener St. Lukas Gilde, für sich eine Marktlücke in der niederländischen Architekturmalerie erschlossen, die sein gleichnamiger Sohn weiter bediente.² Ihre Gemälde sind heute in vielen namhaften Gemäldesammlungen weltweit vertreten, originale Zeichnungen aus ihrer Hand lassen sich dagegen kaum nachweisen. Als umso bemerkenswerter ist daher das sehr wahrscheinlich von Pieter Neefs d. Ä. stammende Blatt einzuschätzen.

Mit lockerer Hand gezeichnet und laviert, öffnet sich dem Betrachter der zentralperspektivisch entworfene Raum eines Brunnenhofs, dessen komplexe Architektur aus ein- und ausschwingenden Arkadenjochen gebildet wird. In den Sichtachsen der Bögen setzt sich diese Architektur ins vermeintlich Unendliche fort. Rustika- und Knospenelemente an Säulen, Gebälk und Bögen, aber auch der figurale Schmuck mit Tritonen und Fischen erinnern an die Grottenarchitekturen der italienischen Spätrenaissance und weisen das Blatt als manieristischen Entwurf für eine Fantasieszenerie aus – möglicherweise einen Schauplatz für eine antik-mythologische Szene eines Bühnenwerks.

Haupt hat die Zeichnung 1898 aus dem Nachlass des Kunstsammlers Karl Eduard von Liphart (1808–1891) in Leipzig erworben.³ Im Auktionskatalog wird sie als „Palasthalle mit Springbrunnen. Entwurf für eine Theaterdekoration“ benannt.⁴ Haupt übernahm diese Genreeinordnung und meinte bei dem Blatt zudem eine Nähe zum „Stil des Ricchini“ zu erkennen.⁵ Mit der architektonischen Sprache des Mailänder Architekten Francesco Maria Ricchini (auch Ricchino) [Vgl. Kat. D02 u. D03],⁶ ist Neefs Szenographie jedoch nur entfernt in Einklang zu bringen. Vielmehr kann das von der Forschung bei Neefs bisher besonders für die Perspektiv- und Raumkomposition formulierte Nachwirken von Hans Vredeman de Vries (1527–1609) auch auf die fantasievolle Kombination der Formen und Einzelemente bezogen werden.⁷ Hinzu kommt vielleicht eine ähnliche Reflektion italienischer Architektur, wie sie sich auch bei Peter Paul Rubens äußert.⁸ Gleichzeitig nimmt der Entwurf mit seiner fantasievoll-virtuosen Beherrschung der Perspektive schon die szenographischen Meisterwerke der Galli Bibiena Familie vorweg. Damit liegt mit der Zeichnung das vielleicht einzige bekannte Beispiel für Neefs Schaffen im perspektivischen Entwurf von Palästen und Galerien vor, wie Houbraken sie erwähnt hatte.

Bei der Bewertung als „fleissige Federzeichnung“ im Auktionskatalog von 1898 fühlt man sich an die eingangs erwähnte Bemerkung Houbrakens erinnert. Etwas feiner hat zu Haupts Zeit Joseph Eduard Wessely (1826–1895) über Neefs künstlerisches Vermögen geurteilt: „In der Auffassung und Ausführung solcher Bilder bewies er die vollständigste Kenntniß der Lineal- und Luftperspektive. In der Vertheilung des

Lichtes und Schattens war er unübertrefflich, und selbst im tiefsten Schatten noch durchsichtig.“⁹ *Simon Paulus*

1 Eine mühevolle Aufgabe, die ich lieber sehen als selbst machen will. Houbraken 1718, S. 221. „PIETER NEEFS. Deze schilderde Vorstelyke Paleizen en Galerien in Perspectie, maar inzonderheid gezigt van Tempels, en Kerken inwendig te zien [...].“ Ähnlich auch bei Weyermans 1729, S. 9.

