Canaletto: Katholische Hofkirche zu Dresden. 1748

GAETANO CHIAVERI

DER ARCHITEKT DER KATHOLISCHEN HOFKIRCHE ZU DRESDEN

VON

EBERHARD HEMPEL

MIT BAUTECHNISCHEN

UND ZEICHNERISCHEN BEITRÄGEN

VON

WALTER KRÖNERT

1955

WOLFGANG JESS VERLAG DRESDEN

DRESDNER BEITRÄGE ZUR KUNSTGESCHICHTE

HERAUSGEGEBEN VON

EBERHARD HEMPEL UND WALTER HENTSCHEL

IN VERBINDUNG MIT DEM INSTITUT FÜR DENKMALPFLEGE DRESDEN

UND MIT DESSEN UNTERSTÜTZUNG

BAND 1

Lizenz-Nr. 352/495/2/55

Gesamtherstellung VEB Offizin Andersen Nexö in Leipzig III/18/38

Klischees: H. F. Jütte, Leipzig

SEINER GELIEBTEN FRAU

PAULA MARIA GEB. EGGER

*10. 2. 1887

IN BLUMAU BEI BOZEN

VORWORT

Das vorliegende Buch ist im Rahmen der Fakultät für Bauwesen an der Technischen Hochschule zu Dresden entstanden und soll demnach für eine gedeihliche Zusammenarbeit von Architekten und Kunsthistorikern zeugen. Die Aufgabe an sich forderte dazu heraus, da bei Chiaveri sowohl die künstlerische Gestaltungskraft wie das bautechnische Können stark entwickelt waren. In Herrn Dr.-Ing. Walter Krönert fand der Verfasser den geeigneten Mitarbeiter, dem es mit guter Sachkenntnis und einem gerecht abwägenden Urteil gelang, die Leistungen des römischen Architekten auf statischem und konstruktivem Gebiet klarzulegen. Ursprünglich sollte sich die Untersuchung im wesentlichen auf den Bau der Katholischen Hofkirche in Dresden beschränken. Aber mit der Arbeit wuchs die Gestalt Chiaveris immer mehr ins Große und Bedeutungsvolle, so daß eine Biographie, die seine Persönlichkeit in ein helleres Licht rückte, als das Gegebene erschien. Er teilt das tragische Schicksal mit seinen großen Vorbildern Michelangelo und Borromini, im Konflikt mit der eigenen Zeit, aber nicht zuletzt bei allzu heißblütigem Temperament auch mit sich selber gestanden zu haben. Für die Forschung ergab sich daraus manche Schwierigkeit. Bei Chiaveri kommt dazu, daß seine Spuren teilweise recht verweht sind, zumal auch hier die Vernichtung Dresdens und vieler Kunstwerke, vor allem auch der graphischen Unterlagen, mühsame Nachforschungen nötig machte, um ein möglichst lückenloses Bild entstehen zu lassen.

Mannigfachen Dank hat der Verfasser zahlreichen freundlichen Helfern auszusprechen. An der Technischen Hochschule in Dresden den Mitgliedern seines kunstgeschichtlichen Instituts für ständige Unterstützung, und ferner den Herren Professor Dr. Walter Henn für wertvolle bautechnische Hinweise, wie Dipl.-Ing. Wolfgang Preiss und Dipl.-Ing. Rolf Berger für die Überprüfung der vorliegenden baustatischen Berechnungen, Dozent Dipl.-Ing. Heinz Röcke für sein Bemühen um eine perspektivische skizzenhafte Darstellung des St.-Peter-Projektes Chiaveris, schließlich der Modellwerkstatt der Technischen Hochschule: ihrem Leiter, Herrn Hans Jungnickel und Herrn Werner Rudloff für die Herstellung von einem Modell dieses Projektes. Sehr gefördert wurde die Arbeit weiterhin am Dresdner Institut für Denkmalpflege, insbesondere bei den Herren Dr. Hans Nadler, und Dr. Fritz Löffler, die auch staatliche Subventionen erwirkten. Der gleiche Dank gebührt der Leitung der Staatlichen Fotothek, die immer aufs neue durch ihren Photographen, Herrn Walter Möbius, Aufnahmen machen ließ. Diejenigen, die von einer Feuerwehrleiter aus erfolgten und dadurch nicht die gleiche Schärfe wie die übrigen aufweisen, sind als Tafeln am Schlusse vereint. Da eine gewisse Unschärfe bei Aufnahmen von Barockskulpturen häufig den einheitlichen Eindruck verstärkt und dies dem Bild entspricht, das sich bei größeren Entfernungen ergibt, so wollte der Verfasser auf die an sich wertvollen Photographien nicht verzichten. Dankbar gedenkt er auch der Förderung des Werkes durch den

hochwürdigsten Herrn Propst Willibrod Sprentzel und Herrn Dr. Max Zimmermann, den Leitern des Wiederaufbaus, sowie den um die Wiederherstellung der Ausstattung der Hofkirche sehr verdienten Meister Robert Sanders. Auf seinen Reisen fand der Verfasser Unterstützung durch den Deutschen Verein für Kunstwissenschaft, insbesondere bei den Kollegen, den Herren Professoren Dr. Friedrich Winkler, Hans Kauffmann und Gerhard Franz. In Österreich waren es der Direktor der Staatlichen Graphischen Sammlung Albertina, Professor Dr. Otto Benesch, und Hofrat Dr. Erwin Hainisch, in Rom die Herren Direktoren der Bibliotheca Hertziana: Professor Dr. Leo Bruhns und Professor Dr. Graf Wolff Metternich, desgleichen auch Dr. Ludwig Schudt, Dr. Konrad Repgen und Fräulein Marcella Ravà, die meine Forschungen förderten. Mit großer Hingabe hat der italienische Kollege Furio Fasolo auf meine Anregung hin sich der Darstellung des kühnen Projektes Chiaveris für den barocken Umbau der Kuppel von St. Peter gewidmet. Die Mitarbeit eines römischen Architekten und Bauhistorikers war mir bei dieser Arbeit besonders erwünscht. Das Gleiche war der Fall für eine Unterstützung durch Kollegen aus Sowjet-Rußland. Diese trat noch kurz vor Abschluß der Arbeit im weitgehenden Maße ein. Die Herren B. W. Murawjew, Leiter der Vollzugsabteilung der Leningrader Abteilung der Akademie für Architektur in der UdSSR und F. W. Schilkow, Leiter der Vollzugsabteilung der Abteilung für Theorie und Geschichte der Architektur sandten mir eine ausführliche, mit Photographien belegte Beantwortung der von mir gestellten Fragen bezüglich Chiaveris Bauten im damaligen St. Petersburg. So konnte ich insbesondere die neuesten archivalischen und kunsttopographischen Feststellungen noch verwerten, soweit sie sich auf Chiaveri beziehen, die cand. arch. W. F. Schilkow am Anfang dieses Jahres in der letzten Grabar-Ausgabe über Architektur der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts veröffentlichte. Diesen so freundschaftlich gesinnten Kollegen, wie auch Herrn Professor Dr. Clasen für die Vermittlung, meinen Dank auszusprechen, ist mir ein besonderes Bedürfnis.

Die Drucklegung, wie die gesamte Vorbereitung des Buches wurde durch die Fürsorge und das Verständnis, die Herr Dr. Hans Krey vom Wolfgang Jess Verlag ihm entgegenbrachte, wesentlich gefördert, wofür ich ihm ebenfalls meinen herzlichsten Dank ausspreche. Nicht zuletzt aber gedenke ich meiner lieben Schwester Elisabeth Hempel für ihre nie versagte, wertvolle Unterstützung unserer Arbeit in den fünf Jahren, die sie zum Ausreifen brauchte.

INHALT

Vorwort 7
Jugendzeit in Rom 11
Im Dienst Peters des Großen und Katharinas I. 14
Tätigkeit in Polen 23
Berufung nach Dresden 27
Die Katholische Hofkirche in Dresden
  Vorstufen 31
  Gestaltung 36
  Baudurchführung 95
  Der Bau in technischer Hinsicht* 103
  Instandsetzungen* 121
  Mattiellis Statuen 127
Schloßbaupläne für Dresden 161
Königliches Schloß in Warschau 180
Chiaveris Wohnhaus in Dresden 187
Verhältnis zu Italien 190
Chiaveris Bautechnische Schriften und Gutachten* 200
Das Stichwerk der Ornamenti diversi di porte e finestre 206
Spätzeit in Italien 213
Auswirkung 216
Katalog der Handzeichnungen 251
Katalog der Kupferstiche 257
Schrifttum 260
Ortsregister 262
Personenregister 263

* Von Dr. Walter Krönert verfaßt

Anmerkung: Die eingeklammerten Zahlen im Text beziehen sich auf das Schrifttumsverzeichnis am Schluß
Abkürzung SLHA für Sächs. Landeshauptarchiv Dresden

JUGENDZEIT IN ROM

Gaetano Chiaveri, 1689 in Rom geboren[1], gehört damit der Spätzeit des römischen Barocks an, die lange übersehen in den letzten Jahren durch eine Reihe italienischer Forscher, so Vincenzo Golzio, Furio Fasolo, Mario Rotili eine eingehende, man kann sagen liebevolle Behandlung fand, die sie durchaus verdient. Unser Architekt hat auch, obwohl er schon als Achtundzwanzigjähriger die Heimat verließ, seine ganze Kraft aus dem Mutterboden des europäischen Barocks gesogen, er ist ihm, wie kaum ein anderer italienischer Architekt in der Fremde treu geblieben, vor allem in der Entschiedenheit, mit der er den französischen Einfluß und damit Rokoko und Klassizismus ablehnte. Es äußert sich darin ein Grundzug seines Wesens, eine weitgehende Selbständigkeit. So läßt sich auch kein Schülerverhältnis feststellen, im Gegensatz zu seinen gleichaltrigen Kollegen, die zumeist als Scolari del Cavaliere Carlo Fontana in den römischen Guiden weiterleben. Als Baumeister von St. Peter stand Fontana in Rom nach dem Tod von Carlo Rainaldi 1691 an erster Stelle. Wenn er auch nicht an den Rang der führenden römischen Architekten des 17. Jahrhunderts, Bernini und Borromini, heranreicht, so hat er doch in städtebaulicher Beziehung die großen römischen Leistungen des 18. Jahrhunderts vorbereitet. Insofern gewann er auch für Chiaveri Bedeutung. Fontanas Platzprojekt für den Monte Citorio, das er 1694 veröffentlichte, gab sichtlich mit der gebrochenen Palastfassade, deren Mittelrisalit sich in den halbkreisförmig geschlossenen Platz hineinschiebt, das Vorbild für Chiaveris Projekt des Dresdner Schloßvorplatzes am Brückenkopf ab (Abb. 12). Aber viel stärker als Fontana hat der Gegenspieler Berninis, der Feind jeder klassizistischen Neigung, Francesco Borromini, durch seine Kirchenbauten auf den Jüngling gewirkt, obwohl seine Tätigkeit über ein halbes Jahrhundert zurücklag. Chiaveris erstes bekanntes Werk vom Jahre 1725, die Kirche von Korostino, bringt eine Synthese von S. Agnese und S. Ivo in Rom, weiterentwickelt zum dreieckigen Zentralbau (Abb. 4f). Der Säulenbau der flankierenden Glockentürme dieser in der Provinz Nowgorod gelegenen Kirche mit ihren konkav geschweiften Wänden, die auf Borrominis Entwürfe für S. Agnese und S. Carlino zurückgehen, wird am Turm der Dresdner Hofkirche zur vollkommensten Lösung entwickelt. Den weiteren Gedanken von Korostino, den Kuppelbau durch ein Strebesystem, die von Chiaveri so benannten „Forze contraposte", zu gliedern und die Kuppel mit dem Tambour zu umkleiden, löste S. Ivo aus. Die von Borromini bevorzugten sechseckigen Kapellen, die einen Zentralraum umkreisen, tauchen bei der Dresdner Hofkirche wieder auf. Deren Schmalseiten mit dem charakteristischen Linienzug, der an das mittlere konvexe Segment eines Ovals konkav eingezogene Achsen und anschließend abgeschrägte Ecken ansetzt, entsprechen der Gestalt von Borrominis S. Andrea delle Fratte. Die dortigen Obermauern, die wie bei S. Ivo die Kuppel umkleiden, kehren ebenfalls am basilikalen Aufbau der Hofkirche wieder. Die Wahl einer statisch günstigen Konstruktion berührt sich mit der Vorliebe für Vertikale, für die in den Gliedern nach oben drängende Bewegung, für heimliche Gotik, wie sie schon bei Borromini hervortritt. Und so kehrt auch die Schnecke von S. Ivo und des Mailänder Doms auf einem Entwurf für den Turm der Dresdner Hofkirche wieder (Abb. 24). Diese Verbindung ist auch stammesmäßig begründet, wodurch das Römertum beider Architekten eingeschränkt wird, zumindestens eine charakteristische Note erhält. Auch Chiaveri gehörte, wie sein Name ausweist, einer ursprünglich oberitalienischen Familie an und steht somit der nordischen Baukunst näher als die aus dem Süden nach Rom gekommenen Architekten wie Bernini, Vanvitelli, Juvara u. a. In Süditalien auf dem Boden des einstigen Großgriechenlands geboren, gehören sie ihrem Ursprung nach der zur Klassik neigenden Zone an. Der dortige Barock hat nicht so tief

[1] Der von Ettore Lo Gatto angegebene Geburtstag 5. März beruht anscheinend auf einer Verwechslung mit dem Todestag (51, S. 49.)

herabreichende Wurzeln wie auf römischem Boden. So konnte der vom griechischen Vorbild ausgehende Klassizismus zwar in das römische Kunstleben hineinwirken, aber es dabei nicht in seinem Kern völlig verwandeln. Die beiden Welten scheiden sich in der Auffassung der Säule. Der Klassizismus behandelt die Säulen als die eigentlich tragenden Glieder der Architektur, demgegenüber die Mauer möglichst zurücktritt. Dagegen verbindet der römische Barock der Michelangelo Nachfolge die Säulen mit der Mauer. Die Funktion des Mauerwerks findet zwar auch hier in den Säulen ihre vollkommenste und schönste Ausprägung, aber sie ersetzen nicht die Mauer, sie geben ihr nur den von tragenden Kräften erfüllten Charakter. So hat Borromini die Säule behandelt. Und auch Chiaveri stellt sie in Mauernischen oder rückt sie fast immer dicht an die Pfeilermasse heran. Der Verstärkung des plastischen Charakters dienen auch die Pilaster. Borromini erwähnt bei denen im Hof des Oratorio di S. Filippo Neri, die 0,67 m vorspringen, sie verursachen „un gran rompimento con molto gusto dell'occhio" (36, S. 78). Chiaveri hat etwas Ähnliches im Auge, wenn er auch mit anderen Mitteln, vor allem mit Rücklagen und Verkröpfungen arbeitet. Insofern folgt er der älteren Richtung des Barocks.

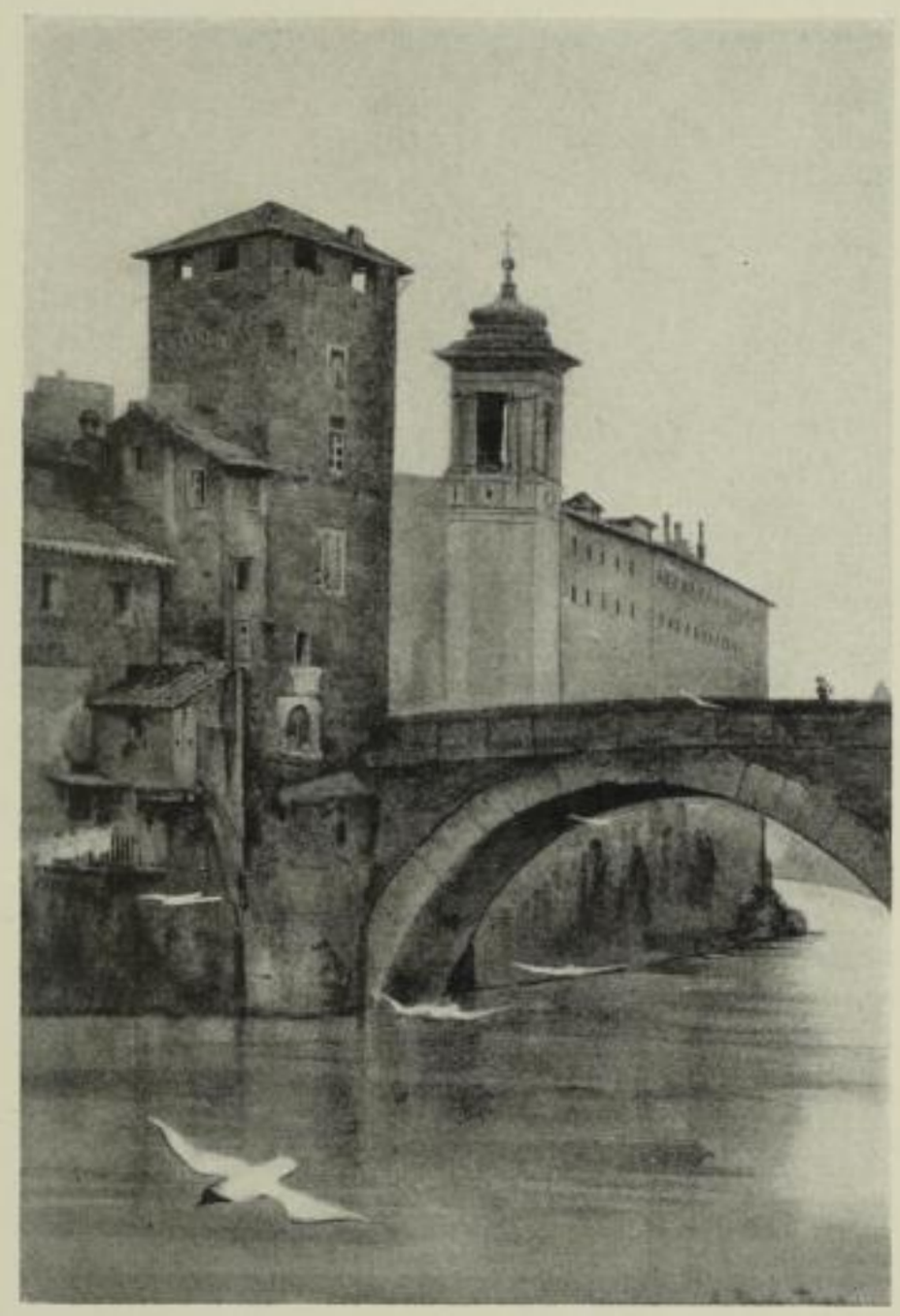
Wenn demnach Chiaveris Ausbildung von dem allgemein römischen Erbgut der Michelangelo- und Borromini-Richtung genährt wird, ohne daß ein unmittelbar einwirkender Lehrer genannt werden kann, so besaß er doch gleichaltrige römische Fachkollegen, mit denen er verbunden war. Zu ihnen gehörte Antonio Canevari, den er später in Dresden als seinen Freund bezeichnete, den er sehr schätze. 1681 in Rom geboren, also acht Jahre älter als Chiaveri, hat Canevari dort eine ganze Anzahl von Bauten mittlerer Bedeutung geschaffen, so den Umbau von Kloster und Kirche S. Giovanni e Paolo, S. Stimmate di San Francesco, S. Eustachio, den Portikus von S. Paolo fuori le mura und anderes in einem zurückhaltenden, etwas trockenen Barock, der als solcher nur bei Einzelheiten wie den Rahmen stärker hervortritt. Bei der strengen Gesamthaltung kam er gelegentlich zu klassizistischen Formen wie dem schlichten Giebel der Fassade von S. Eustachio. Der Zeitstil zeigt sich in dem als Ellipse gebildeten Querschiff der gleichen Kirche und den beiderseitig gerundeten Ecken des Schiffes mit Durchgängen in S. Francesco delle Stimmate. Nach einer nicht sonderlich glücklichen Tätigkeit in Portugal erwarb er sich als Architekt Karls III. größeren Ruhm, für den er an den königlichen Palästen in Portici und Capodimonte in Neapel baute. Dort ergab sich 1738 eine Berührung mit der Tätigkeit Chiaveris, indem Canevari zur Beurteilung der Dresdner Pläne herangezogen werden sollte, worauf später einzugehen ist (vgl. S. 191). Chiaveri legte sichtlich im Drang der Arbeit auf die Beratung nicht allzuviel Wert. Wenn er auch die architektonische Haltung der Bauten seines Jugendfreundes noch würdigen konnte, so besaß doch Canevari zu geringe Erfindungskraft und hatte sich vom eigentlichen Barock, vor allem auch in der Gesamterscheinung schon allzusehr entfernt, als daß sein Stil für Chiaveri maßgebend sein konnte.

