

GUIDO HINTERKEUSER

ZUR EINFÜHRUNG

Gian Lorenzo Bernini äußerte während seines Aufenthaltes in Paris über Michelangelo: „Als Bildhauer und Maler war er groß, aber wahrhaft göttlich als Architekt; denn Architektur beruht auf Zeichnung.“¹ Zeichnung ist hier in der doppelten Bedeutung des Begriffs Disegno zu verstehen, wie er sich in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts vor allem in Florenz herausbildete. Nicht nur die graphische Darstellung war gemeint, die Fixierung eines Gedankens auf Papier mittels eines Systems aus Linien, die Forma, sondern ebenso der Gedanke selbst, die geistige Erfindung des Künstlers, die Idea.² Als übergeordnetes geistiges Prinzip bildet der Disegno die gemeinsame Grundlage der drei Gattungen Architektur, Malerei und Skulptur, „padre delle tre arti nostre“, wie Vasari 1560 betonte. Er präziserte weiter: „Aber gleichviel, dieser Disegno, wenn er die Erfindung irgendeiner Sache aus dem Urteilsvermögen gewonnen hat, ist nun darauf angewiesen, daß die Hand sich durch jahrelange Übung geschult und geeignet erweist, mit Feder, Zeichenstift, Kohle, mit Tinte oder irgendeinem anderen Werkzeug auszudrücken und nachzuzeichnen, was die Natur geschaffen hat.“³

Besonders in der Architektur ist die konkrete, materielle Zeichnung eine unabdingbare Voraussetzung. Lassen sich in Malerei und Bildhauerkunst vielleicht noch Fälle denken, wo ein Künstler ohne vorbereitende Skizzen und Entwürfe spontan ans Werk geht, so ist dies für die neuzeitliche Baukunst undenkbar. Zu komplex ist die Struktur eines Gebäudes in ihrem Ineinandergreifen von Grundriss und Aufrissen, woraus sich eine Vielzahl an funktional und künstlerisch zu bewältigenden Aufgaben ergeben. Man halte sich nur vor Augen, wie viele einzelne Außenfassaden allein an Schloss Charlottenburg zu gestalten waren. Der Architekt fertigte im Zuge der Ideenfindung erste Zeichnungen und Skizzen an. Er zeichnete Präsentationsrisse, wenn er den Bauherrn erst noch von seinem Entwurf überzeugen musste. So scheint Andreas Schlüter den Auftrag

zum Umbau des Berliner Schlosses wohl zunächst seinen zeichnerischen Fähigkeiten verdankt zu haben. Die suggestive Darstellung auf Papier erweckte bei Friedrich III. das Verlangen nach der Realisierung. Ab Beginn hatten Architekturzeichnungen die Aufgabe, den Ausführungsprozess zu begleiten. Der Architekt und sein Baubüro erstellten zahlreiche Rein- und Werkzeichnungen.

Nachdem ein Bau errichtet war, verloren die Zeichnungen ihre ursprüngliche Aufgabe, gelangten in die Plankammern oder verblieben in der Hand der Architekten. Die moderne Architekturgeschichtsschreibung schätzt sie vor allem als Dokumente für die Rekonstruktion der Geschichte von Bauwerken. Doch nur in seltenen Fällen kann der überlieferte Bestand den gesamten Bauverlauf belegen. Meist erhält man mittels der erhaltenen Zeichnungen nur Einblick in einzelne, zufällige Episoden. So lässt sich für den Charlottenburger Kernbau die Suche nach einer Lösung für die Anordnung und Gestaltung des Treppenhauses dank der Blätter in Hamburg und Stockholm gut belegen. Architekturzeichnungen werden heute als eigenständige Kunstwerke geschätzt – eine Entwicklung, die weiter anhält und sich auch in den Preisen auf dem Kunstmarkt artikuliert.⁴ Im Barock konnten sie zum Symbol werden für den Anspruch des Fürsten als Bauherr. Das große Deckengemälde im Rittersaal des Berliner Schlosses verherrlichte die Regierungstaten Friedrichs III./I. und würdigte dabei auch die großen Bauprojekte seiner Herrschaft (Abb. 1): Das Berliner Schloss wird im Modell präsentiert; Baupläne, auf den Putz gemalt oder in Stuck gearbeitet, sind aufgerollt und zeigen den Grundriss der Zitadelle Spandau, den Fassadenaufriss des Zeughauses und den Grundriss des Charlottenburger Schlosses.