2 Dazu Fusenig 2005. Zur Biographie siehe auch Härtig, Ulrike, „Neefs, Peeter der Ältere“, in: AKL, 92 (2016), S. 102f.

3 Das Blatt besitzt sowohl den Sammlerstempel von Lipharts (Lugt 1687) als auch den seines Enkels Freiherr Reinhold von Liphart (Lugt 1758), der die Sammlung 1876 erbte und zwischen 1894 und 1899 veräußerte.

4 Auktionskatalog Liphart 1898, S. 57, Nr. 666.

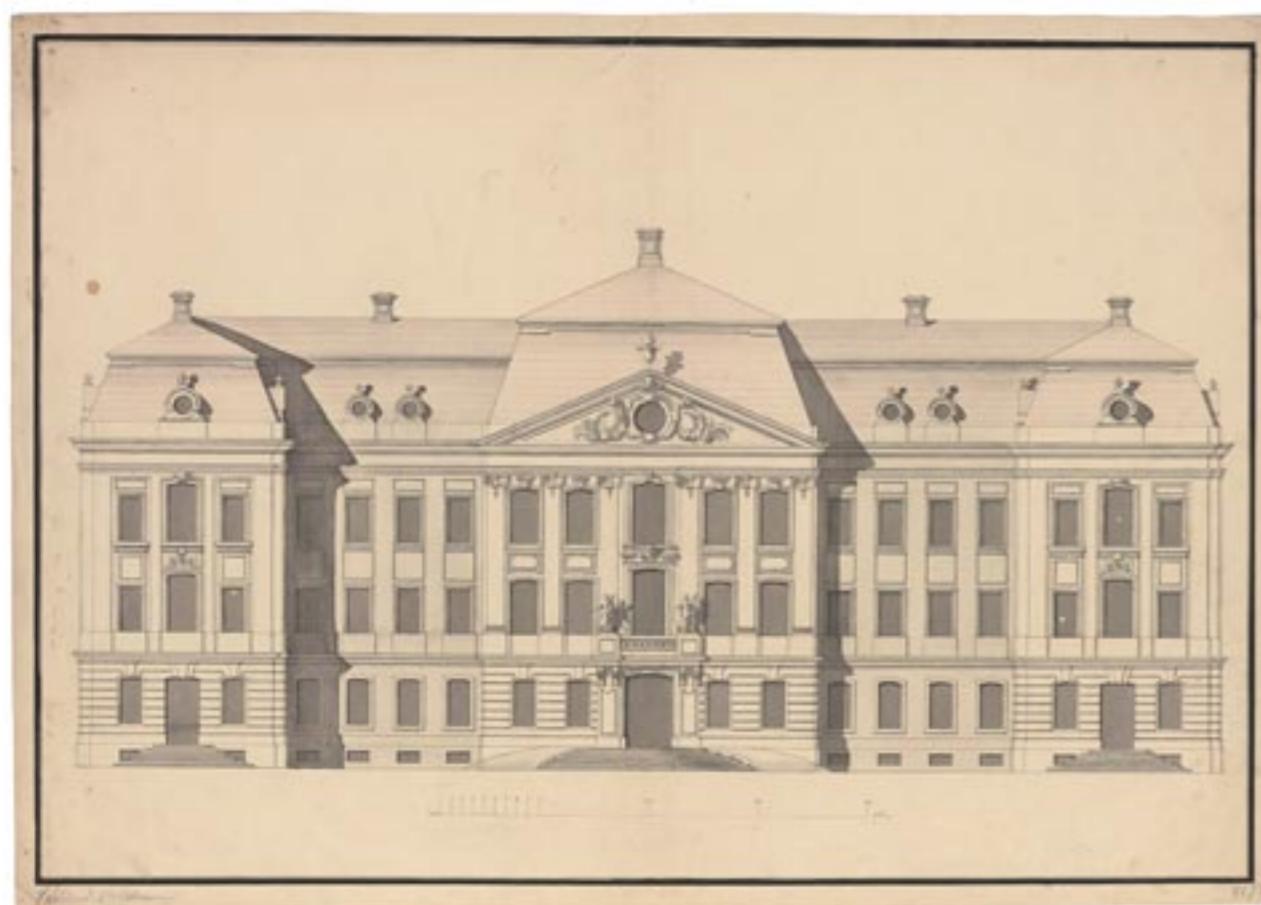
5 Haupt Katalog Handzeichnungen 1899, S. 67: „Neef P. 1644 Theaterdekoration im Stil des Ricchini“