Auch was im übrigen in seiner Jugend etwa vom Jahre 1705 an, zu einer Zeit, als der damals sechzehnjährige Chiaveri sich ein Urteil zu bilden begann, an Entwürfen bei den Concorsi der Accademia di S. Luca von Filippo Juvara, Pietro Passalacqua, Vincenzo Nelli u. a. geliefert wurde, zeigt bereits die akademische Tendenz zum Klassizismus, der Chiaveri in keiner Weise zu folgen gewillt war.

Bleibende Eindrücke aus dem Schaffen dieser Zeit werden nur solche Werke vermittelt haben, die nicht von außen das Neue herantrugen, sondern es aus dem römischen Barock selbst entwickelten. In erster Linie wird hier der Porto di Ripetta am Tiber zu nennen sein, das Werk Alessandro Specchis, dessen Bau Chiaveri 1703 als Vierzehnjähriger erlebte. Hier ergab sich in der städtebaulich so wichtigen Verbindung der Wasserfläche mit dem hochgelegenen Straßenzug und seiner Platzöffnung durch langgezogene Stufen, die sich um ein in der Mitte vortretendes Rund wellen, eine neuartige und doch echt römische Lösung. Schon vorher fand das Motiv der großen, weite Räume beherrschenden Treppen überzeugende Lösungen in denen, die nach St. Peter, dem Kapitol und S. Maria Maggiore hinaufführten. Jetzt erhielt der Linienzug der Treppe eine dem Wasser verwandte Bewegung, was zwanzig Jahre später in der Spanischen Treppe unter Mitwirkung von Specchi bis zur höchsten Leistung weiterentwickelt wurde. In ihrer leichten Assymmetrie erscheint sie dort noch lebensvoller und naturverbundener. Doch fand Chiaveri bereits im Porto di Ripetta all das, was er selbst erstrebte. Vierundzwanzig Jahre später stellte er sich in seinen Entwürfen für den Neubau des Dresdner Schlosses die gleiche Aufgabe (Abb. 127).

Weiterhin lernte er in seinen Jugendjahren durch die Gestaltung des römischen Flußraumes ein für ihn später wichtiges Motiv in der Schrägstellung von Kirchenkörpern zum Brückenkopf kennen. Sie findet sich sowohl bei S. Salvatore an dem Ponte Rotto, wie bei S. Giovanni Colabita auf der Isola Tiberina, wie schließ-

lich gegenüber bei S. Gregorio a Ponte Quattro Capi. Nicht nur kehren sich dabei die Kirchenfronten mit ihren zum Eintreten einladenden Portalen dem über die Brücke Gehenden zu. Es entspricht der städtebaulichen Bedeutung eines Brückenkopfes, daß der auf der Brücke zusammengezogene Verkehrsstrom am Ufer nach allen Seiten in Radien auseinandergeht und dementsprechend sich die Häuserblocks einstellen. In Dresden kam dabei Chiaveri zu der überraschenden Querstellung des Kirchenkörpers zum Schloß, so daß sich die Eingangsfront der Kirche unmittelbar dem Brückenkopf zuwendet. Es stand dies im Widerspruch zu nordischen Brückenkopfformen. Die römischen Vorbilder stellen an sich alte Kirchenanlagen dar, die aber gerade in Chiaveris Jugendzeit neu erbaut wurden, was sichtlich das große städtebauliche Interesse dieser Zeit bekundet. S. Giovanni Colabita, eine alte Hospitalskirche, trägt an der Fassade die Jahreszahl 1711. Offenbar im oberen und unteren Teil zu verschiedenen Zeiten erbaut, fand sie bei der umfassenden Restauration von 1736–1741 ihre Vollendung zusammen mit dem zwiebelbekrönten Campanile, dessen Glockenstube sich zwischen abgeschrägten, säulenbesetzten Ecken öffnet. Wie in Dresden kommt der schräg gestellte Glockenturm zunächst der Brücke zu stehen. S. Gregorio am östlichen Brückenkopf des gleichen Ponte Quattro Capi wurde nach völligem Neubau durch Filippo Barigioni 1729 geweiht. S. Salvatore a Ponte Rotto ist um 1700, wie es heißt, in schöneren Stand gesetzt worden. Wenn es sich auch um bescheidene Kirchenanlagen handelt, so sind sie doch Träger einer städtebaulich sehr fruchtbaren Idee. Die Erinnerung an Dresden stellt sich bei S. Salvatore im besonderen ein, wenn man auf einzelnen Veduten daneben die an die Frauenkirche gemahnende Kuppel von St. Peter auftauchen sieht. Es hat dies wie auch den Brückenkopf mit dem Campanile von S. Giovanni Colabita 1881 Ettore Roesler-Franz in seinen Aquarellen reizvoll dargestellt (Abb. 1).

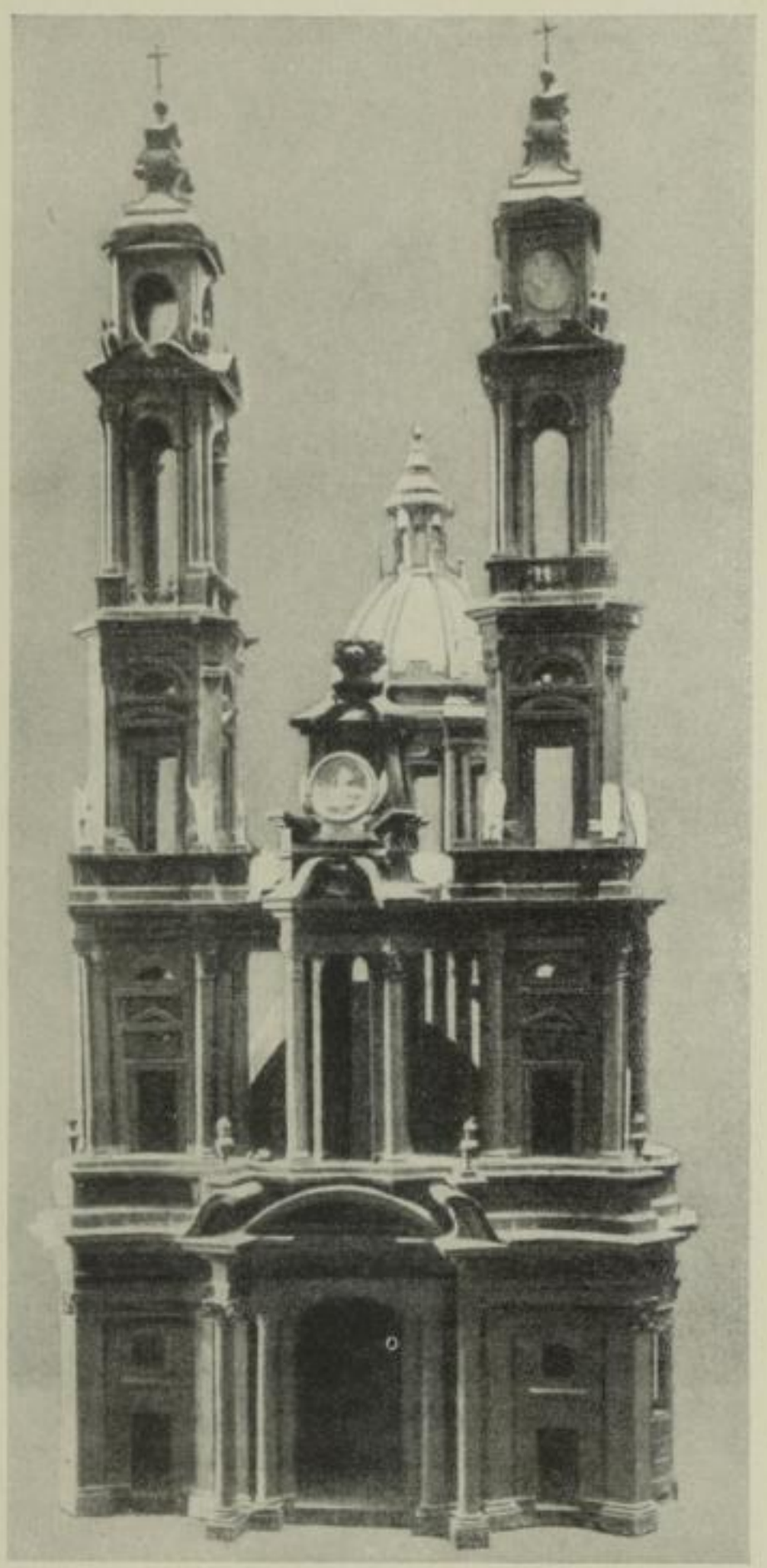


1 Ponto Quattro Capi in Rom. Aquarell von E. Roesler-Franz

IM DIENST PETERS DES GROSSEN UND KATHARINAS I.

Der Anstoß dazu, daß Chiaveri an bedeutsamer Stelle in das Licht der Geschichte treten konnte, ging von einem diplomatischen Auftrag Peters des Großen aus, mit dem er 1717 den Grafen Peter Andrejewitsch Tolstoi, ein Mitglied seines Senates, nach Italien gesandt hatte. Diesem gelang es dort, den Zarensohn Alexej, der eine Verschwörung gegen seinen Vater plante, zur Rückkehr nach Rußland zu überreden. Gleichzeitig lud er neben anderen Fachleuten auch Chiaveri ein, am Aufbau des damaligen St. Petersburg, des heutigen Leningrads, teilzunehmen. So gelangte dieser im gleichen Jahr an die Stätte der neuen russischen Residenz, die Peter der Große in Erkenntnis der Notwendigkeit der Seeherrschaft für sein Volk in unwirtlicher Gegend an der Mündung der Newa in die Ostsee seit 1703 aufzubauen begann (51, S. 48ff.). Tolstoi schloß mit Chiaveri einen zweijährigen Vertrag im Namen Peters des Großen mit einem jährlichen Gehalt von 1100 Rubel. Gerade zu diesem Zeitpunkt begann man in Petersburg bei den hervorragenden Bauten vom Holz- zum Steinbau überzugehen. Kirchen und Paläste, die eben erst in Holz errichtet waren, wurden abgebrochen und in Stein neu aufgeführt. So waren Baumeister aus dem Westen und Süden willkommen. Zwar wurde Andreas Schlüter von Chiaveri nicht mehr angetroffen. Er war schon drei Jahre zuvor verstorben. Aber Pläne für Bauten, an denen Chiaveri später tätig war, Winterpalais und Kunstkammer, oder auch skizzenhafte Entwürfe des großen Künstlers werden wahrscheinlich vorhanden gewesen sein und ihm vorgelegen haben. Vor allem aber wird die Münzturm-Katastrophe (vgl. S. 107), die damals die Gemüter beschäftigte, sein Interesse auf die Sicherung solcher Bauten gelenkt haben. Zunächst arbeitete er unter der Leitung Niccola Michettis, der ziemlich gleichzeitig eingetroffen war, auf dessen Bauten als Gehilfe (25, S. 153f.), so in Strjelna, wo Michetti seit 1720 für den Zaren das Schloß ausbaute. Ferner war er auf der Petersburg vorgelagerten Insel Kotlin tätig. Dort hatte Peter der Große 1719 in der von ihm angelegten Seefestung Kronstadt ungefähr 25 Gebäude, darunter ein großes Palais, die Wohnungen der Seeoffiziere und ein Toback- oder Trinkhaus am Ufer des Meeres in Ziegeln bauen lassen. Außerdem legte man einen Kaufhof, der aus vier großen steinernen Gebäuden bestand, und einen Victualien-Markt an (59, S. 114f.). Die Großartigkeit der Residenz hatte sich architektonisch noch nicht in dem Maße ausgeprägt, wie es dann unter der Zarin Elisabeth vor allem durch Bartolomeo Rastrelli – zunächst durchaus im Sinn des italienischen Spätbarocks – geschah. Peter der Große war in erster Linie praktisch eingestellt, liebte die Einfachheit und bevorzugte aus innerer Zuneigung die holländische Architektur. Trotzdem hatte schon damals der italienische Kunstgenius begonnen, sich an die Spitze des Neuaufbaues zu stellen. Der bedeutendste Architekt war Domenico Trezzini, geboren um 1670, einer Baumeisterfamilie von Astano entstammend. Mit der Gründung von St. Petersburg ging er aus dänischen in russische Dienste über. Vom Zar zum Vorsteher des Baukontors ernannt, entfaltete Trezzini bei dem Bau der Peter-Pauls-Festung mit seiner Kathedrale (seit 1703), des Sommerpalais (vor 1710), und des Alexander-Newskij-Klosters eine große Tätigkeit. Für dieses hatte Peter der Große 1710 einen schönen Platz oberhalb der Stadt an einer Krümmung der Newa bestimmt. 1710–1713 wurden Kirche und Kloster als Holzbauten aufgeführt, aber bereits 1715 entwarf Trezzini einen großartigen Plan für einen vollständigen Neubau in Stein. 1720 führte der preußische Architekt Theodor Schwertfeger den Bau fort, dessen Kathedrale er nach eigenen Plänen erbaute. Chiaveri muß schon in Kronstadt, wo er die Festung anlegte, unter Trezzini gearbeitet haben. Von ihm konnte er das Anpassen eines ursprünglich italienischen Architekturstiles an eine nordische Flußlandschaft und ihre Kultur durch beherrschende Turmbauten lernen, so bei der von Trezzini 1714–1733 erbauten Kathedrale der Peter-Pauls-Festung mit dem Typus der abgestuften Einturmfront von großer Höhenentwicklung und bekrönender nordischer Haube, die zum Wahrzeichen der neuen Residenz

wurde (vgl. Michail Machajeffs Newa-Ansicht von 1755 auf S. 8). Vor allem wird auf ihn Trezzinis Projekt für die Kirche des Alexander-Newskij-Klosters Eindruck gemacht haben, das gerade damals entstanden war, als Chiaveri nach Petersburg kam. Was er später in Dresden verwirklichte: die dem Fluß sich zuwendende, turmüberhöhte Eingangsfront, hatte hier Trezzini gebracht, obwohl sich nach dieser Seite als der östlichen gemäß der Vorschrift der griechisch-orthodoxen Kirche die Chorpartie mit dem Altar hätte kehren müssen, was dann auch Schwertfeger durchführen mußte. Der Stil dieses jüngeren Meisters kam Chiaveris Art näher als der etwas altertümlichere Barock Trezzinis. Schwertfegers Bau der