Die Architekturzeichnung des Barock war gerade in den vergangenen Jahren wieder verstärkt Gegenstand von Studien und Ausstellungen. Besonders eindrucksvoll

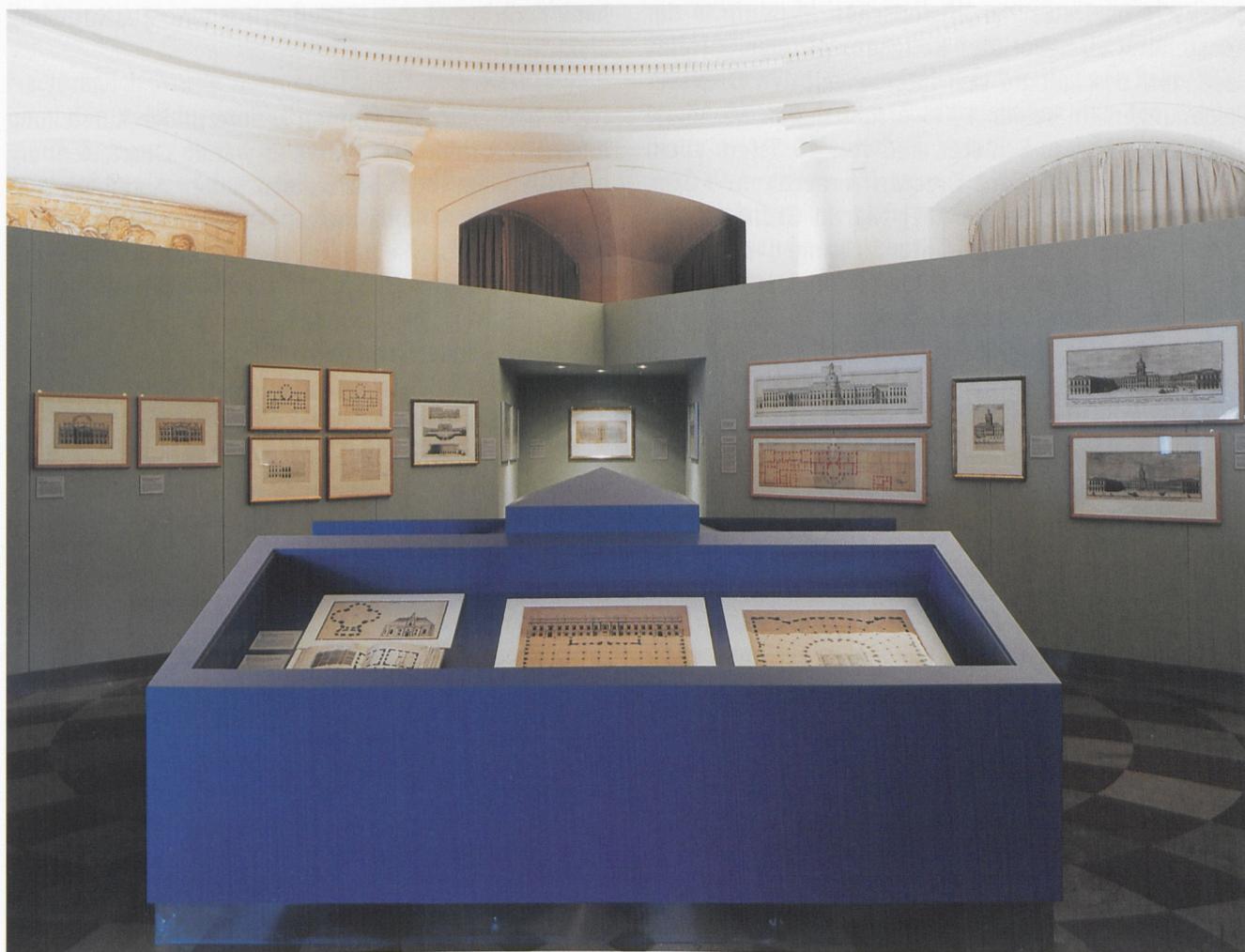


2 Berliner Schloss, Dauerausstellung zum Berliner Schloss in den Historischen Wohnräumen (Raum 685) mit einem Modell des Schlosses vor dem Umbau durch Andreas Schlüter sowie Gemälden, Architekturzeichnungen und Druckgraphik, Aufnahme vor 1945

war die 1993 in Stuttgart gezeigte Ausstellung „Römische Architekturzeichnungen des Barock“. Über die Baumeister und ihre Werke und Projekte hinaus gibt der von Elisabeth Kieven bearbeitete Katalog einen fundierten Überblick über die Architekturzeichnung im allgemeinen.⁵ Zur französischen Architekturzeichnung, die ab der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts international – und nicht zuletzt auch in Berlin – Maßstäbe setzte, existieren gute Darstellungen von Carl Linfert und Katharina Krause.⁶ Eine Zusammenfassung zur deutschen Architekturzeichnung des Barock fehlt hingegen. Zahlreiche Einzeluntersuchungen gleichen

dieses Defizit zum Teil aus. Als eine Studie mit allgemeinerem, über den eigentlichen Gegenstand hinausweisendem Anspruch darf Hermann Heckmanns Arbeit über Matthäus Daniel Pöppelmann als Zeichner gelten.⁷

Die Berliner Architekturzeichnung des Barock ist noch nicht umfassend und im Zusammenhang untersucht worden. Grundlegende Vorarbeiten aber sind geleistet. Cornelius Gurlitt wies 1890 auf die Klebebände in der heutigen Sächsischen Landesbibliothek in Dresden hin.⁸ Die in Halbleder gebundenen Konvolute enthal-



3 Schloss Charlottenburg, Runder Saal im Erdgeschoss (Raum 115) während der Ausstellung „Sophie Charlotte und ihr Schloß“ 1999/2000 mit Architekturzeichnungen und Druckgraphik des Berliner Barock