6 Zu Ricchini (auch Ricchino) siehe Gritt, Jessica: RICCHINO, Francesco Maria di, in: Dizionario Biografico degli Italiani - Volume 87 (2016) https://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-maria-ricchino_%2BDizionario-Biografico%29/ (abgerufen am 27.09.2021)

7 Vgl. Fusenig 2005, Fusenig/Vermet 2002, S. 169, sowie Dubourg Glatigny 2002.

8 Vgl. Beneden/Uppenkamp 2011.

9 Wessely 1886, S. 364.



D10

D10

Ansicht einer Palaisfassade und Längsschnitt durch ein vierflügeliges Palais

um 1725/30

Johann Rudolph Fäsch (1680–1749), zugeschrieben

44,0 cm x 62,8 cm, 44,2 cm x 62,5 cm

Feder, Pinsel, farbig laviert (rosa, gelb, grau)

Maßstab: 40 Ellen

m F Z 2: 3, m F Z 2: 2

„Palais vor einen grossen Herrn“
aus: Fäsch 1722

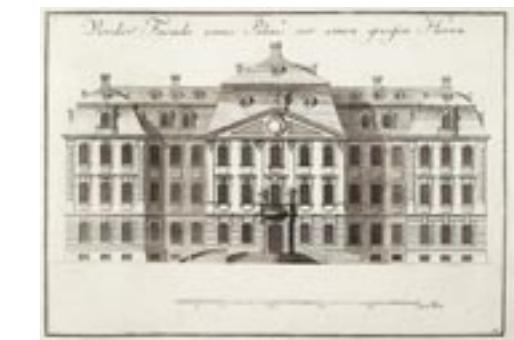
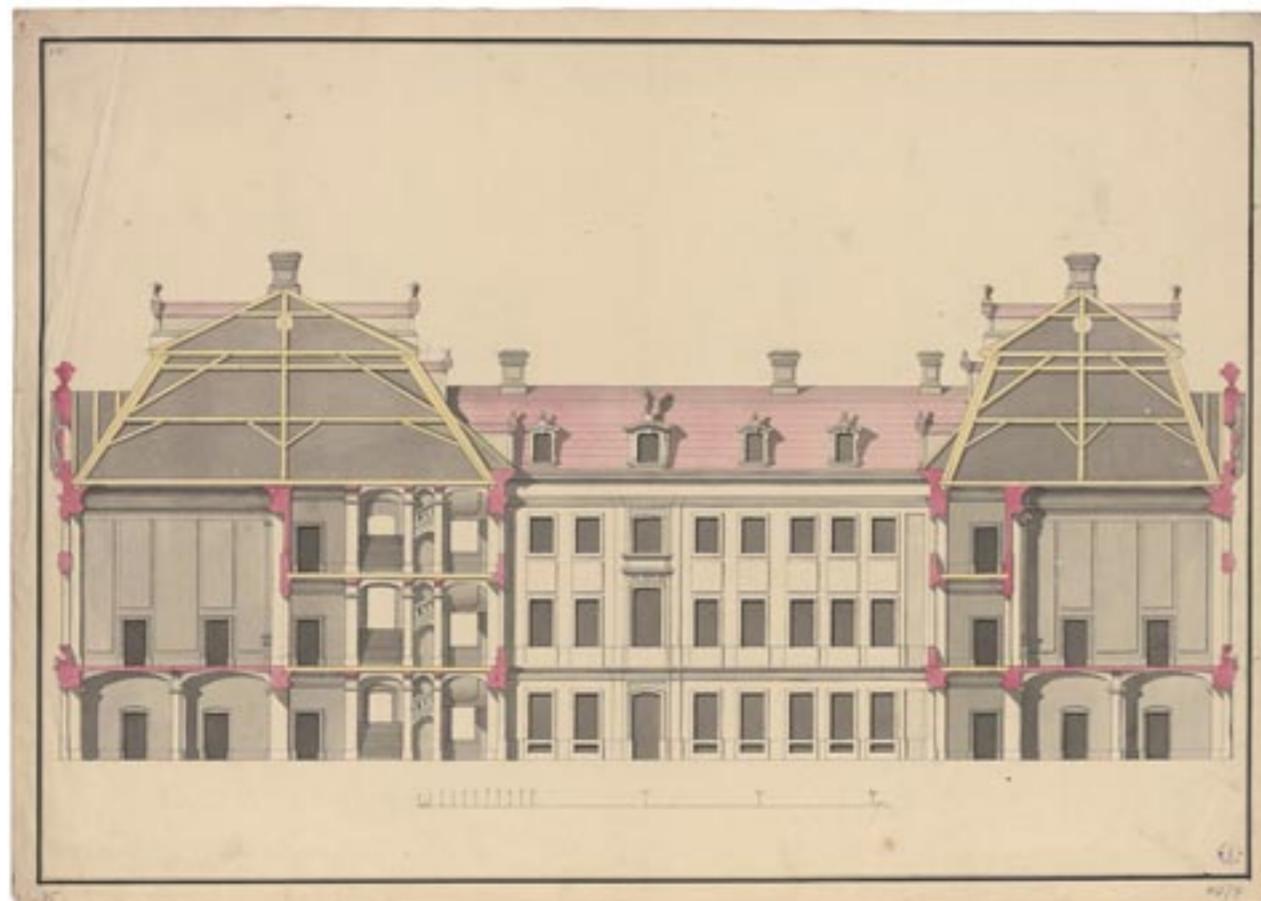