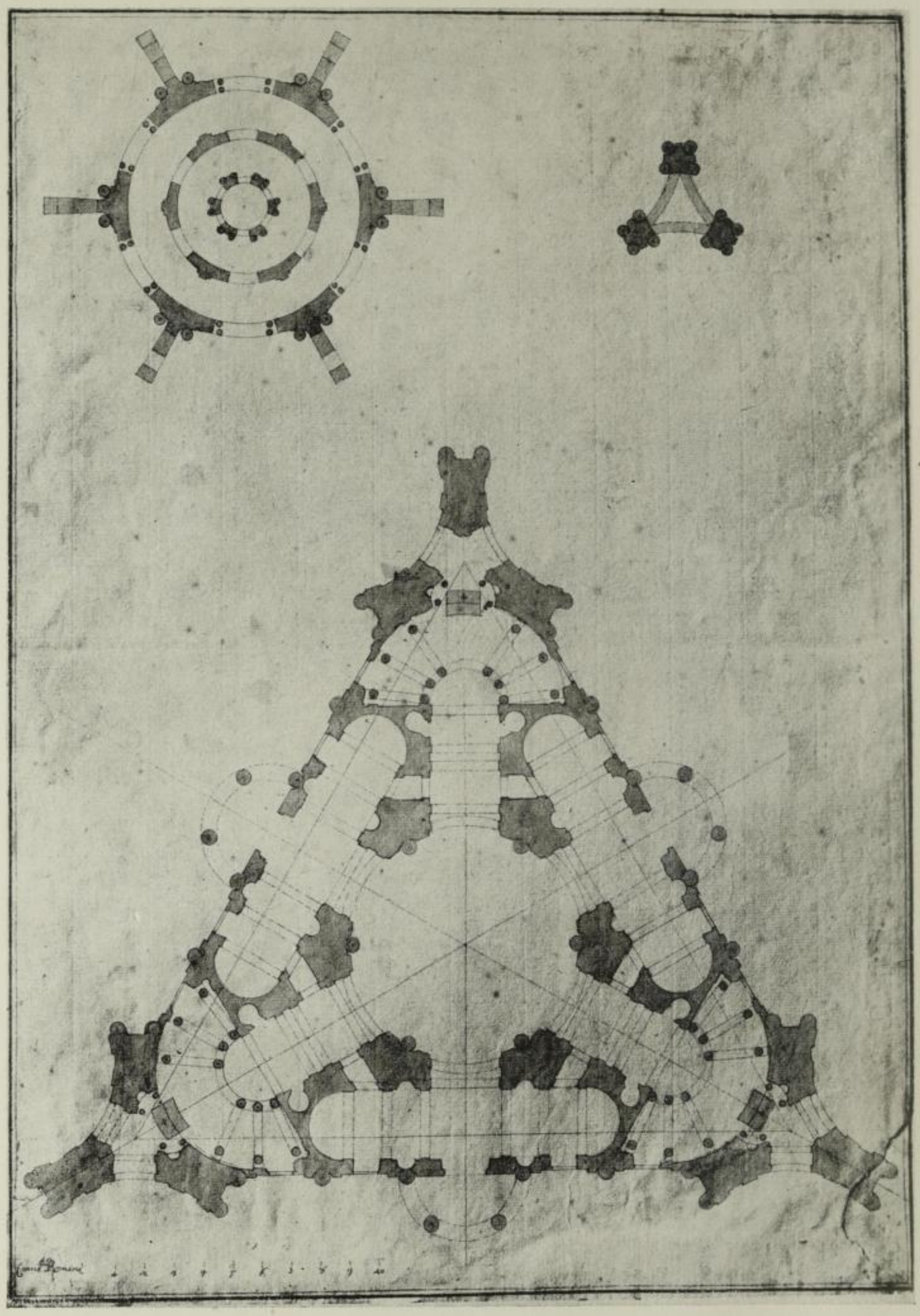
3 Modell der Kathedrale des Alexander-Newskij-Klosters

2 Modell der Kathedrale des Alexander-Newskij Klosters

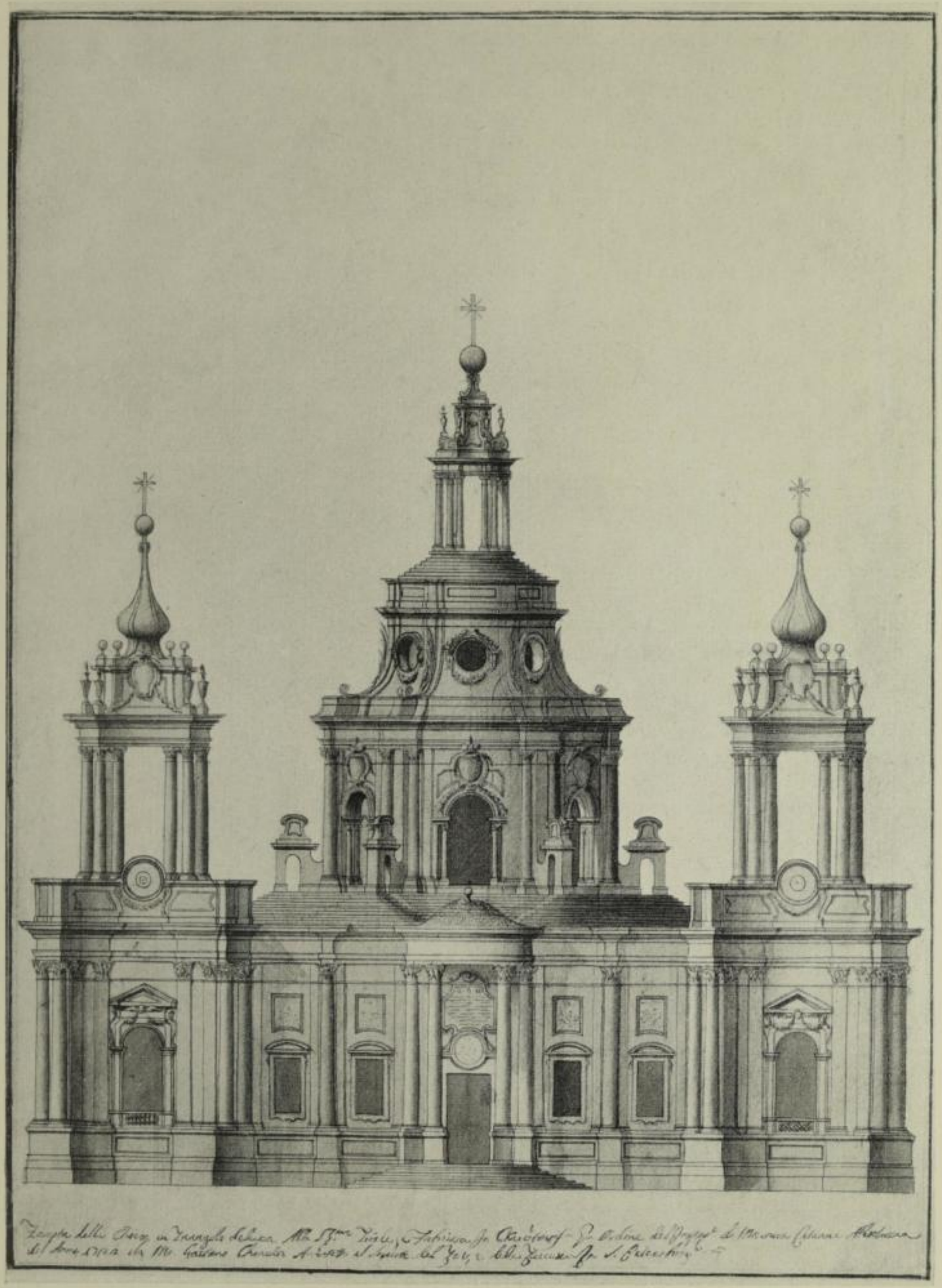
Kathedrale des Alexander-Newskij-Klosters erinnert an die Katholische Hofkirche in Dresden. Das Modell der schon gegen 1755 wegen Einsturzgefahr abgebrochenen Kirche zeigt zwei stark durchbrochene Fronttürme in vier Ganz- und einem Halbgeschoß mit übereck gestellten Säulen (Abb. 2 f.). Zwischen ihnen erhebt sich ein ebenfalls stark durchbrochener, niedriger Aufbau, der sich dem Schiff vorlegt. Die geschwungene Fassade weist ein von Säulen flankiertes Hauptportal mit einem Rundgiebel auf, daneben Säulen mit Giebelfragmenten, die sich nach außen drehen, den äußeren Einziehungen folgend.

Bei dem Umbau und der Erweiterung des durch Mattarnovi errichteten Winterpalais, wozu Katharina I. Trezzini 1726 beauftragte, entspricht Chiaveris Stil, der am Bau beteiligt war, die starke durchgehende Verkröpfung der Halbsäulen des Mittelrisalits, ein Motiv, das dann durch Rastrelli ein Hauptelement des Barocks in der Zeit Elisabeths wird (69, S. 163). Ursprünglich hatte das Palais dem General-Admiral Apraksin gehört.

Als sich die Kaiserin Anna Iwanowna von Moskau nach St. Petersburg begab, diente es ihr in der von Trezzini umgebauten Gestalt als Residenz. Besonders wird erwähnt, daß Chiaveri bei diesem Palais ein steinernes Tor errichtet hätte. Daß Trezzini, vielleicht durch die Zusammenarbeit mit Chiaveri angeregt, daranging, die damaligen Aufgaben der Barockarchitektur



4 Kirche in Korostino, Zeichnung von Chiaveri, Kat. d. Hdz. 2



5 Kirche in Korostino, Zeichnung von Chiaveri, Kat. d. Hdz. 1

in Angriff zu nehmen, zeigt sein Entwurf für die Katholische Kirche in Petersburg (6, Abb. 59), der den Baugedanken von S. Agnese in Rom, also einem für Chiaveri gleichfalls verbindlichen Vorbild, weiterentwickelt. Auch hier geht nach der Mitte zu die wellenförmig geschweifte Front von Pilastern zu Säulenpaaren über.

Am 27. Oktober 1720 wurde Chiaveri Mitglied der kaiserlichen Kanzlei der Petersburger Bauten. 1721 entließ man ihn in seine Heimat, da seine vertragsmäßig festgelegten Jahre abgelaufen waren. Doch muß sein Kontrakt erneuert worden sein, da sein Name immer wieder in den Akten des Hof-Intendantur-Kontors und der Kanzlei für Bauvorhaben auftaucht. Er hatte in der Gattin des Zaren, Katharina, die im Gegensatz zu ihrem Gemahl prachtliebend war, eine Gönnerin gefunden. Im Mai 1721 beauftragte sie ihn, auf ihrem im Dorf Korostino (jetzt Korostyn) 60 km südwestlich von der Stadt Nowgorod gelegenen Stammgut eine Kirche der hl. Dreifaltigkeit zu errichten. Es liegen in der Albertina in Wien zwei bisher unbekannte, 1722 datierte Originalentwürfe für Auf- und Grundriß der Kirche (Abb. 4 f. Kat. d. Hdz. 1 f). Den Aufriß hat Chiaveri selbst bezeichnet „als dreieckige Kirche, geweiht der heiligsten Dreifaltigkeit und erbaut in Ckorostinof auf Befehl der Kaiserin von Moskau Katerina Alexéuean im Jahre 1722 von mir Gaetano Chiaveri Architekt im Dienst des Zaren und der Zarin in St. Petersburg" (vgl. die italienische Originalfassung auf Abb. 5). Die Zeichnungen sind vermutlich durch den Direktor des numismatischen Kabinetts in Wien, Valentin Jamerai Duval, in die Albertina gelangt. Dieser war mit einer Hofdame Katharinas II., Anastasia Sokolowa, befreundet, die ihm aus Rußland zahlreiche Stiche und Zeichnungen, u. a. auch der kaiserlichen Bauten, auf seinen Wunsch übersandte[1]. Chiaveri hatte sichtlich die Kaiserin für seine Ideen zu interessieren verstanden. So könnte sich auch die lange und erschöpfende Beschriftung des Aufrisses erklären. Der Plan mußte durch seine ungewöhnliche, gedankenvolle Form, wie sie einem Nachfolger Michelangelos und Borrominis entsprach, die Aufmerksamkeit eines dafür interessierten Kreises erregen. Katharina, eine Litauerin von schlichter Herkunft, wußte den Gemahl durch unermüdliche Teilnahme an allen seinen Unternehmungen zeitlebens an sich zu fesseln. Dabei verstand sie es, ihre eigene, künstlerisch interessierte, wenn auch recht naive Art auszubilden. Ihre Briefe zeigen nach Waliszewski (73) „une âme tendre, passionée, sachante aimer". Sichtlich wollte Chiaveri auf die Zarin in ihrer phantastischen, zur Schaustellung geneigten Art – Waliszewski vergleicht sie einer héroine d'operette – mit seinem Entwurf einen möglichst starken Eindruck machen. In den Größenverhältnissen von 63 : 75 m Seitenlänge kommt sie schon dem Durchmesser des Pantheon-Rund nahe. Bei der Formung eines an sich römischen Baugedankens mußte sich die Neigung des Ostens zur Symbolik auswirken. Die Dreieinigkeit findet im Entwurf nicht nur im gleichseitigen „Triangolo" Gestalt. Sie prägt sich weiterhin in den drei Altären in seinen Ecken aus, zu denen man durch drei Vestibüle, den kreisrunden, sechsfach gegliederten Kuppelraum und schließlich durch die drei davon ausstrahlenden, von Tonnen überwölbten Gänge gelangt. Über den Altären erhoben sich die ebenfalls dreieckigen Campanili. Um die Härte des großen dreieckigen Umrisses zu mildern, sind die Seiten der Campanili konkav geschweift. So können die abgeschrägten, mit Paaren von Dreiviertelsäulen besetzten Ecken aus der Flucht der Langseiten heraustreten. Im übrigen ist das Motiv der Säulengliederung bis zu den halbrunden Portiken vor den Eingängen in den Mittelachsen fortgeführt. Auch in der oberen Zone an den frei geöffneten Glockenstuben, dem Tambour und der bekrönenden Kuppelrotunde ist Chiaveris Kirche säulenreich und erscheint so als Vorstufe des Rastrelli-Stiles. Im Ganzen überwiegt die konkave Tendenz. Die Innenkuppel tritt nach außen nur durch den wie ein Aufsatz wirkenden, eingezogenen Teil zutage. Zweifellos ist hier, wie schon hervorgehoben, Borrominis S. Ivo in Rom vorbildlich gewesen, desgleichen bei den sechs eigentümlichen Bogenstellungen am Fuß der Strebepfeiler des Tambours. Jede von ihnen steht auf einem eigenen abgetreppten Unterbau. Dadurch wird das sechsteilige Bauskelett aufs kräftigste herausgearbeitet. Schon hier kündet sich die Idee der Forze contraposte, der entgegengesetzten Kräfte an, ein Grundsatz, der ihn zeitlebens beherrscht hat. Die Treppenkuppel, die sich im römischen Barock auch sonst noch findet, so in der Mitte des 18. Jahrhunderts an Girolamo Teodolis Neubau von SS. Pietro e Marcellino, taucht nochmals als Untersatz der bekrönenden Rotunde auf. Es ergibt sich ein stark abgestufter Aufbau, was vor allem bei den Campanili hervortritt. Hier zeigt sich der Einfluß der russischen Architektur wie auch bei der inneren Gruppierung mehrerer Einzelräume, die sich um einen mittleren, nicht allzu großen Hauptraum legen. Dabei sind auch all die Züge schon ausgeprägt, die für Chiaveri charakteristisch sind, so die Entwicklung eines vielfältig gestalteten Baues innerhalb eines geschlossenen Rahmens, das Verhältnis der unteren, breit lagernden Baumasse zur oberen, die nicht als Kuppel, sondern mit senkrechten Wänden gleich einer mächtigen

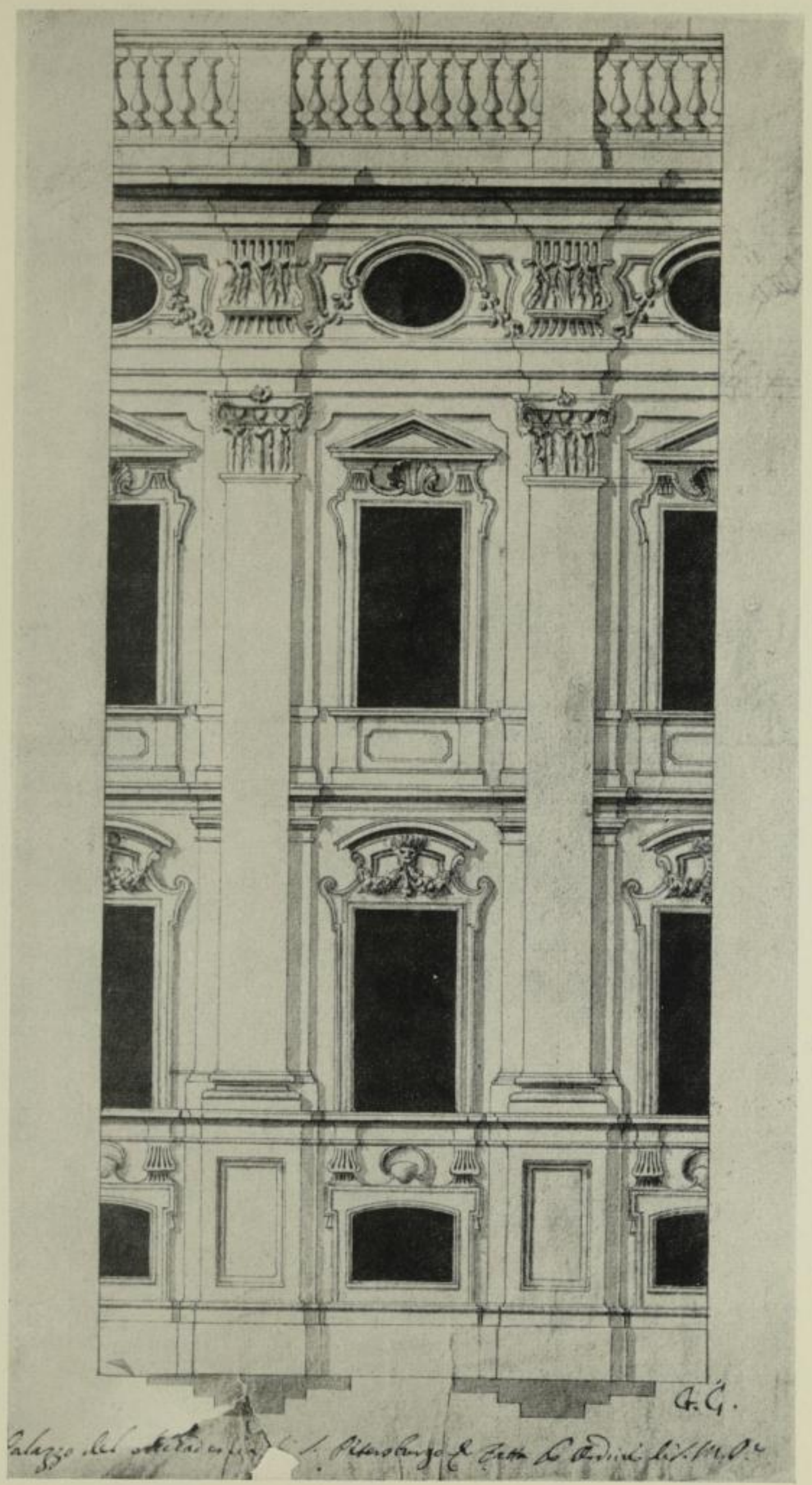
[1] Oeuvre de Valentin Jamerai Duval, St. Petersbourg 1774, I. S. 253 u. 293.