ten Entwürfe, die den Nachlass Jean de Bodts und wohl auch denjenigen Johann Friedrich Eosanders vereinen.⁹ Auffallend viele Blätter stammen aus der Regierungszeit des brandenburgischen Kurfürsten und Königs Friedrich III./I. Gurlitt hatte die Bedeutung der Bände für die Berliner Barockforschung sofort erkannt. Für heutige Begriffe sicher unkonventionell, brachte er vier der Bände nach Berlin ins Kunstgewerbemuseum, um sie dort gemeinsam mit Kollegen durchzublättern und zu diskutieren, verband also eine Ausstellung und ein Kolloquium im Kleinen. In der Ausstellung „Sophie Charlotte und ihr Schloß“ waren 1999/2000 ebenfalls

Blätter aus diesem Bestand zu sehen (Abb. 2).¹⁰ Ferner wurden hier neben weiteren Leihgaben mehrere Zeichnungen aus dem Bestand der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg gezeigt, die vor dem Krieg bereits einmal in einem neutralen Raum im Berliner Schloss ausgestellt waren (Abb. 3).

Gurlitts kurzer Beitrag von 1890 war noch ungebildet. Ein Jahr später bereits wurde einer der Dresdner Klebebände vollständig reproduziert: Richard Steche publizierte die Entwürfe Jean de Bodts zum Zeughaus und zu einem Marstallgebäude.¹¹ Sämtliche Originale wur-

den 1994 im Deutschen Historischen Museum in der Ausstellung zum Berliner Zeughaus gezeigt.¹² Heinz Ladendorf beschäftigte sich intensiv mit den Dresdner Zeichnungen. In seiner 1935 erschienenen Monographie über Andreas Schlüter sind von 40 Tafeln allein 17 den Zeichnungen aus Dresden vorbehalten.¹³ Günther Schiedlauskys Studie über Martin Grünberg enthält ebenfalls detaillierte Untersuchungen zu einzelnen Blättern.¹⁴ Nach dem Krieg erlosch das Interesse an diesem Thema. Goerd Peschken ist hier noch zu nennen, der den Treppenhausentwurf zu Charlottenburg identifizierte, den Margarethe Kühn 1970 publizierte.¹⁵