Abb. 2



Johann Rudolph Fäsch stammte aus Basel und ist seit 1712 zunächst als Ingenieurkapitän in Dresden nachweisbar, wo er bis 1742 bis zum Obristen aufstieg. Person und Werk Fäschs waren noch nicht Gegenstand genauerer Untersuchungen, ein Manko, das auf zahlreiche Militärarchitekten des 18. Jahrhunderts insbesondere in Sachsen übertragen werden kann.¹ So werden zwar seit dem Ende des 18. Jahrhundert einzelne militärische Bauwerke in Dresden mit seinem Namen in Verbindung gebracht, doch konnte der Neubau der Dresdner Hauptwache 1715/16, der bisher als architektonisches Hauptwerk des Schweizers galt, zuletzt als Bau Johann Christoph Naumanns (1664–1742) nachgewiesen werden.² Gewisse Bedeutung erlangte Fäsch als bevorzugter Architekt des sächsischen Kabinettsministers und Generalfeldmarschalls Jakob Heinrich von Flemming (1667–1728) bei dessen privaten Bauvorhaben, so dem ab 1715 errichteten Palais in der Dresdner Neustadt, dem späteren „Holländischen“ und Vorgängerbau des heutigen Japanischen Palais, und dem Umbau des Stadtpalais des Ministers 1717. Kurz darauf wurde er jedoch durch Oberlandbaumeister Matthäus Daniel Pöppelmann (1662–1736) in der Gunst Flemmings abgelöst und scheint sich in der Folge hauptsächlich auf die Lehre am Dresdner Kadettenkorps und seine publizistische Tätigkeit konzentriert zu haben. Hauptertrag letzterer ist das in fünf Teilen erschienene Sammelwerk „Anderer Versuch seiner Architectonischen Werke“ (Nürnberg 1722 bis 1729). Auch in ihm findet der Betrachter jedoch keine realisierten Bauwerke Fäschs. Die vorgestellten Entwürfe wirken wie ein Kompendium einer mehr allgemein „Dresdnischen“ Baukunst vor ihrem