Trommel emporsteigt. Auf diese Weise erhält der verhältnismäßig hohe, kreisrunde Tambour Bedeutung. Die Verwandtschaft mit der Katholischen Hofkirche in Dresden geht so weit, daß sich am Hochbau die gleichen Fenster mit dem Palladiomotiv unten und der Ovalform darüber hier wie dort finden. Auch die Hervorhebung wichtiger Innenräume durch große, rundbogig geschlossene Fenster, deren Giebel nach dem Stil des 18. Jahrhunderts hoch über seitlichen, geschwungenen Profilen schweben, ist schon hier zu finden. Desgleichen die Ablehnung des französischen Rokoko. Zu den korinthischen Kapitellen kommen an Bauplastik die Festons der Giebel und Wappen wie die Reliefs oberhalb der kleineren Fenster und der Türen. Dabei ist figürliche Plastik nicht verwandt. Bei der Bautradition des Zwingers ergab sich später in Dresden für Chiaveri eine neue Lage. Die Zwiebeln sind trotz der russischen Vorbilder verhältnismäßig klein gebildet. Auch in Dresden geht die große Turmzwiebel vermutlich auf Schwarze, nicht auf Chiaveri zurück. Innen waren wohl Bilder von Gottvater, Christus und dem Heiligen Geist hinter den ihnen geweihten Altären im hellen Licht der beiden großen Altarfenster vorgesehen. Ihre Stellen sind auf der Zeichnung als Ecken eines inneren Dreiecks betont, ebenso wie die Mitte des Kuppelraumes als Schnittpunkt der sechs Achsen. An dieser einzigen Stelle schließt sich alles zur Dreieinigkeit zusammen. Vermutlich sollte in der Mitte der Kuppelschale, die man sich bei der offenen Bildung der bekrönenden Säulenrotunde geschlossen vorstellen muß, das Bild der Dreifaltigkeit in Mosaik zu sehen sein. Hier werden russisch-byzantinische Kuppeln als Vorbilder gedient haben. Welch tiefen Eindruck Chiaveri von ihnen empfing, kann man seinem 45 Jahre später gemachten Vorschlag entnehmen, die Innenschale der Kuppel von St. Peter in Rom in Mosaik zu verzieren. Die Blicke vom Zentralpunkt in horizontaler Richtung nach den drei Altären – nur von hier aus werden alle drei sichtbar – sollten durch Säulenstellungen mit vermutlich geradem seitlichen Gebälk und mittleren Bogen zu dem durch zwei weitere von Säulen getragenen Bogen eingefaßten, vor dem lichten Eckraum mit seinem bildnerischen Schmuck stehenden Altar führen. Hier ist die äußere Bogenstellung in Verstärkung der Wirkung kleiner als die innere. Dieses Hinleiten des Blickes zu Bildern mit eigenen Lichtquellen war seit Bernini im römischen Barock üblich. In seiner Jugendzeit hatte Chiaveri die Errichtung von Felice della Grecas Bau von S. Angelo Custode in der Via del Tritone miterlebt, wo man von einem Kuppelraum in einen heller belichteten Altarraum blickte. Bei der russischen Kirche wird vom Architekten die wechselnde Belichtung noch insofern mit in Rechnung eingestellt worden sein, als von dem durch zwölf Fenster hell belichteten Zentralraum sechs Arme mit geringerem Licht ausgehen. Davon empfangen die drei zu den Altären führenden Gänge überhaupt kein direktes Licht. Der Blick geht weiter durch die helleren, halbkreisförmig sich um die Konchen legenden Umgänge mit ihren sechs von Säulen getragenen Bogen nach der glanzvollen, das Göttliche versinnlichenden Zone der Eckräume hinter den Altären, die durch je zwei an sich kaum sichtbare Fenster beleuchtet werden. Nach dem Fehlen der Ikonostasis und der Sakristeien zu urteilen, handelt es sich um einen Idealentwurf, bei dem es Chiaveri darauf ankam, sein Können zu zeigen ohne Berücksichtigung dessen, was einer russischen Dorfkirche entsprach, auch wenn sie die Zarin erbaute. So ist der vielgestaltige und bedeutungsvolle Plan nicht ausgeführt worden. Am 18. Dezember 1722 wird von der Möglichkeit der Entlassung Chiaveris in die Heimat berichtet, wobei man erwähnt, daß die Kirche von einem der in St. Petersburg arbeitenden Architekten (Michetti, Trezzini, Härbel oder von Eviten) fertiggebaut werden könnte. Obgleich Chiaveri damals noch nicht wegging, so scheint er doch nicht den Bau weiter in der Hand behalten zu haben, da dieser zwar italienische Formen wie die geschwungene Front, aber nicht Chiaveris Stil aufweist.

1723 wurde unter der Leitung Chiaveris das Modell des Hospitals an der Wyborg-Seite ausgeführt, dessen Bau Trezzini übertragen war. Im Zentrum des Blockes X, der am Newa-Ufer lag, sollte sich nach „römischem Vorbild" die dem hl. Petrus geweihte Kirche erheben, auf beiden Seiten von Spitalbauten umgeben. Der Bau kam nicht zur Ausführung und auch das Modell erhielt sich nicht. Gleichzeitig arbeitete er viel an der Vollendung des in Wassilij Ostrow an der Großen Newa gelegenen Palais der verwitweten Zarin Paraskowja Feodorowna. 1720 begonnen, war dasselbe nach ihrem 1723 eingetretenen Tod an die Akademie 1725 abgegeben worden (59, I. S. 48). Am 28. Januar 1722 hatte Peter der Große mit der Unterzeichnung des Etats den lang betriebenen Plan der Errichtung der Petersburger Akademie verwirklicht. In diesem Zusammenhang baute Chiaveri ferner an der zur Akademie gehörigen, auf der Südwestseite des obigen Palais gelegenen Bibliothek und Kunstkammer, in der sich auch naturgeschichtliche Sammlungen befanden. Begonnen hatte dieses Gebäude 1718 der im folgenden Jahr verstorbene Georg Johann Mattarnovi und anschließend der Schweizer Architekt Nikolaus Friedrich Härbel, der von 1719–1724 in St. Petersburg tätig war. Ihm folgte in der Bauleitung Chiaveri. Nach dem am 8. Februar 1725 eingetretenen Tod Peters des Großen wurde die Akademie im

Dezember des gleichen Jahres in Gegenwart der Kaiserin eröffnet und am 6. August 1726 eingeweiht. Schon die Lage läßt erkennen, welche Bedeutung der Zar ihrer Gründung zumaß. An der Ostspitze des damals bevorzugten Stadtteiles Wassilij Ostrow, nahe der Gabelung, wo die Kleine Newa nach Norden abzweigt, waren beide Gebäude der Akademie weithin zu sehen. (Vgl. die Newa-Ansicht S. 9 rechts.) Auch mit ihrer Nordwestseite begrenzten sie einen großen Platzraum. Viel bewußter als in Rom hatte man in der neuen Residenz die Schönheit der Flußlage ausgenützt. Wieder ergab sich eine unmittelbare Vorbereitung der Aufgaben, die in Dresden auf Chiaveri warteten. Auch nach der baustatischen Seite der Gründung hin. Chiaveri stellte Risse bei dem von seinen Vorgängern errichteten Turm fest, so daß er ihn sichern mußte. Vollendet wurden diese Bauten erst 1734 unter Beteiligung der Architekten Michail Semzoff (1688–1743) und Johann Jakob Schumacher (1701–1767). Die Stiche in dem 1741 erschienenen „Conspectus aedium Imperialis Academiae Scientiarum Petropolitanae" (Abb. in 69, S. 46ff.) zeigen bei den beiden langgestreckten Gebäuden die übliche Gliederung mit mittleren und seitlichen Risaliten und dementsprechend ausgebildeten, abgewalmten Mansarddächern. Das erhaltene Hauptgebäude, ehemals von der Bibliothek und Kunstkammer eingenommen, war 1724 im Rohbau vollendet. Es weist in der Mitte einen in Terrassen abgestuften, achteckigen Turm, das Observatorium, auf. Der untere Teil ist mit drei mittleren Achsen konkav eingezogen, woran sich seitlich zwei schräggestellte, ebenfalls konkave Achsen anfügen. So bilden sich wie bei den Fronten der Kirche in Korostino stumpfe Ecken, die aus der Gebäudeflucht heraustreten. Alle Ecken sind mit gefugten Lisenen eingefaßt. Die seitlichen Risalite werden von geschwungenen Giebeln bekrönt. Im Innern reihen sich an zwei mittlere Kuppelräume in drei Geschossen je zwei große Säle mit umlaufenden Galerien und Fenstern nach beiden Fronten (25, S. 76ff.). Nach mehrfachen Umbauten wurde 1947 das ursprüngliche Aussehen annähernd wieder hergestellt. Das zweite nordöstlich davon gelegene Gebäude, das ehemalige Palais der Zarinwitwe, zeigt auf dem Stich gleiche gequaderte Ecklisenen und zwei Ordnungen gekuppelter Pilaster des Mittelrisalites; Putzfelder zwischen den Fenstern tragen einen ähnlichen altertümlichen Charakter, wie man ihn Mattarnovi zutrauen könnte. Bei den Fenstergiebeln der Mittelachsen finden sich einige schüchterne Anklänge an Formen des 18. Jahrhunderts. 1826–1832 ist das Gebäude von dem Architekten Lukinin völlig umgebaut worden. Daß keine Pläne Chiaveris diesen Fronten zugrunde lagen, ergibt der Vergleich mit seinem in der Albertina vorhandenen Originalentwurf für den „Palazzo dell' Accademia di S. Petersburgo", den er mit seiner Signatur G. C. und der Beschriftung fatto al ordine di S.M.J^{e} (Sua Maestà Imperatrice) versehen hat (Abb. 6, Kat. d. Hdz. 3). Sichtlich hat hier Chiaveri ihrem Bedürfnis nach glanzvoller Repräsentation genügen wollen. Die beiden mittleren Hauptgeschosse, darunter und darüber ein Halbgeschoß, überspannt eine komposite Pilasterordnung auf hohen Sockeln. Im verbreiterten Fries öffnen sich die liegenden Ellipsen der oberen Fenster, die zu den dahinterliegenden Staatsräumen des zweiten Geschosses gehören. Die Verkröpfungen erhalten hier eine elegante kannelierte Form mit stehendem Blattkranz, wie er sie ähnlich später im Innern der Katholischen Hofkirche in Dresden brachte. Seitlich hat Chiaveri mit Graphit eine Variante eines niedrigeren Konsolengebälkes unter Wegfall der Fenster angedeutet. Alle Formen bis zum Abschluß der Balustrade entsprechen seinem schon voll entwickelten Stil. Die Pilaster weisen zweigeschossige Rücklagen auf, die oben als Blenden mit einspringenden Viertelskreisen in den Ecken wie bei den Langseiten der Hofkirche die Felder umziehen. Auf den Glanz einer höfischen Architektur sind auch die Fenstergiebel mit reicherem, plastischen Schmuck eingestellt. Bei dem Entwurf könnte es sich um einen Vorschlag handeln, nach dem die altväterischen Fronten umgebaut werden sollten. Nach den Akten des Hof-Intendantur-Kontors hat Chiaveri insbesondere an dem Bibliothekssaal in der Kunstkammer gebaut. Er konnte ihn jedoch nicht vollenden. Nach Grabar, dem anscheinend der Originalentwurf von Chiaveri vorlag, wäre die Komposition der beiden Säulenordnungen imposant ausgefallen, wenn sie Chiaveri endgültig bearbeitet hätte. Der Saal wird auf dem Stich von Wortmann (Abb. 7) von einer Galerie umzogen, deren Säulen in beiden Geschossen paarweise zusammengerückt sind. Bei den Bibliothekssälen hatte gerade damals die Eingliederung der Galerien in den Aufbau der Saalwände einen Höhepunkt erreicht, von dem dieser Bibliothekssaal nichts ahnen läßt. Chiaveri, bekannt mit dem durch Borromini so sehr geförderten römischen Bibliotheksbau, kommt als entwerfender Architekt hier kaum in Frage.

Auch sonst liegen Nachrichten über die Tätigkeit Chiaveris in Petersburg vor, ohne daß man sich eine Anschauung bilden kann. An der Kirche des Hl. Isaak Dolmatsky, die ebenfalls von Mattarnovi und Härbel begonnen wurde, ergaben sich für ihn, als er den Bau 1724 nach dem Tode Härbels übernahm, wiederum große Schwierigkeiten (auf der Newa-Ansicht S. 9 mitten im Hintergrund). 1716 war sie zunächst in Holz, 1717



6 Akademie der Wissenschaften in St. Petersburg, Zeichn. v. Chiaveri, Kat. d. Hdz. 3

in Stein erbaut worden. Sie stand der Newa näher als der spätere Bau. Schon Trezzini hatte die Gewölbe wegen drohenden Einsturzes verstärken müssen. Die Projekte für die Kuppel gehen auf Zusammenarbeit von Trezzini und Chiaveri zurück, dagegen allein auf diesen der größere Teil der Entwürfe für die Innendekoration, die von russischen Meistern ausgeführt wurde. 1735 brannte die Kirche ab.

An der Ausstattung der Kunstkammer und des ehemaligen Palais der Zarinwitwe arbeitete Chiaveri noch im Sommer 1726, was nach Grabar aus seinen Unterschriften der Zeichnungen für die Treppe des Palais hervorgeht. Als die Jahreszeit fortschritt, empfahl er die Stuckarbeiten bis zum Frühjahr aufzuschieben. Im Winter fertigte er noch Zeichnungen für die „Historie" an (vielleicht die Publikation von Schumacher über die Kunstkammer). Am 18. August 1727 verließ Chiaveri Rußland. Es wird dies wohl mit dem am 6. Mai eingetretenen Tod der Kaiserin zusammenhängen, womit seine Teilnahme am Aufbau von St. Petersburg ein Ende fand. Wäre er geblieben, so hätte er erlebt, wie die Bautätigkeit unter der Kaiserin Elisabeth in ein ruhigeres, der Entfaltung einer großen Begabung günstigeres Fahrwasser kam. Aber zunächst schien die Lage wenig aussichtsreich. Peter II. zog Moskau als Residenz vor. Chiaveri mußte den Wegfall der Protektion der Kaiserin empfinden und suchte sich in Polen, wo durch den Kunstsinn August des Starken die Bautätigkeit aufgeblüht war, ein neues Betätigungsfeld.

7 Akademie der Wissenschaften in St. Petersburg, Bibliothek

TÄTIGKEIT IN POLEN

Der Weg eines italienischen Baumeisters wurde häufig durch einen Ordensangehörigen seiner Nation gebahnt. So geschah es auch bei Chiaveri, als er sich Polen zuwandte. Am 1. Oktober 1727 schrieb der Vikar der Theatiner in Warschau, ein Italiener, nach Dresden an Jakob Buzzi, den Sekretär des Generalfeldmarschall Heinrich Grafen von Flemming, es würde binnen kurzem von Petersburg ein berühmter römischer Architekt in Warschau eintreffen, der mehrere Jahre im Dienst der Zarin stand. Wenn er Arbeit in Polen oder in Sachsen fände, würde er dort einige Zeit bleiben. Man sage, daß seine Exzellenz der Herr Feldmarschall die Absicht habe, in Warschau ein großes Palais zu bauen, für das man große Vorbereitungen träfe. Er möchte dazu den genannten Architekten empfehlen. Seine Exzellenz könnte sicher sein, daß er ihm keine Ursache geben würde, es zu bereuen[1]. Buzzi übermittelte den Inhalt des Schreibens an den Generalfeldmarschall, wozu er noch bemerkte, daß der Pater Vikar lange Zeit in Petersburg war und ihm oft Vorteilhaftes über einen gewissen Chiaveri, einen römischen Architekten, erzählt habe, der in dieser Stadt mehrere schöne Werke geschaffen hätte. Er würde binnen kurzem wissen, ob es der wäre, der in Frage käme, und würde die Ehre haben, es Seiner Exzellenz mitzuteilen. Aus der angestrebten Arbeit kann kaum etwas geworden sein, da Graf Flemming schon ein halbes Jahr später, am 30. April 1728, verstarb. Es ist erklärlich, daß Chiaveri nicht so leicht in Warschau Fuß fassen konnte, wenigstens nicht im Bereich der von August dem Starken bestimmten, wesentlich anders gerichteten Bautätigkeit.