Die folgenden Beiträge sollen in Fortsetzung und Erweiterung der Ausstellung im Schloss Charlottenburg das Thema der Berliner Architekturzeichnung vertiefen. Die Frage der Zuschreibung und Händescheidung spielt hier noch eine gewichtige Rolle. Gerade in dieser Hinsicht erfüllen Ausstellungen ihren Sinn, wenn getrennt voneinander aufbewahrte Blätter wieder im ursprünglichen Kontext vereint werden. Allerdings können Probleme der Zuschreibung nicht allein im Rückgriff auf die Methode der Stilkritik gelöst werden. Vielmehr bedarf es des vollständigen methodischen Instrumentariums des Architekturhistorikers, der neben der Planungs- und Baugeschichte eines Gebäudes übergreifend das gesamte Baugeschehen innerhalb einer Stadt oder Kunstlandschaft berücksichtigt.

Die in der Ausstellung gebotene Fokussierung auf Schloss Charlottenburg und die am Bau beteiligten Architekten erlaubte die Würdigung so bedeutender Baumeister wie Johann Arnold Nering, Martin Grünberg, Andreas Schlüter und Johann Friedrich Eosander. Was nicht heißen soll, dass sie als Zeichner bereits alle stilistisch eindeutig fassbar sind. So waren etwa vier recht heterogene Zeichnungen zu sehen, die alle mit Eosander in Verbindung gebracht werden. Der Aufsatz von Alexander Holland wird, gestützt auf weiteres Material, die Problematik der Zuschreibung darlegen und präzisieren.

Ebenfalls nur aus wenigen Blättern besteht Schlüters zeichnerisches Œuvre. Ausgehend von einem erstmals in der Ausstellung vorgestellten Entwurf für das Land-

haus Kameke werden Kriterien für eine Zuschreibung diskutiert.

Nicht berücksichtigt werden konnte in der Ausstellung hingegen Jean de Bodt, denn er war an Charlottenburg nicht beteiligt. Bodt hatte einen hohen Anteil am Ausbau der jungen Königsmetropole, er war ein exzellenter Zeichner, der seine Gebäude in einer kompletten Serie erfasste, angefangen von der Perspektivansicht aus der Vogelschau, über Grundriss, Aufriss und Schnitt. Von ihm blieb – anders als bei Schlüter oder Eosander – ein recht umfangreiches zeichnerisches Œuvre erhalten, das Hans-Joachim Kuke vorstellt.

Christian Eltester galt bis zu seinem frühen Tod im Jahr 1700 als hoffnungsvoller Nachwuchsarchitekt des kurbrandenburgischen Hofes, der ihn förderte und immer wieder zu Studienzwecken ins Ausland schickte. Gebaut hat er kaum etwas, wenig ist gesichert. Sein im Berliner Kupferstichkabinett erhaltener zeichnerischer Nachlass ist ein wichtiges Zeugnis für die Berliner Baukunst um 1700, konnte aber in der Ausstellung ebenfalls nicht gezeigt werden, da sich Eltester nicht mit Schloss Charlottenburg in Verbindung bringen lässt. Die Studie zur Parochialkirche in diesem Band wird auf seine Person und sein Werk eingehen und untersuchen, inwieweit ein bislang kaum bekanntes Blatt, auf das Melanie Mertens vor wenigen Jahren aufmerksam machte, mit seinem Namen in Verbindung zu bringen ist.