Umschwung zum Frühklassizismus französischer Prägung in der Mitte der 1720er Jahre mit zahlreichen Anspielungen an Bauten und Projekte anderer Architekten.³ Dies trifft auch für das „Palais vor einen grossen Herrn“ zu, dem Fäsch vier Darstellungen im ersten Band des „Anderen Versuchs“ (Nürnberg 1722) widmete (Abb. 2).⁴ Auf H-förmigem Grundriss mit stark hervortretendem Mittelrisalit konzipiert, sind dessen Fassaden ganz in den Formen eines eher unspezifischen Dresdner Spätbarock gehalten. Das Hannoveraner Blatt stellt gleichsam die „Übersetzung“ des Kupferstichs in die beruhigte Formensprache des neuen Lisenenstils dar, der die sächsische Baukunst ab dem zweiten Jahrhundertviertel unangefochten dominierte.⁵ Die entsprechende Stilstufe zeigt der Längsschnitt eines vierflügeligen, offenbar freistehenden Palais. Zwar besitzt dieses kein direktes Vorbild in den Stichwerken Fäschs, doch bestehen enge Beziehungen sowohl zum Entwurf eines Kommandantenhauses aus dem zweiten Teil des „Anderen Versuchs“ (Nürnberg 1723) wie auch zum Stadtpalais Flemmings, dessen Umbau Fäsch wenige Jahre zuvor geleitet hatte.

Aufgrund fehlender Vergleichsbeispiele kann der Zeichner der beiden Blätter zwar nicht zweifelsfrei identifiziert werden, und auch ihr Zweck bleibt unbekannt. Ihre Zusammengehörigkeit ist jedoch durch den Zeichenduktus, die stilistische Haltung, das Blattformat und die Nummerierung in der jeweils oberen linken Blattecke erwiesen. Da die Maße gegen ihre Funktion als Vorlagen für den Kupferstich sprechen – denkbar wären andernfalls eine aktualisierte Neuauflage oder eine Fortsetzung des „Anderen Versuchs“ –, so könnte es sich um

1 Die wenigen zusammenfassenden Darstellungen zu Fäsch (v.a. Heckmann 1996, S. 209–215; Heckmann 2003) stellen im Hinblick auf die für Fäsch in Anspruch genommenen Bauten lediglich eine Zusammenstellung der vorangegangenen Literatur dar, die ihrerseits weitgehend auf den kurzen Angaben bei Hasche 1784, S. 160, basieren. Eine umfassende Auswertung der Primärquellen im Hinblick auf die Person Fäschs erfolgte hingegen bislang noch nicht.

2 Knobelsdorf 2020.

3 Vgl. die entsprechenden Einschätzungen bei Pfeiffer 1940, Bd. 1, S. 31f. und Bd. 2, S. 14, Anm. 70; Heckmann 1996, S. 211 f.; Hertzig 2001, S. 240 f.; Knobelsdorf 2020, S. 92–95.

4 Taf. 15–18.

5 Franz 1953; Hentschel / May 1973; Franz 1992.

Deckenspiegel eines Theatersaals mit Uhr

um 1820

Giuseppe Borsato (1770–1840), zugeschrieben

45,5 cm x 34,5 cm

Feder, Pinsel, farb. laviert

Maßstab „Matrice“

m I Z M 6: 2

Deckenspiegel eines Theatersaals mit zentralem Deckenbild

um 1780

unbekannter italienischer Künstler (Ende 18. Jh.)