Die großartigen Pläne, die der König dreißig Jahre lang mit sich herumgetragen hatte, gingen darauf aus, seiner polnischen Residenz, vor allem dem königlichen Schloß, den gleichen Glanz zu verleihen, den seine Architekten, in erster Linie Pöppelmann, Dresden und seiner Umgebung durch den Zwinger und die Schlösser in Pillnitz und Moritzburg gegeben hatten, also durch einen bodenständigen sächsischen Barock, der sich entsprechend der Neigung des Königs und des Einflusses von Zacharias Longuelune mit dem französischen Frühklassizismus berührte. Als Chiaveri nach Warschau kam, begannen sich die Pläne des Königs nach langer Verzögerung auszuwirken. Im ersten Jahrzehnt seiner polnischen Herrschaft, von 1697–1707, hatte der Nordische Krieg alle Bauunternehmungen brachgelegt. Als er freie Hand bekam, nahmen ihn die Dresdner Bauten in Anspruch. Erst von 1713 an, als sich Pöppelmann zweimal in Warschau aufgehalten hatte, erhielten die polnischen Pläne bestimmte Gestalt. Außer Pöppelmann wurde Longuelune mit den dortigen Aufgaben betraut. 1715 erscheint er in den Akten der sächsisch-polnischen Generalkasse als Oberlandbaumeister mit einem Gehalt von 1200 Talern. 1733 wird er unter jenen polnischen Beamten genannt, von denen man nicht wisse, ob ihnen das Gehalt weiter ausbezahlt werden solle. Die Entwürfe der jüngeren Architekten für polnische Bauten bekam er häufig zur Korrektur, wie es sich auf Zeichnungen feststellen läßt. Doch zeigen die nunmehr entstehenden, weit ausgreifenden Pläne für das Sächsische Palais, das Schloß und den Kalvarienberg in Ujazdów und vieles andere in erster Linie die Richtung Pöppelmanns. Dessen System, einzelne Trakte und Pavillons um Hofräume zu gruppieren und in den Dächern bewegte Barockformen zu schaffen, war von Chiaveris Stil allzu weit entfernt, als daß er hier einen Anschluß hätte finden können. Trotzdem wird die Kunstpolitik des Wettiners auf Chiaveri Eindruck gemacht haben. Es trat ihm hier eine Herrscherpersönlichkeit entgegen, deren Wert in all den Eigenschaften lag, die den großen Bauherrn ausmachen: Reichtum an glücklichen Ideen, feingebildetes Urteil, Würdigung der hervorragenden Leistung, auch wenn sie dem eigenen Geschmack nicht völlig entsprach. Für Chiaveri werden vor allem seine städtebaulichen Absichten schon nach den in St. Petersburg gemachten Erfahrungen wichtig gewesen sein. Die weitläufige polnische

[1] Des Gen.-Feldmarschalles Gr. v. Flemming Corresspondenz mit B. SLHA. Loc. 681, Vol. XXVII, Bl. 161 u. 162.

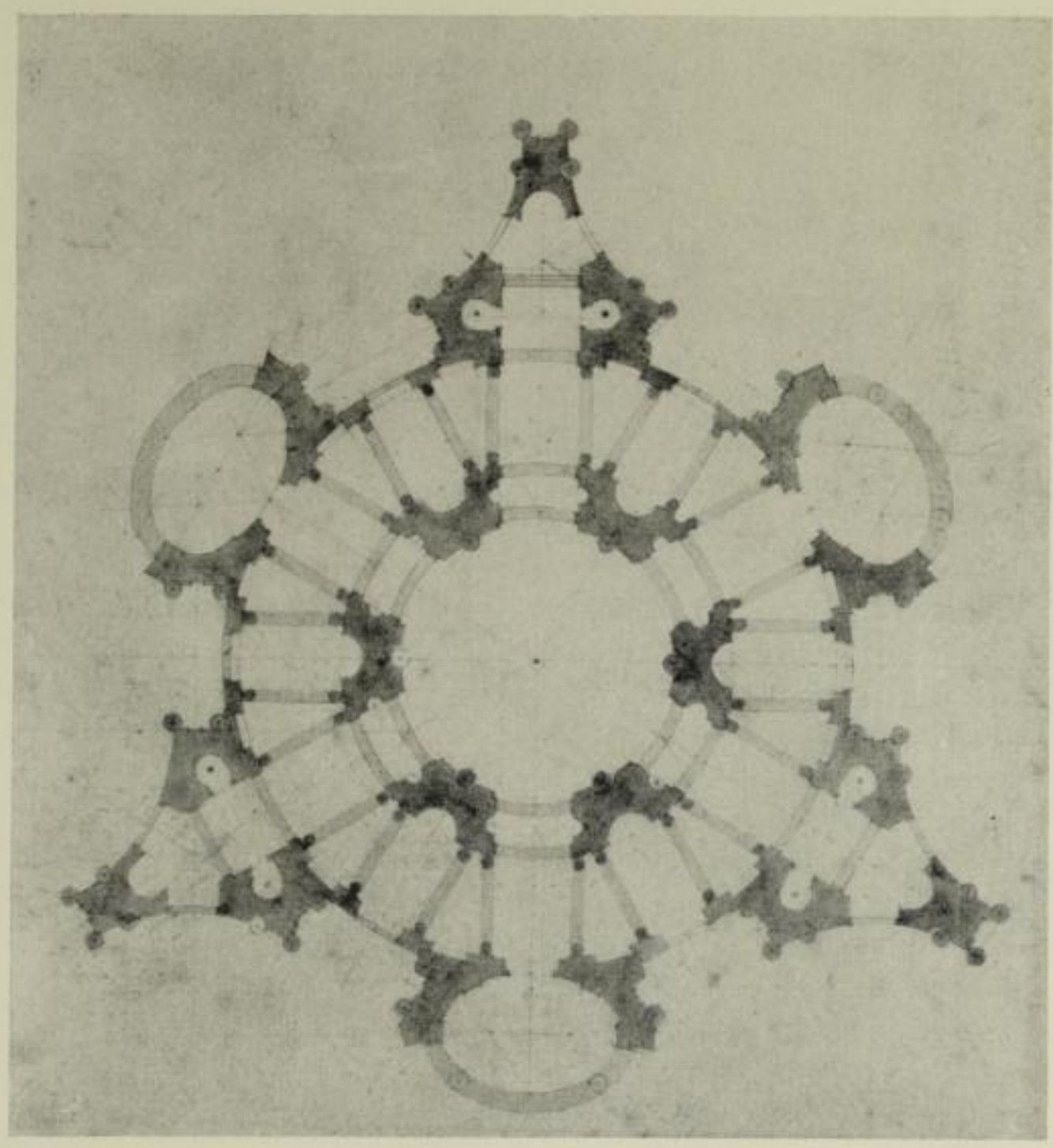
Bauweise begegnete Augusts des Starken eigenen Absichten planmäßiger Raumerschließung. Es wurde dies nicht nur in der Anlage des großen Vorhofes des Sächsischen Palais verwirklicht, wodurch Warschau seinen schönsten Platz erhielt, sondern auch in der Art, wie er mit seinen Alleen in die Weite der umgebenden Landschaft ausgriff und den durch die erhöhte Lage der Stadt sich ergebenden riesigen Raum der Weichselniederung – den später Canaletto mit gleichem Verständnis für seine eigentümliche Schönheit wie beim Elbtal dargestellt hat – zur künstlerischen Gestaltung des Stadtbildes ausnützte. Man begann damit, den großen Bauten am Rand der Terrasse beherrschende Weichselfronten zu geben und verband sie durch Gartenanlagen mit dem Flußufer. War es also nicht möglich, Palais und Kirchen unmittelbar an den Flußufern wie in St. Petersburg aufzuführen, so erhielt anderseits das Stadtbild durch die erhöhte Lage seinen besonderen Reiz. Leider gelangten diese Bemühungen des Königs wenigstens während seiner Lebenszeit beim Schloß, dem Palais Casimir und in Ujazdów zumeist über großartige Pläne nicht weit hinaus. Aber vielfach übernahm der polnische Adel die gleichen Absichten. Von den hier arbeitenden italienischen Architekten wird ihm Francesco Placidi, 1732 zuerst dort nachweisbar, am nächsten gestanden haben. Später in Dresden wurde er beim Beginn des Baues der Katholischen Kirche 1738 als Baukondukteur die rechte Hand Chiaveris, kehrte aber bald nach Polen zurück, wo er bis 1780 nachweisbar ist. Ihm schreiben die polnischen Kunsthistoriker das sogenannte Skizzenbuch Chiaveris zu, ehemals im Kupferstichkabinett zu Dresden. Es enthält Skizzen, die ein italienischer Architekt in Polen nach Kirchen, Palästen, Wohnhäusern, Toren, Kaminen, Grabsteinen und architektonischen Einzelheiten gemacht hat. Die alte Zuschreibung an Chiaveri wurde mit Recht aufgegeben (41). Ein so ausgesprochenes Interesse für die bodenständige polnische Architektur zumeist des 17. Jahrhunderts ist bei ihm nicht zu erwarten. In dem Skizzenbuch bezieht sich eine Zeichnung auf die Krönung Augusts III. in der Kathedrale auf dem Wawel. Dies bietet für die Zuschreibung an Placidi eine Stütze, da er für die sächsische Grabkapelle im Dom des Wawel zu Krakau einen Entwurf ganz im Stil des sächsischen Barock geliefert hat (30, Taf. 28a).

Auch seine Bekanntschaft mit Mauritio Pedetti wird auf die polnische Zeit zurückgehen. Dieser hatte einige Jahre später als Placidi vergeblich versucht, in Sachsen Arbeit zu finden. Wie er in einem Schreiben an den Fürsten Radziwill aus Nieswies in Polen vom 17. April 1747 auseinandersetzte[1], hätte man dort die Bauten, selbst den der Katholischen Hofkirche, nicht fortgesetzt. Er erklärte, daß er Empfehlungsschreiben des Grafen Wackerbarth wie Chiaveris vorlegen könnte und bot dem Fürsten seine Dienste beim Bau von dessen Palais an, für den er einen diesbezüglichen Plan einsandte. Er hat dann tatsächlich den Umbau des Radziwill-Palais, des heutigen Regierungssitzes, durchgeführt.

Chiaveri war es bereits seit 1730 gelungen, mit der sächsischen Regierung in Beziehung zu treten, was aus seinem Gesuch an den König August III. vom 14. März 1737 hervorgeht[2]. Er schreibt, daß er seit sieben Jahren auf Anstellung gehofft habe. Aber erst mit dem Tode Augusts des Starken am 1. Februar 1733 änderte sich seine Lage. Er soll den Trauerkatafalk für den König in Warschau geschaffen (68, S. 282) und auch den Sohn zur Krönung nach Krakau begleitet haben (53), was sehr wahrscheinlich ist, aber wofür keine unmittelbaren Quellen vorliegen. Dagegen läßt es sich aus seinen Zeichnungen nachweisen, daß er an eine Aufgabe herantrat, die in Warschau bei dem Beginn eines neuen Regimes regelmäßig auftauchte, aber bei den entgegenstehenden großen Schwierigkeiten immer wieder aufgegeben werden mußte. Wem es gelang, die Weichsel zu bezwingen, eine feste, dauerhafte Brücke zu bauen, die vor allem dem Eisgang des mächtigen Stromes standhielt, hätte in den Augen des ganzen Volkes alle anderen, die sich um die Krone Polens bewarben, in den Schatten gestellt. Für den Wettiner wie für den Römer, die beide angesichts steinerner Brücken aufgewachsen waren, mußte an sich schon ein solcher Bau verlockend und lohnend erscheinen. Für die schwankende sächsische Herrschaft hätte sie eine dauerhaftere Stütze geboten als vergänglicher Prunk. Tatsächlich hat nach Bianconi auch August III. Chiaveri mit dem Bau einer Brücke über den Weichselstrom beauftragt (3, deutsche Ausg. S. 61). Bestätigt wird diese Nachricht durch den dritten Entwurf Chiaveris für den Dresdner Schloßbau, wo auf dem ersten Brückenpfeiler der Altstädter Seite der Grundriß eines Triumphbogens eingezeichnet ist, benannt „Progetto della Porta Trionfale di già inviata a Varsavia da farsi sopra il primo Pilone del Ponte“ (Abb. 130). Auf beiden Seiten der Triumphpforte sind vier Halbsäulen den Pfeilern vorgelegt, die eine mittlere Durchfahrt von 4,23 m Spannweite und zwei schmale seitliche Durchlässe von 1,13 m Breite umfassen. Auch die Innenseiten der Pfeiler sind durchbrochen, so daß sich ein Durchgang

[1] Archiv Radz. V f. 258. N 11457. Freundliche Mitteilung von Professor Dr. Sienicki.

[2] Diverse Verzeichnisse von Gemälden, Kunstsachen usw. 1700–1772, SLHA. Loc. 379.



8 Idealplan einer Dreifaltigkeitskirche

bildet, der auf beiden äußeren Schmalseiten des Triumphbogens in halbrunde Vorsprünge führt, die wohl Posten Schutz gewähren sollten. Vermutlich hat Chiaveri den Plan vorgelegt, als sich die sächsische Partei zum Empfang des Königs in Warschau rüstete, der am 25. November 1734 feierlich einzog. Zu einer Ausführung der Brücke kam es bei den unsicheren Verhältnissen nicht. Es sollten noch 130 Jahre mit vielen mißlungenen Versuchen vergehen, ehe es gelang, eine feste, dauerhafte Brücke, diesmal als Eisenkonstruktion, in Warschau zu bauen. Für Chiaveri aber bedeutete der Brückenplan die erste Aufnahme festerer Beziehungen zum Sächsischen Hof, desgleichen eine Vorbereitung für den Bau der Dresdner Katholischen Hofkirche, die ja erst durch ihn in Verbindung mit der Brücke gebracht wurde.

Möglicherweise hat er damals für eine Dreifaltigkeitskirche einen Idealplan dem sächsischen Hof vorgelegt, der den Baugedanken von Korostino weiterentwickelt. Chiaveri hat ja auch später in solchen Entwürfen seine Erfindungskraft dargelegt und versucht, durch sie die königliche Familie für sich zu gewinnen (vgl. S. 206). Der leider unbeschriftete Plan, auf den Herr Dr. Löffler mich freundlicherweise aufmerksam machte, hat sich im Besitz des Institutes für Denkmalpflege in Dresden erhalten (Abb. 8, Kat. d. Hdz. 44). Der wesentlichste Unterschied im Vergleich zum Plan von Korostino besteht darin, daß das innere Kuppelrund von einem breiten Umgang umzogen wird. Auf diese Weise durchdringt das Rund, das Symbol der Einheit, viel vollkommener und harmonischer das Dreieck, in dem sich die Dreifaltigkeit ausdrückt. Das Ganze wirkt wie ein schönes, symbolisches Zeichen. Jetzt erst schwingen die Linien wellenförmig ineinander. Alles ist viel plastischer durchgebildet. Die dreieckigen Glockentürme heben sich stärker heraus und sind reicher mit Säulen besetzt. Aus den Halbrunden der Portiken werden ganze Ovale, die an die Eingangsfront der Hofkirche in Dresden erinnern. Auch der Umgang wie die darüber anzunehmende Empore kann schon mit Rücksicht auf die in Dresden vorliegenden Erfordernisse in den Plan aufgenommen sein. Die Nischen im Umgang hätten, wie später in Dresden, für Beichtstühle verwendet werden können. Trotzdem ist klar, daß

es sich nicht um eine unmittelbare Vorstufe handeln kann. Immer noch ist der Charakter der Denkmalkirche bestimmend. Die Gemeinde hätte keinen entsprechenden Raum gefunden, um der Messe beizuwohnen. Für die Priester war keine Sakristei vorgesehen, für den Hof kein entsprechender Zugang zur Empore. Die sechs Wendeltreppen der Glockentürme würden dem Hofzeremoniell kaum entsprochen haben. Die geplante Aufstellung der Altäre ist aus dem Plan nicht ersichtlich. Wahrscheinlich sollten sie wie in Korostino in den drei Eckräumen im Untergeschoß der Glockentürme zu stehen kommen, da dort die heilige Handlung im vollsten Licht vor sich gegangen wäre. Jeder Altar wäre von einer Loge der Empore zu sehen gewesen. Möglicherweise ist auch an eine mittlere, dreiteilige Altargruppe unter der Kuppel gedacht worden. Ähnliche Pläne waren in Warschau von sächsischen Architekten schon unter August dem Starken entwickelt worden. Für den Kuppelraum der von ihm geplanten Resurrektionskirche von Ujazdów hatte der König selbst einen zentralen Aufbau „inventiert" mit vier Altarnischen an den abgeschrägten Ecken[1]. Bedeutsam ist schließlich die Tatsache, daß die Katholische Hofkirche in Dresden auch der Hlg. Dreifaltigkeit geweiht wurde und Chiaveri sich dort ebenfalls bemüht hat, die Dreiteiligkeit im Grundriß möglichst hervortreten zu lassen.

Chiaveri verblieb zunächst noch in Warschau, wo ihm nach obigem Gesuch der Minister Graf Josef von Sulkowski 1736 eröffnete, daß man ihn in Dienst nehme, er sich aber gedulden möge, bis die Angelegenheiten in Polen geordnet seien. Er solle nehmen, was Seine Majestät zunächst ihm huldvoll gebe, wobei man zugestand, ihn bei einer Vakanz als pensionsberechtigten Beamten wie die anderen Architekten anzustellen. Zunächst erhielt er 300Taler jährlich. Der Dienstbeginn wurde nach den Dresdner Ratskammer-Acta (774 fol. 208) mit dem 1. April 1736 festgesetzt. Im folgenden Jahr kam er um Erhöhung ein, da durch den Tod des Malers Johann Samuel Mock dessen Gehalt verfügbar geworden wäre[1]. Sichtlich war er noch auf keinen grünen Zweig gelangt. Die Patres, die ihn beruflich förderten, waren zwar auch bereit, ihm Geld zu leihen. Aber aus den Protektoren wurden manchmal Gläubiger, die das Ihrige zurückverlangten. Auch als es ihm in Dresden gehaltlich besser ging, bedrängten ihn seine Schulden. In einem Brief vom 6. Oktober 1738 ließ er den Stoßseufzer fahren: „Guai a chi ha debiti." „Weh dem, der Schulden hat."

[1] SLSA VII $35^{b,c}$, 87 9^{d} u. a.

[2] 8. Okt. 1737. Diverse Verzeichnisse von Gemälden-Kunstsachen usw. 1700–1772. SLHA. Loc. 579.