Jean Baptiste Broebes hatte von Friedrich I. den Auftrag erhalten, „alle Königliche[n] Palläste und Lust-Schlösser in und außerhalb Berlin in Augenschein zu nehmen, abzuzeichnen und so dann in Kupffer bringen zu lassen“. Das Projekt scheiterte, seine Radierungen erschienen erst postum 1733, zwanzig Jahre nach dem Tod Friedrichs I. Anders als die gleichzeitig entstandenen Reiseskizzen des Weißenseer Architekten Christoph Pitzler, die allein das Bestehende oder in Planung Begriffene festhalten, betätigt sich Broebes, der zugleich Professor an der Berliner Kunstakademie war, selbst als Entwerfer, so dass gerade bei verlorenen Bauten oftmals nur schwer zu entscheiden ist, inwieweit Broebes einen authentischen Zustand aufnimmt und wo seine eigenen Ideen beginnen.¹⁶ Diese

Problematik skizziert der Beitrag von Goerd Peschken.

Nachträglich wurde noch ein Aufsatz von Bernd Adam über den nahezu unbekanntem Architekten und Ingenieur T. Henry Reetz aufgenommen. Reetz war während der Regierungszeit Friedrichs I. in Berlin tätig und ging 1725 nach Hannover. Das Bekanntwerden seines zeichnerischen Nachlasses, der in der Wehrbereichsbibliothek in Hannover aufbewahrt wird und von des-

sen Existenz bislang in Berlin niemand etwas wusste, darf als Sensation angesehen werden. Die fünf Klebebände enthalten neben freien Entwürfen von Reetz zahlreiche Blätter, die im Zusammenhang mit den großen Bauprojekten Friedrichs I. entstanden sind. Womöglich sind auch einige Zeichnungen Nerings darunter. Mit dem umfangreichen Material ist die Forschung zur brandenburgisch-preußischen Barockarchitektur unerwartet auf eine neue Grundlage gestellt worden.

ANMERKUNGEN

- 1 Zitiert nach: Rose, 1919, S. 31.
- 2 Zum Disegno-Begriff und seiner Geschichte ausführlich: Kemp, 1974. – Besonders prägnant ist Benvenuto Cellinis Unterscheidung zwischen Disegno primo und Disegno secondo: „[...] il Disegno è di due sorte, il primo è quello che si fa nell' Imaginativa, et il secondo tratto da quello si dimostra con linee [...]“ (Zitiert nach: ebd., S. 231).
- 3 Übersetzung nach: ebd., S. 226.
- 4 Lukatis, 1999.
- 5 Ausst. Kat. Von Bernini bis Piranesi, 1993, S. 11–26 (mit ausführlichem Literaturverzeichnis).
- 6 Linfert, 1931. – Krause, 1990.
- 7 Heckmann, 1954 (vor allem S. 11–27). – Aus einer Vielzahl an Publikationen zum Thema seien ferner exemplarisch erwähnt: Hotz, 1983. – Prange, 1997 (vor allem das Kapitel: „Der Beginn der autonomen Architekturzeichnung um 1700“ [S. 29–51]).
- 8 Gurlitt, 1890.
- 9 Hinterkeuser, 2000.
- 10 Zwei Konvolute wurden aus konservatorischen Gründen aufgelöst: SLUB, Archit. 261 und Archit. 263 (Ausst. Kat. Sophie Charlotte und ihr Schloß, 1999, S. 285, Kat. Nr. IV. 15 u. S. 297 f., Kat. Nr. IV. 36). – Als vollständiger Band befand sich Archit. 269, Tom. I in Berlin. Er wurde entgegen der Bemerkung im Katalog (Ausst. Kat. Sophie Charlotte und ihr Schloß, 1999, S. 279, Kat. Nr. IV. 2) nicht aufgelöst.
- 11 Steche, 1891.
- 12 Müller, 1994.
- 13 Ladendorf, 1935, S. 30–32.
- 14 Schiedlausky, 1942.
- 15 Kühn, 1970, Textbd., S. 65. – Ausst. Kat. Sophie Charlotte und ihr Schloß, 1999, S. 285 f., Kat. Nr. IV. 15.
- 16 Die *Vues des Palais* von Broebes erschienen jüngst im Neudruck, kommentiert von Fritz-Eugen Keller (Broebes, 2000). – Die Reiseskizzen Pitzlers wurden vor einigen Jahren erstmals ediert und ausführlich erläutert (Lorenz, 1998b).