60,2 cm x 41,3 cm

m I Z M 6: 3



G09

Das hier gezeigte Blatt gehört zu einer Serie von drei verschiedenen Planfondentwürfen für Theatersäle unterschiedlicher Zeitstellung und Autorenschaft, die in der Sammlung Haupts aufbewahrt werden. Vermutlich stehen auch die Deckenentwürfe für zwei *Salone di musica*, sowie weitere Blätter mit diesen sammlungsgeschichtlich in Beziehung.¹ Ein älterer kuratorischer Vermerk weist das Blatt einem italienischen Künstler um 1820 zu. Der italienische Kontext erklärt sich nicht zuletzt auch aus der einzigen auf dem Blatt enthaltenen Beschriftung des Maßstabes mit „Matrice“, was als Schablonenmaß unmittelbar darauf hindeutet, dass das Blatt für eine konkrete Ausführung bestimmt war.

Es einem bestimmten Ort oder Auftraggeber zuzuweisen, worauf vielleicht die Allegorien der sitzenden bekrönten Figuren (Juno mit Szepter und Pfau, Minerva mit Schild und Speer) über dem Prosenzium Hinweise geben können, ist bisher nicht gelungen.² Mit den für den Zeitraum zwischen 1770 und 1820 prägenden Theaterbauprojekten Giuseppe Piermarinis (1734–1808) oder Gian Antonio Selvas (1751–1819) lässt es sich nicht auf Anhieb in Einklang bringen.³ Jedoch sind zumindest aufgrund des von geübter und leichter Hand stammenden Duktus und der Stilistik der Zeichnung und ihrer Motivik Parallelen zum Werk des Venezianischen Künstlers Giuseppe Borsato (1770–1840) ziehbar, der mit Selva, u.a. im Zusammenhang mit Kulissen- und Theaterdeckenentwürfen für das Teatro La Fenice in Venedig, zusammenarbeitete und auch für weitere Theater Plafondentwürfe schuf.⁴ Von Borsato könnten auch die genannten Deckenentwürfe für die Salonnäume aus dem gleichen Konvolut stammen.⁴ Innerhalb des umfangreichen bisher bekannten Werk Borsatos sind die Projekte jedoch nicht zuweisbar.⁵



Abb. 2

1 m I Z M 4: 2 (Bagni di Livia); m I Z M 6: 1 (Carlton House).

2 Dazu Del Bianco 2015, Balistri 2014 und Ricci 2008.

3 Borsato 1831, Biggi 1995, S. 23; De Feo 2016, S. 3, 30.

4 m I Z M 6: 6 und 7.

5 De Feo 2016, S. 188f (II.31), 191 (II.33), S. 220 (II.58), S. 286, 307, 318, 321, 323f, 326.

6 Jedoch ist die Logentheater anders, die Prosenziumszone nicht kurviert und ohne die für La Fenice charakteristischen Gewölbewickel ausgearbeitet. In seiner Größe dürfte der Plafond etwa vergleichbar mit dem des Teatro della Canobbiana in Mailand oder des Teatro Manzoni in Pistoia sein. Die Logenzahl und -aufteilung entspricht der des Teatro d'Argentina in Rom.

7 Das ab 1750 verwendete Wasserzeichen der niederländischen Fabrikanten D & C BLAUW verweist mit seinem Gegenzeichen (Lilie im Wappenschild mit Krone, darunter Zahl „4“ als Marke und „VR“) auf die Jahrzehnte vor 1800. Vgl. Puntigam 2020, Bd. 2, Nr. 362 (1791), S. 411–413.

8 Genannt seien die theoretischen Beiträge von Milizia 1771 und Milizia 1794, Lamberti 1787 und Riccati 1790; sowie auch außerhalb Italiens Patti 1782 und Saunders 1790. Zur Diskussion um die Geometrie des Theatersaals siehe weiterführend Marchegiani 2005.

9 Z.B. weitere Verbindungen mit einem Giocondo Giuseppe Alber solli (1742–1825) zugeschrieben Reliefentwurf (m I Z M 1: 4), den Blättern von Leopoldo Pollack (1751–1806) und Paolo Bargigli (1760–nach 1815) oder dem von Haupt erworbenen Teile nachlass des Mailänder Künstlers Giuseppe Bramati (1795–1871) denkbar.