BERUFUNG NACH DRESDEN

Als einen „Liebling des Königs" bezeichnet Weinart in seiner Geschichte der Stadt Dresden unseren Architekten sieben Jahre nach seinem Tode (74, S. 66) und tatsächlich ist es dem künstlerischen Scharfblick Augusts III. mit zu verdanken, daß Chiaveri sich zu einer großen Leistung entfalten konnte. Im gleichen Jahr, 1736, in dem er zunächst mit dem bescheidenen Gehalt eines Baukondukteurs von 300 Talern in den sächsischen Dienst genommen wurde, hielt sich das königliche Paar lange Zeit in Warschau auf. Im Juni fand dort der Pazifikationsreichstag statt. Der sächsische Kurfürst war als König von Polen nunmehr allgemein anerkannt. Die Rückkehr nach Dresden erfolgte erst im August. Damals muß Chiaveri die Gunst des Königs gefunden haben, die ihm zeitlebens nicht entzogen wurde. Als er etwa ein Jahr später nach Dresden übersiedelte, erhielt er nicht, wie es sonst üblich war, einen Posten des Oberbauamtes, dessen Direktion Jean de Bodt von 1728–1745 innehatte, sondern stand als Architekt des Königs in einer Stellung, die mit der Leitung des sächsischen Baubetriebes nichts zu tun hatte. In dem Spezialreskript vom 18. September 1738, das ihm die Direktion des Baues der Katholischen Hofkirche übertrug, bezeichnete ihn der König als „Unseren Architect". So hat sich denn auch Chiaveri zeitlebens Architekt seiner Majestät des Königs von Polen genannt. Zugleich mit dem Auftrag vom 18. September 1738 wurde sein Gehalt um jährlich 500 Taler aufgebessert. 1740 erhielt er zu seinem Gehalt von 800 Talern noch eine Zulage von 600 Talern. Sonst erreichte sein Jahresgehalt 1100, später 1200 Taler. Es entsprach dies dem der Oberlandbaumeister Beyer und Pöppelmann. Dagegen hat sich Knöffel in gleicher Stelle mit 1600 Talern einen höheren Gehalt gesichert, den er schon 1736 bezog, also zu dem Zeitpunkt, als Chiaveri erst auf der unteren Stufe eines Baukondukteurs stand. Knöffel hätte sicher die verlockende Aufgabe des Baues der Katholischen Hofkirche gern übernommen. Daß er auch auf dem Gebiet des Kirchenbaues etwas zu leisten verstand, beweist sein Entwurf für die Frauenkirche, die das große Endergebnis mit zu erreichen half. Vor allem hatte er die Protektion des Grafen Brühl für sich, der gleichzeitig beim Bau seines Palais seine Entwürfe denen Chiaveris vorgezogen hatte (4, S. 368). Diese sind leider 1945 beim Brand des Schlosses Pförten zugrunde gegangen. Wenn trotzdem bei der kirchlichen Aufgabe der Italiener ihm wie auch Longuelune vorgezogen wurde, obgleich der ausgezeichnete französische Architekt sein Interesse für den Bau in zahlreichen Entwürfen bekundete, so lag es an einem anderen Grund, der bei diesem für Dresden neuartigen Bauvorhaben ausschlaggebend war. Auch in der äußeren Gestalt sollte die neue Hofkirche bei allem Einfügen in die gegebene Lebenssphäre der Residenz doch den römisch-katholischen Charakter klar ausprägen. Wer hätte das besser tun können als ein Architekt vom Schlage Chiaveris. Dies werden sicher die an der Hofkirche angestellten Patres der Gesellschaft Jesu vertreten haben, vor allem ein italienischer Landsmann, der Chiaveris Bau nachweisbar gegen die klassizistische Kritik verteidigt hat. Dies war der P. Ignaz Guarini, der als Berater des Königs, nicht als Beichtvater, wie er meistens bezeichnet wurde, am Dresdner Hof 1732–1748 tätig war (13, S. 337). Aus dem Haus der Herzoge von Bucciardo stammend wurde er 1676 in Lecce in Apulien geboren, lehrte in Rom Philosophie, Mathematik und achtzehn Jahre die Kontroversen, die sich auf Streitfragen zwischen den Konfessionen bezogen. In Dresden betätigte er sich trotz seines Alters nicht allein als politischer Berater, sondern auch als italienischer Prediger und Vermittler des Verkehrs zwischen dem Hof und den Hofkaplänen. Sowohl bei der königlichen Familie als auch in Rom genoß er das größte Vertrauen; die Hofbeichtväter wurden wiederholt angewiesen, nur in Übereinstimmung mit P. Guarini ihr Verhalten einzurichten. Daß er selbst die Schätzung Friedrichs II. erwarb, wie des österreichischen Gesandten am sächsischen Hof, Graf Joseph Khevenhüller, habe ich bereits an anderer Stelle auseinandergesetzt (39). Als weiterer Zeuge läßt sich der franzö-

sische Gesandte am Berliner Hof, Marquis de Valori, anführen, der angibt, daß er bei der Beurteilung der Pläne Friedrichs II. scharfsichtiger wie er selbst gewesen sei: „Quoique Jésuite et Napolitain il était bon homme, modeste, peu ambitieux, fort attaché au roi et à la reine de Pologne (72, I, S. 216 und 233)." In tieferer Einsicht und größerem Verantwortungsgefühl stand er dem preußischen König nicht so feindlich gegenüber wie Brühl, dessen diplomatischem Spiel er oftmals nicht folgen wollte, wenn er auch Sachsens Schicksal nicht abwenden konnte. Als er am 22. Juni 1748 verstarb, bezeichnete ihn der König als wahren und aufrichtigen Freund.

Verständnis wird Chiaveris Stil vielfach auch bei den übrigen Italienern am Dresdner Hof gefunden haben, so bei dem italienischen Geschäftsträger, Grafen Accoramboni, unter den führenden Künstlern vor allem bei Canaletto, der den Neubau der Hofkirche bei fünf seiner Bilder zum Hauptmotiv machte.

Dagegen standen ihm die Militärs im Interesse der durch den Neubau gefährdeten Befestigung wenigstens zunächst kritisch gegenüber, so der mit der Demolierung des Festungswalles beauftragte Oberingenieur Obrist Fürstenhof. Dazu kam, daß der General Jean de Bodt wie Longuelune einen wesentlich verschiedenen, nach französischem Vorbild orientierten Stil vertraten. Am meisten aber belastete Chiaveri die Bestellung des Ministers Grafen Johann Christian von Hennicke als Bauintendanten. Von ihm sagte Graf Khevenhüller in seinem an Maria Theresia gesandten Bericht vom 6. Januar 1741: „Was den Hennicken anbelangt, hat selber vormals die Lieberey (Livree) getragen, die Gunst derer favoriten und sich durch allerhand intriguen zum Last der armen Solds (Soldempfängers) und Schaden des publici mittels gemachten projekten Geld zu erwerben gewust gleichwie nur dergleichen niederträchtige gemüther immer gewinnsüchtig und interessiert seyend, also wird man auch dieses man auf keiner anderen weis als mit offerierung einer nahmhafften Summe Geldes in Eurer Königl. Majestät interesse ziehen können" (26, Bd. I, S. 309). Einen offenen Konflikt hat Hennicke mit dem in Gunst bei dem Königspaar stehenden Architekten vermieden. Aber die Beschwerden, die vor allem von dem Rechnungsführer beim Bau, dem Kammerschreiber Adam Carl Ernst und dem Landbauschreiber Johann Christian Simon, ausgingen, fanden bei Hennicke geneigtes Gehör und führten zu einem zermürbenden Kleinkrieg, der durch Chiaveris leicht aufbrausendes Temperament verschärft wurde. Der gütige Guarini nennt ihn in einem Brief nolentierissimo, aufs äußerste unmutig. In einem Baubericht wird von dem „seltsam forschen Gebaren" (58) gesprochen. Dies wie auch das Kauderwelsch Chiaveris, der nur einige deutsche Brocken sich angeeignet hatte, werden den Spott der Bauleute hervorgerufen haben, die ihn Cajetani nannten. „Ich bin unter allen Männern, wenn ich ihnen etwas sage, ein bloßer Spott" beklagte sich der Architekt, der hier mehr Verständnis seiner Leistung erwarten durfte als in den Schreibstuben und bei den Kontrollorganen der beginnenden Baubürokratie. Ein weiterer Konfliktstoff ergab sich durch den Gegensatz zwischen den beiden Landsleuten, die im übrigen, was die künstlerische Leistung anbelangt, so sehr zusammengingen: zwischen Chiaveri und Mattielli, dem aus Wien gekommenen Schöpfer der Statuenwelt an der Hofkirche (vgl. S. 143).

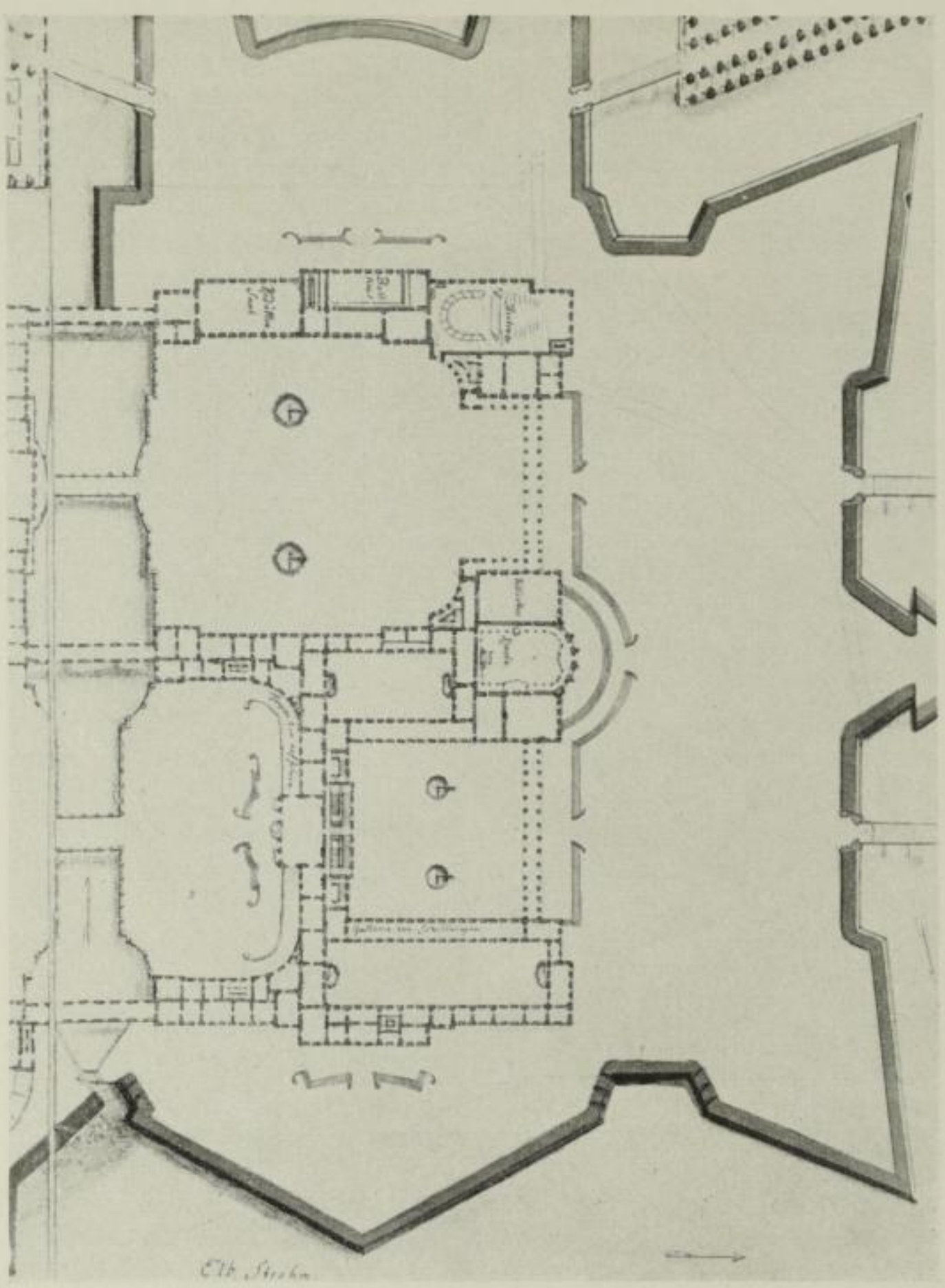
Aber auch Freunde und Anhänger wird Chiaveri, wie überall, so auch in Dresden gefunden haben. Bernardo Bellotto, der zweite Canaletto, machte den Neubau der Hofkirche, wie schon gesagt, bei fünf seiner Hauptbilder zum glänzenden Mittelpunkt der Dresdner Stadtfront. Vor allem gewann er die Dresdner für sich, ganz gleich, welcher Konfession sie angehörten. Aber auch unter den Bauleuten werden die Einsichtigen seinen Wert erkannt haben. Mit seinem Baukondukteur Antonio Zucchi war er anscheinend besonders verbunden. Von ihm ließ er sich beköstigen, was aus seinem eigenhändigen Brief vom 6. Oktober 1738 an den italienischen Geschäftsträger, Grafen Accoramboni, hervorgeht, dem Chiaveri seine Geldsorgen vortrug[2]. Nach seinem Eintreffen in Dresden hatte er ein nicht mehr feststellbares Haus für 200 Taler gemietet. In ihm lebte er mit seinem „Giovane" zusammen.

An Verwandten hatte Chiaveri, der zeitlebens Junggeselle blieb, einen Neffen, Maffeo Chiaveri, wohl seit seiner italienischen Reise von 1744 nach sich gezogen. 1747–1753 ist Maffeo als Kondukteur beim Kirchenbau nachweisbar. Anscheinend in bescheidener Existenz blieb er in Dresden hängen. Man überließ ihm zur Wohnung ein von seinem Onkel erbautes „kleines Häusgen neben der Gallerie-Wache". In einem Brief vom 10. März 1769 an den Kurfürsten bittet er um eine „schleunige Reparatur desselben, da der gänzliche Einsturz des nächsten zu befürchten stehet"[3].

[1] Korrespondenz des Grafen Wackerbarth mit Guarini, SLHA. Loc. 666.
[2] SLHA. Loc. 748.
[3] SLHA. Sachen, die Stadt Dresden betr. 1734–1750, Loc. 773.

Trotz eigener Schulden schoß der Architekt bei stockenden Zahlungen den Handwerksmeistern ihren Lohn vor. Noch nach zehn Jahren hatte er die davon herrührende hohe Summe von 6190 Talern zu fordern (vgl. S. 214).

Persönlich scheint er einen guten Lebenswandel geführt zu haben. Im obigen Brief an Accoramboni führt er an, daß er Schulden „ne per gioco ne per vitio di donne ne per ubriacature" gemacht hat, sondern nur, um sich zu erhalten. Als sich für den Bau der Hofkirche neben dem Steinlieferanten Uhlmann, Johann Gottlob Horn aus Pirna bei Chiaveri und Hennicke meldete, erklärte sich der Architekt für Uhlmann, „weil er von einigen Geschenken nie etwas erwähnt und Steinbrüche, auch Schiffe besäße". Horn hatte „offeriert, so ferne er die Lieferung bekäme, etwas dieser wegen im Geheimen an den Architekten abzutreten, womit er vollkommen zufrieden sein sollte". Überdies hatten die Steinbrecher erklärt, sobald Horn die Lieferung bekommen sollte, würden sie sämtlich aufhören zu arbeiten (63, S. 32f.). Daß Chiaveri den Arbeitern, insbesondere den beim Bau eingesetzten Gefangenen gegenüber menschliches Gefühl bewies, zeigt sein Verhalten bei Klagen über ihre Leistungen. Er entschuldigt sie mit dem Hinweis, daß „diese Leute wegen derer tragenden schweren Beinschellen nicht so hurtig als andere karren und arbeiten könnten, im allgemeinen könnten sie so große Anstrengung und Übertreibung nicht vertragen, ohne krank zu werden, weil sie namentlich wie er zu erfahren Gelegenheit gehabt, nicht eben die kräftigste Kost und hinlängliche Quantität zum Sattessen erhielten" (63, S. 38). In Anbetracht dessen war Chiaveri mit ihrem Fleiß und ihrer Arbeit im Gegensatz zu den zum Bau kommandierten Soldaten durchaus zufrieden.



9 Dresdener Schloßplan von Pöppelmann

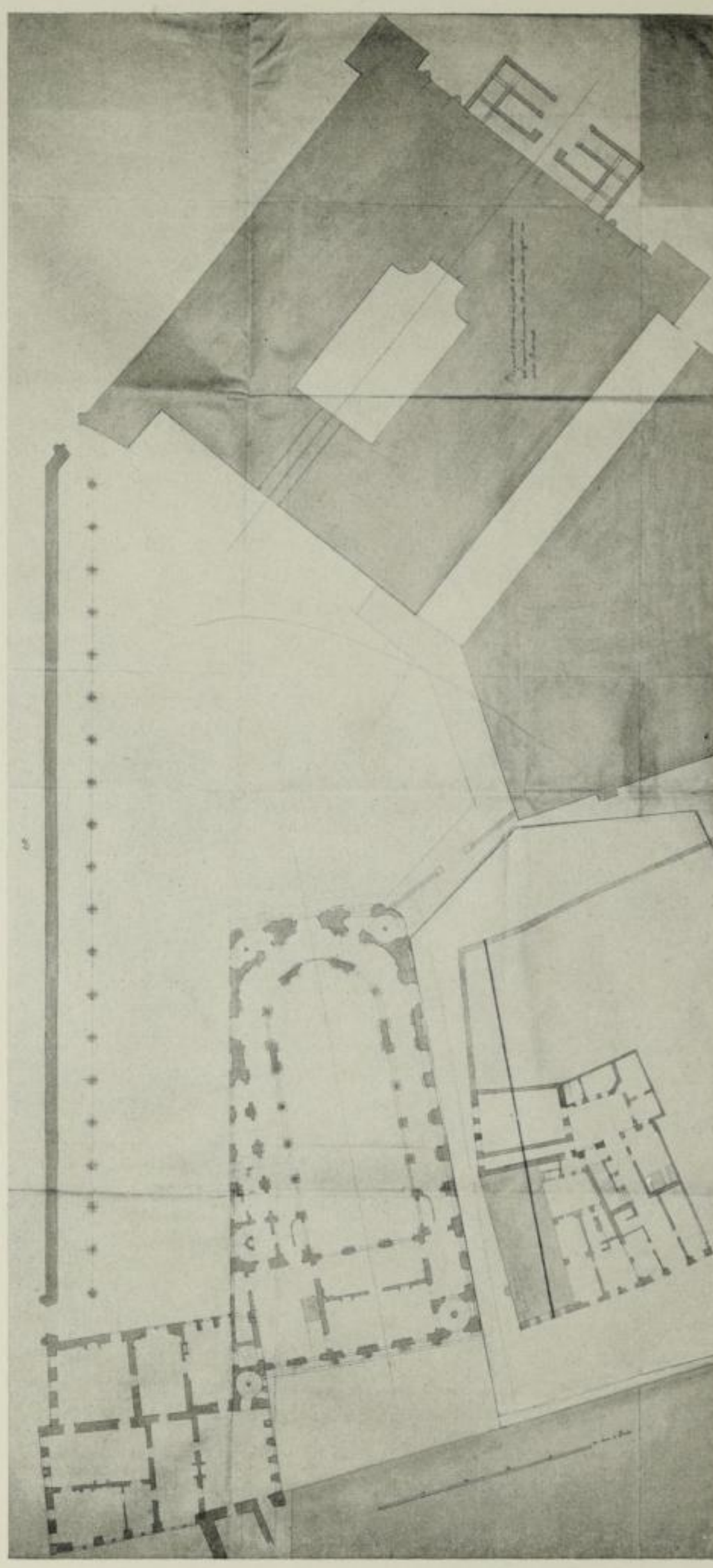
DIE KATHOLISCHE HOFKIRCHE ZU DRESDEN

VORSTUFEN

Durch die Konversion August des Starken war der Gedanke, den Bau einer Katholischen Hofkirche in die Pläne einer erweiterten, mehrere Höfe umspannenden Schloßanlage einzubeziehen, schon am Anfang des 18. Jahrhunderts gegeben. Dementsprechend hat Pöppelmann, dem seit 1705 die Planung zufiel, verschiedene Lösungen vorgeschlagen, die zunächst der Tradition des evangelischen Schloßkapellenbaues in Sachsen folgten. So ordnete er sie, ähnlich den Schloßkapellen des 16. Jahrhunderts in Dresden und auf der Augustusburg, als rechteckigen, von Emporen auf allen vier Seiten umzogenen Bau in einen der seitlichen Flügel eines quadratischen Schloßhofes ein (68, Taf. 11, 2; 12, 3). Wie dort kamen die Logen des Herrscherpaares auf der Schmalseite, dem Altar gegenüber zu liegen. Orgel und Musikerchor fanden ihren Platz auf den Emporen der Altarseite. Nach außen kennzeichnet sich der Bau nicht als Kirche, er gliedert sich als Gegenstück zum Theater in das System eines zweiten Hofes ein, der in der Tiefenachse von dem Reithaus beherrscht wurde. In dem reifsten Ergebnis dieser großartigen Pläne gab Pöppelmann der Kirche einen würdigeren Platz, der sie auch nach außen bis in die Weite des Elbtales hätte wirken lassen, also ein erster Versuch im späteren Sinne von Chiaveri (Abb. 9; 68, Taf. 24). Als Zentrum der Nordwestfront einer nach dem Ostragehege zu entwickelten Schloßanlage sollte sich die Fassade im flachen Bogen mit fünf von Säulen flankierten Achsen nach der weiten Bastion zu vorwölben, auch dies wie in Vorahnung von Chiaveris Schloßkirche. Nach den zu ihr emporführenden doppelten Stufenreihen zu urteilen, hatte Pöppelmann sie sich in etwas erhöhter Lage gedacht. Von der Elbe aus wäre die Kirche als das reichgeschmückte Schlußstück der sich weit erstreckenden Schloßanlage erschienen, die im übrigen ihre Pracht nach den Höfen zu entfaltet hätte. Nunmehr ist die Kirche dem Theater bereits übergeordnet, das in der Westecke seinen Platz findet. Dagegen ist die Bibliothek nach uralter Sitte unmittelbar mit der Kirche verbunden. Im Innern liegen nach einer im evangelischen Hofkirchenbau damals häufigen Anordnung Kanzel und fürstliche Loge in der Mitte der Längsseiten einander gegenüber. Orgel und Musikerchor finden ihren Platz im Rund der Eingangsseite, auch darin der späteren Hofkirche entsprechend. Die Gestalt ergab sich aus dem Barockstil des genialen Schöpfers des Zwingers. Deshalb mußte sie sich mit Chiaveris Werk berühren, obgleich dieses erst entstand, als Pöppelmann bereits verstorben war.

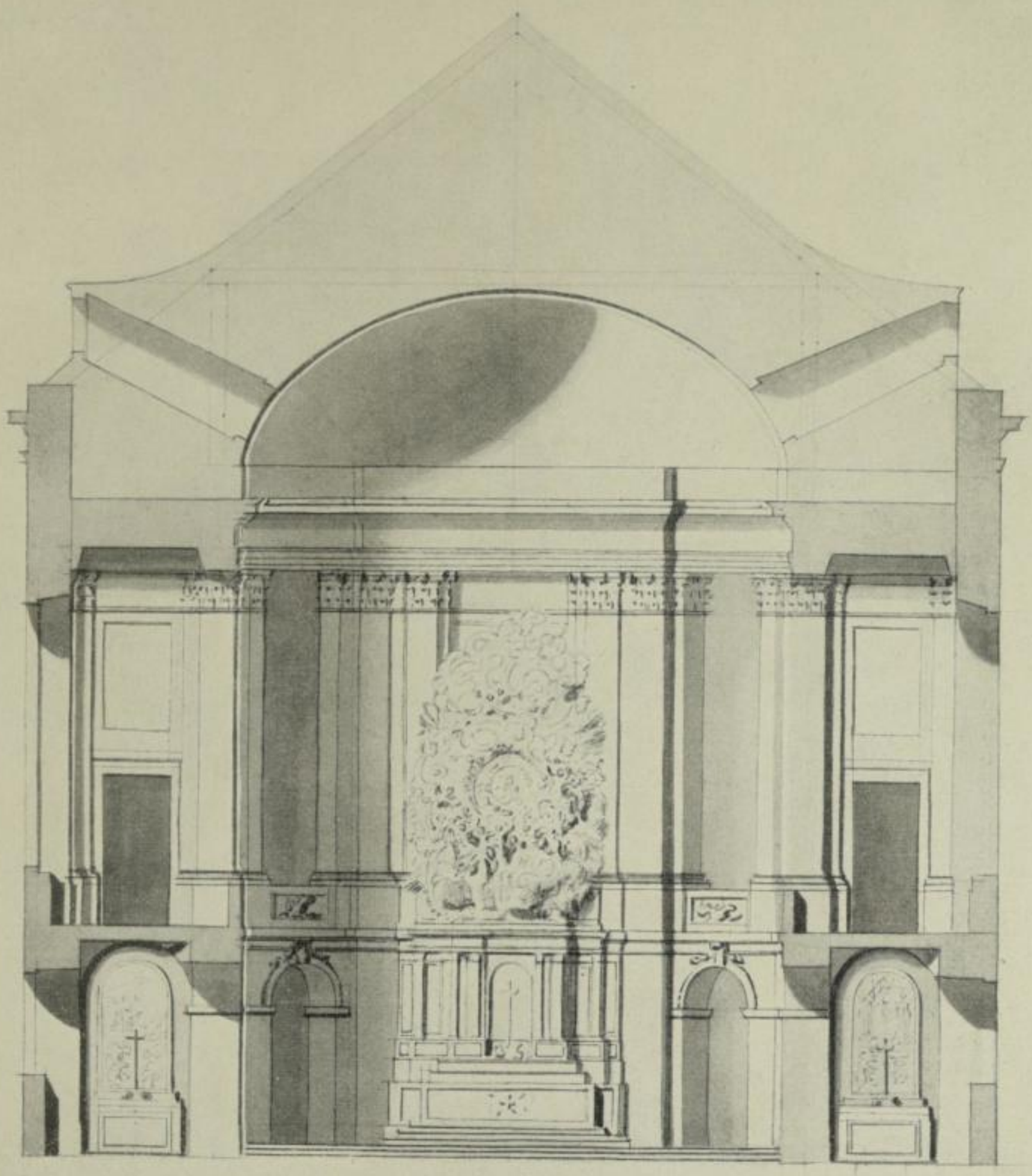
Ein in dieser Beziehung nicht unwichtiges Werk des Dresdner Barocks von Anfang des 18. Jahrhunderts stellt die Schloßkapelle dar, die August der Starke für den katholischen Gottesdienst 1707–1708 durch Umbau des ehemaligen Komödienhauses an der Südwestecke des alten Schlosses entstehen ließ. Wichtig ist, daß schon die Form eines gerundeten, um den Altarraum sich legenden Umganges gleich den späteren Entwürfen auftritt. Die dadurch ermöglichte Anordnung von königlichen Logen auf den Emporen im Chor zu Seiten des Altares ist von der Hofkirche übernommen worden, wenn auch nicht in der gleichen Form. Chiaveri war diese in Sachsen besonders gepflegte Sitte der verglasten Betstübchen fremd, sie mußte auch der architektonischen Wirkung seiner Arkaden sehr nachteilig sein. Trotzdem setzte sie sich durch, wohl aber erst bei seinem Weggang, da die Logen die eleganteren Formen Knöffels aufwiesen. In diesem Punkt wird der Wunsch des königlichen Hauses entscheidend gewesen sein, ihre Betstübchen der alten Schloßkapelle aufs neue erstehen zu lassen.

Diese barocken Vorbilder konnten den klassizistischen Gegenspielern Chiaveris, Jean de Bodt und Longuelune, weder nach städtebaulicher Richtung hin noch in der Einzelgestaltung etwas bedeuten. Um so mehr mußte für sie das Vorbild der Schloßkapelle von Versailles (1690–1710), des Werkes von Jules Hardouin-Mansart, entscheidend sein, das für die Zeit kanonische Geltung besaß, wie die Nachahmungen beweisen. Longuelune übernahm in mehreren Entwürfen (Abb. 10, 11) die hohe, beherrschende Haupt-



10 Entwurf von Longuelune für eine Hofkirche im Stallhof

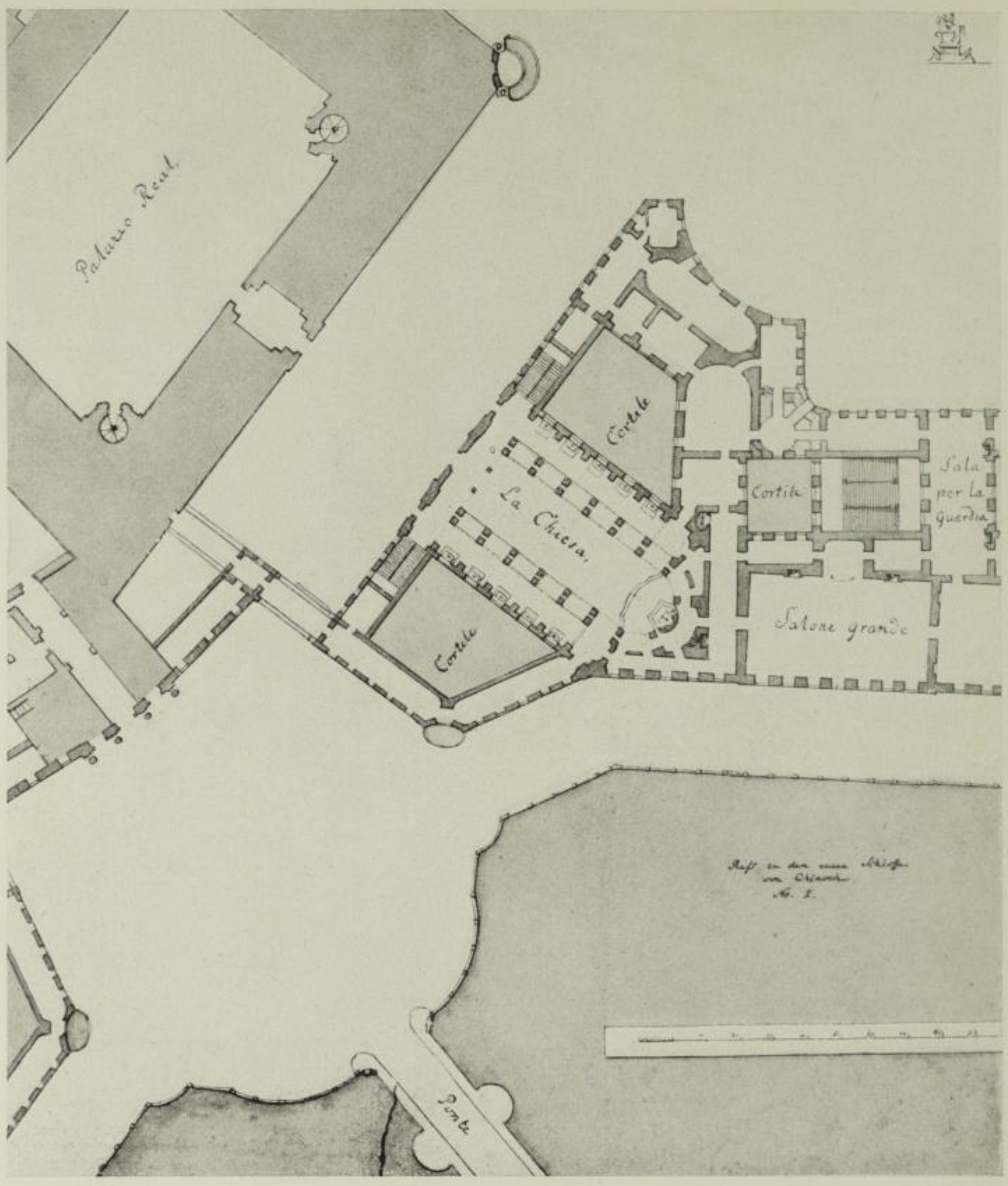
ordnung der Hofempore, die den oblongen, auf der Altarseite im Rund geschlossenen Raum umzieht (22, S. 22ff.). Zu ihr stehen im Verhältnis von 1 : 2 die schlichten unteren Arkaden des Umganges. Vor allem ergeben die gleichmäßig durchgehenden, wenig verkröpften Horizontalen der Gesimse in beiden Geschossen, die freistehenden, das gerade Gebälk tragenden Stützen der Hauptordnung und die hohen, im Bogen schließenden Fenster der Hofempore den gleichen klassizistischen Charakter wie in Versailles. Zu einer reinen Säulenordnung wie dort überzugehen, hat sich aber auch Longuelune nicht entschließen können. In den Varianten wechselt er mit Säulen- und Pfeilerstellungen. Entweder erscheinen die Säulen im Chor, die Pfeiler an den Langseiten oder umgekehrt. Auch übernahm er die Form der Basilika nicht, sondern begnügte sich mit einem in den Dachstuhl hineinreichenden Gewölbe mit eigenen Fenstern. So vermied er die gestreckten Höhenverhältnisse des französischen Baues, den die Zeitgenossen als gotisch bezeichneten. Die entgegengesetzte Einstellung spricht sich bei Longuelune schon bei den Korbbögen der unteren Arkaden aus. Die lichte Breite des Mittelraumes verhält sich zur Höhe wie 1 : 1,8, während das gleiche Verhältnis in Versailles 1 : 2,6 beträgt. Insofern nähert sich das Verhältnis bei Longuelune mehr dem von Chiaveris Hofkirche, wo es 1 : 1,9 beträgt. Im übrigen wird Chiaveri nicht allzuviel den Plänen Longuelunes entnommen haben. Beiden ist gemeinsam, daß sie sich mit dem gleichen Vorbild auseinandersetzten. Nur übernahm jeder aus ihm etwas anderes. Chiaveri die Form der Basilika, Longuelune die Gestalt der Ordnungen. Bei



11 Entwurf von Longuelune für eine Hofkirche im Stallhof

den königlichen Logen folgte Longuelune im Gegensatz zu Chiaveri der Tradition, die den Herrschersitz auf der dem Altar gegenüberliegenden Schmalseite einordnet. Dieses Gegenüber von kirchlicher und weltlicher Macht war schon in der Aachener Pfalzkapelle Karls des Großen festgelegt. Der evangelische Schloßkirchenbau hatte es zunächst übernommen. In Versailles fand es seine eindrucksvollste respräsentative Ausprägung. So war diese Anordnung der „tribune du Roi et de la Reine"[1] für Longuelune und Jean de Bodt die gegebene.

[1] Entwurf von Longuelune, Institut für Denkmalpflege in Dresden 30 B 10.



12 Katholische Hofkirche. Erster Entwurf Chiaveris, Kat. d. Hdz. 16

Auch in städtebaulicher Beziehung wollten beide nicht über das hinausgehen, was Versailles bot: Die Einfügung in einen gegebenen Bestand. Longuelune plante, die neue Hofkirche im Stallhof an Stelle des Kanzleihauses mit der Eingangsseite nach der Schloßstraße zu errichten. Es hätte sich eine gute Verbindung zugleich mit der Stadt, wie mit dem Schloß und dem anstoßenden Trakt des Georgentores ergeben. In seiner feinsinnigen Art bemühte er sich, auch das Äußere durch ein hohes Dach, das er teils mit Kniestock teils als Mansarddach ausbildete, der Umgebung anzupassen. Als Franzose brachte er der deutschen Vorliebe für ein hochgetürmtes Dach Verständnis entgegen und stand auch darin in einem ausgesprochenen Gegensatz zu Chiaveri.
Im übrigen wurde für die katholische Hofkirche häufig der Platz an der einspringenden Ostecke des Zwingers

vorgeschlagen. Wieder wäre hier die Kirche als Gegenstück zu einem Theater, der Oper Pöppelmanns, erschienen. Jean de Bodts entsprechender Entwurf von 1736[1] deckt sich in seiner Gestalt im wesentlichen mit Longuelunes Plänen.

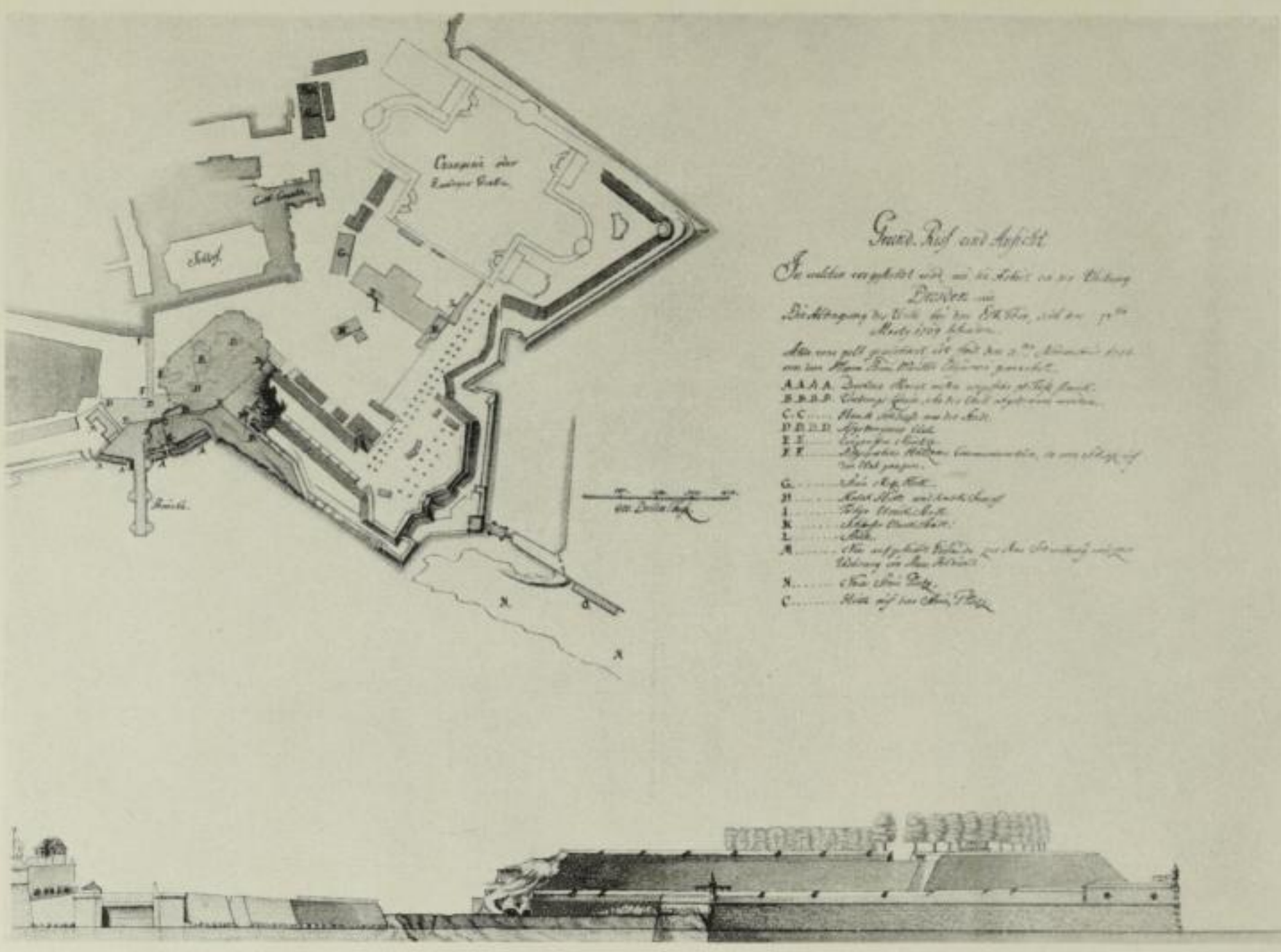
Chiaveri trat demgegenüber mit einem völlig neuen Plan hervor, der bereits die glückliche Endlösung ahnen läßt. Auf einem Grundriß in der Landesbibliothek, der 1945 verbrannte (Abb. 12, Kat. d. Hdz. 16), wählte er für die Kirche einen Platz, der bei dem damaligen Zustand des Schloßgeländes zum Teil erst dem Fluß und dem Festungswall abgewonnen werden mußte (Abb. 13), aber besonders günstig erschien, da er in der Achse des Schloßturmes westlich vom Brückenkopf lag. Damit war schon die Stelle gefunden, die dem Bau später einen Vorrang vor dem Schloß gab. Bisher hatte die Residenz der Wettiner mit ihrer Renaissance-Fassade den Elbraum an dem Scheitelpunkt des Flußbogens beherrscht; jetzt wurde diese für die Gestaltung der Dresdner Elbfront entscheidende Stelle von Chiaveri beansprucht, indem er die Kirche vor das Schloß stellte. Allerdings ließ er sie in dem ersten Entwurf noch nicht aus dem Körper seiner geplanten neuen Schloßanlage hervortreten. Noch wirkte sich bei dem Unternehmen, mitten im protestantischen Land eine katholische Kirche zu errichten, das Streben nach Zurückhaltung aus. Und so blieb sie noch der eingebaute Teil einer Schloßanlage, die ihre Fronten der Elbe zukehrte und sich um einen Hof zwischen Zwinger und Fluß gruppierte (S. 161)[2]. Der Plan entstand um 1737, da er das damals begonnene Brühlsche Palais schon aufweist, anderseits die zweite Stufe der Entwürfe für den Hofkirchenbau von 1738/39, die durch die Stiche festgelegt ist, noch nicht berücksichtigt ist.

Durch zwei große Seitenhöfe sicherte Chiaveri seiner Kirche ausreichende Belichtung. Der Umgang um den Altar, der sichtlich auf der Empore die königlichen Logen enthalten sollte, erinnert an die ähnliche Anordnung der alten Schloßkapelle, was einem Wunsch des Königspaares entsprochen haben mag. Der unmittelbare Zugang von dem an der Elbe geplanten Wohntrakt der königlichen Familie wäre vorhanden gewesen. In den Ausmaßen ging Chiaveri etwas über die älteren Pläne hinaus. Die Raumtiefe, bei der die Umgänge, beziehentlich Emporen miteingerechnet sind, hätte mit 48,60 m Longuelunes Plan um 6,20 m übertroffen. Vor allem wäre die Breite, die Seitenschiffe eingerechnet, mit 28,25 m (50 Dresdner Ellen) um 7,35 m größer ausgefallen. Darin lag das Neue, daß Chiaveri bereits die zukünftige fünfschiffige Anlage vorbereitete. Durch paarweise zusammengestellte Pfeiler entstand ein Umgang, der schmale Durchlässe in etwa 1 m Breite aufweist. Dieser Umgang hat insofern auch Bedeutung, als er in die um den Altar sich legenden Sakristeiräume mündet. Auf den Emporen hätten sich zwischen Pfeilerpaaren seitliche Logen ergeben. Die Anordnung zweier der Tiefe nach nebeneinanderstehender Pfeiler und Bogen entsprach Chiaveris Gestaltungswillen, der die gleiche Form gern nach allen drei Dimensionen in mehreren Schichten und Reihen erscheinen läßt. Man kann mit Sicherheit annehmen, daß die Pfeilerpaare auch bei den Emporen Bogen im Gegensatz zu dem geraden Gebälk Longuelunes tragen sollten. Auf das Mittelschiff entfallen sechs Joch; ein Joch dient wohl der Orgelempore der Eingangsseite. Gegenüber hätte sich ein von drei Bogen umschlossener, halbkreisförmiger Altarraum angefügt, insofern schon der späteren Gliederung ähnlich. Die Seitenschiffe weisen nach italienischer Art in jedem Joch vor der Außenwand einen Altar auf. Auch bei einigen anderen Entwürfen für die Hofkirche tauchen seitliche Altarreihen auf, dabei ergeben sich abgeschlossene Kapellen, da die Altäre nicht an den Außenwänden, sondern an den Querwänden stehen, der Eingangsseite zugekehrt. Dagegen wollte Chiaveri den Durchblick durch die Seitenschiffe nicht versperren. Wenn nicht Oberfenster über den Altären anzunehmen sind, konnte das Licht wahrscheinlich nur vom Hauptschiff aus hineinfallen. Durch große Fenster der Emporen und Stichkappenfenster des wahrscheinlich überhöhten Gewölbes wäre es beleuchtet worden.

Für die Erleichterung des Verkehrs hatte Chiaveri sehr reichlich gesorgt. Von der breiten Straße zwischen Schloß und Kirche aus wäre der Eintritt durch die drei Türen der Fassade erfolgt. Von dem querliegenden Vorraum, dessen Öffnung nach dem Hauptschiff durch zwei die Orgelemporen tragende Säulen ausgesetzt ist, hätte man auch die Seitenschiffe und über zwei seitliche Treppen die Emporen erreichen können. Die Chorpartie weist sogar acht Zugänge auf. Mit dem Schloß stellen schmale Flügelbauten und ein Straßenübergang die Verbindung her (S. 161). Die Kirchenfassade wäre in die dem alten Schloß zugekehrte Front des neuen Schlosses eingebaut worden, was dem sächsischen Kirchentypus nicht entsprach, sich aber hier

[1] LSHA. Dresden, Oberhofmarschallamt Cap. I A N° 30 (68. Bl. 80,1 & 82, 1).

[2] Der Plan ist zuerst von Wolfgang Rauda veröffentlicht und Chiaveri zugeschrieben (57), später auch von Gerhard Franz herangezogen worden (21). Ihm verdanke ich die photographische Vorlage.



13 Dresdener Schloßgelände im Zustand von 1739, spätere Kirche von W. Krönert eingetragen, Kat. d. Hdz. 4

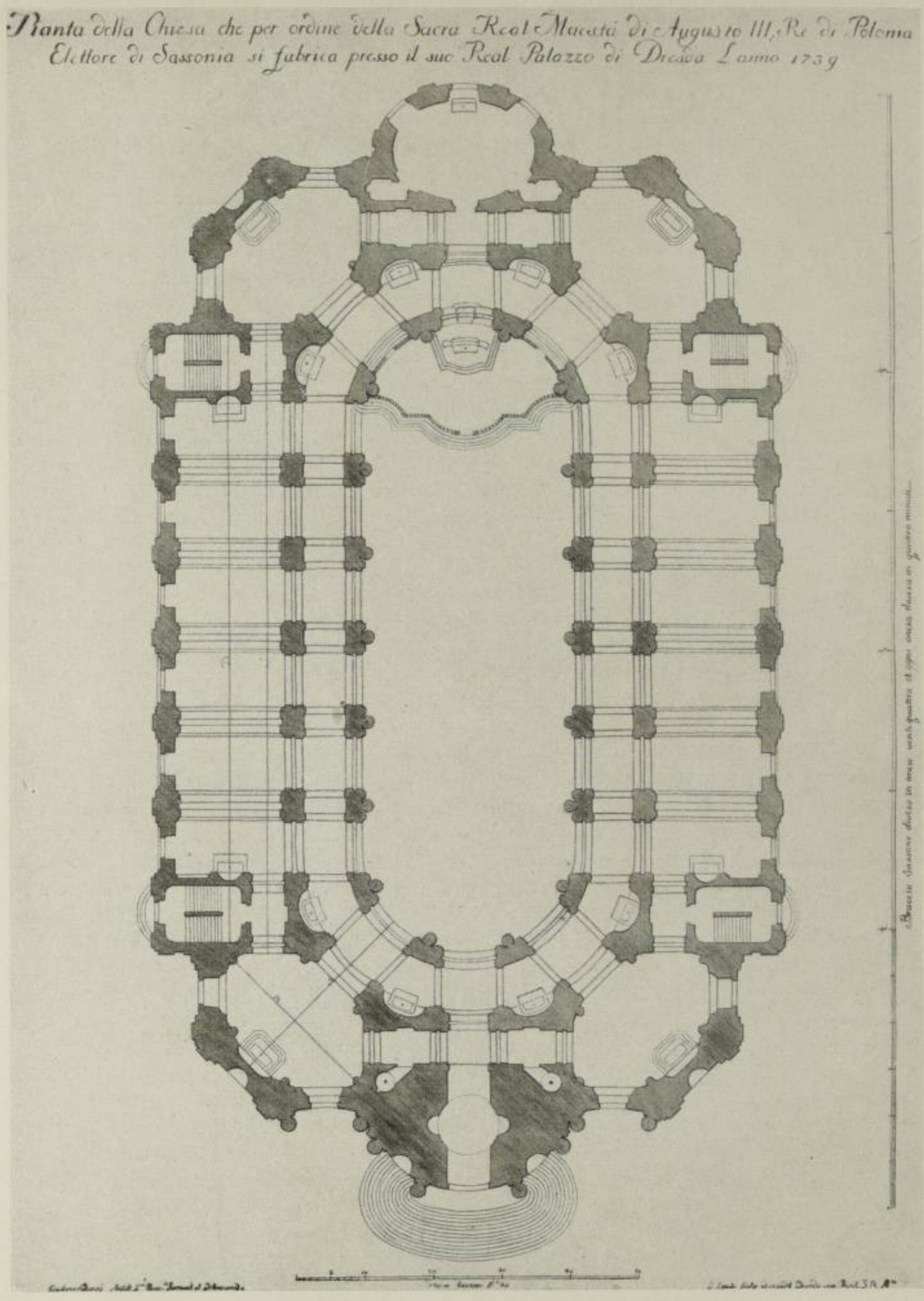
durch die besondere Absicht, nach außen wenig hervorzutreten, rechtfertigt. Der Grundriß läßt erkennen, daß neben dem Hauptportal die flankierenden Postamente, die wohl Pilasterpaare tragen sollten, nach der Mitte zu aus der Flucht herausschwingen, was auf die Absicht schließen läßt, über dem Portal Gebälk und Giebelfragmente wellenförmig sich vorwölben zu lassen, wie dies nicht nur Chiaveris gestochenen Portalentwürfen entspricht (Abb. 164), sondern auch den beiden Fronten der Eingangs- und Chorseite der ausgeführten Kirche, wo ebenfalls eine mittlere Welle zwischen den beiden schräg nach außen sich wendenden Seitenteilen vorschwingt. Auf dem vorliegenden Plan kehrt der gleiche Linienzug bei den Stufen der Kommunionbank wieder, die den Altarplatz begrenzen, auch dies in Vorbereitung der ähnlichen, endgültigen Form der Hofkirche.

Bei der Frage, inwieweit Jesuitenkirchen die von Mitgliedern des gleichen Ordens beratenen Dresdner Entwürfe beeinflußt haben, kann auf die ehemalige Jesuitenkirche Nuestra Señora de Belen in Barcelona hingewiesen werden. Otto Schubert hat bereits vor 47 Jahren mit Recht die Verwandtschaft dieses neun Jahre älteren Baues mit der Katholischen Hofkirche hervorgehoben (66, S. 257). In gleicher Weise liegt dort zwischen Hauptschiff und Kapellen ein Gang, über dem sich hohe Emporen für den Klerus erheben. Auch die Form der Basilika ist die gleiche. Weiterhin kommt die spanische Kirche obigem Vorentwurf Chiaveris mit den gleichen Kapellen für fünf an den Außenwänden sich erhebenden Altären besonders nahe. Schließlich ist auch die Anlage der Sakristei hinter dem Hochaltar, zu dem die Priester einen unmittelbaren Zugang haben, verwandt.

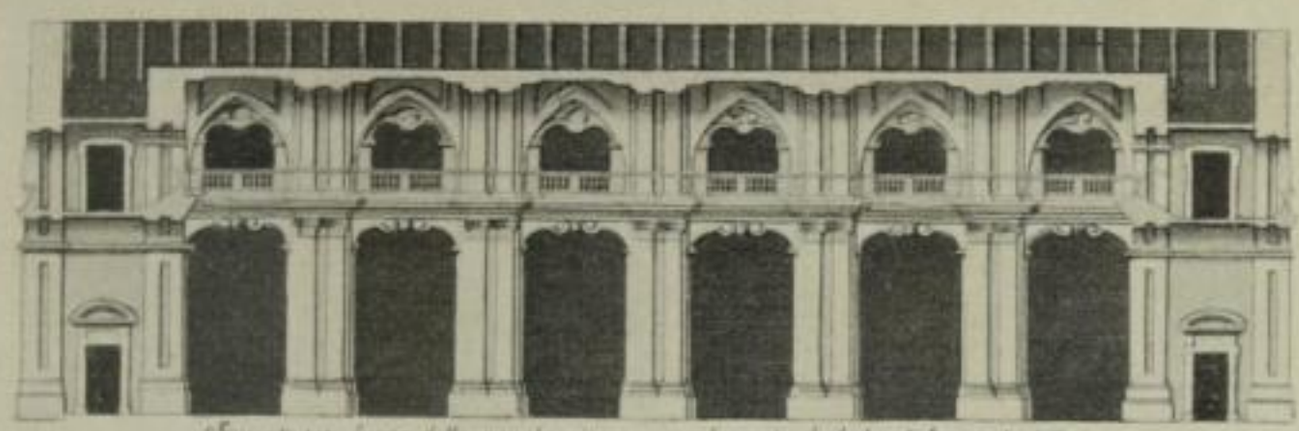
GESTALTUNG

Chiaveris erste Hofkirchenplanung kann einem Samenkorn verglichen werden. Der fruchtbare Gedanke war schon im Keim vorhanden. Die Stelle am Scheitel des Flußbogens, die so starke Wirkung ausstrahlen konnte, war bereits gefunden. Aber noch war dieser Kern von einer Schale umhüllt: dem Schloßkörper, so wie er

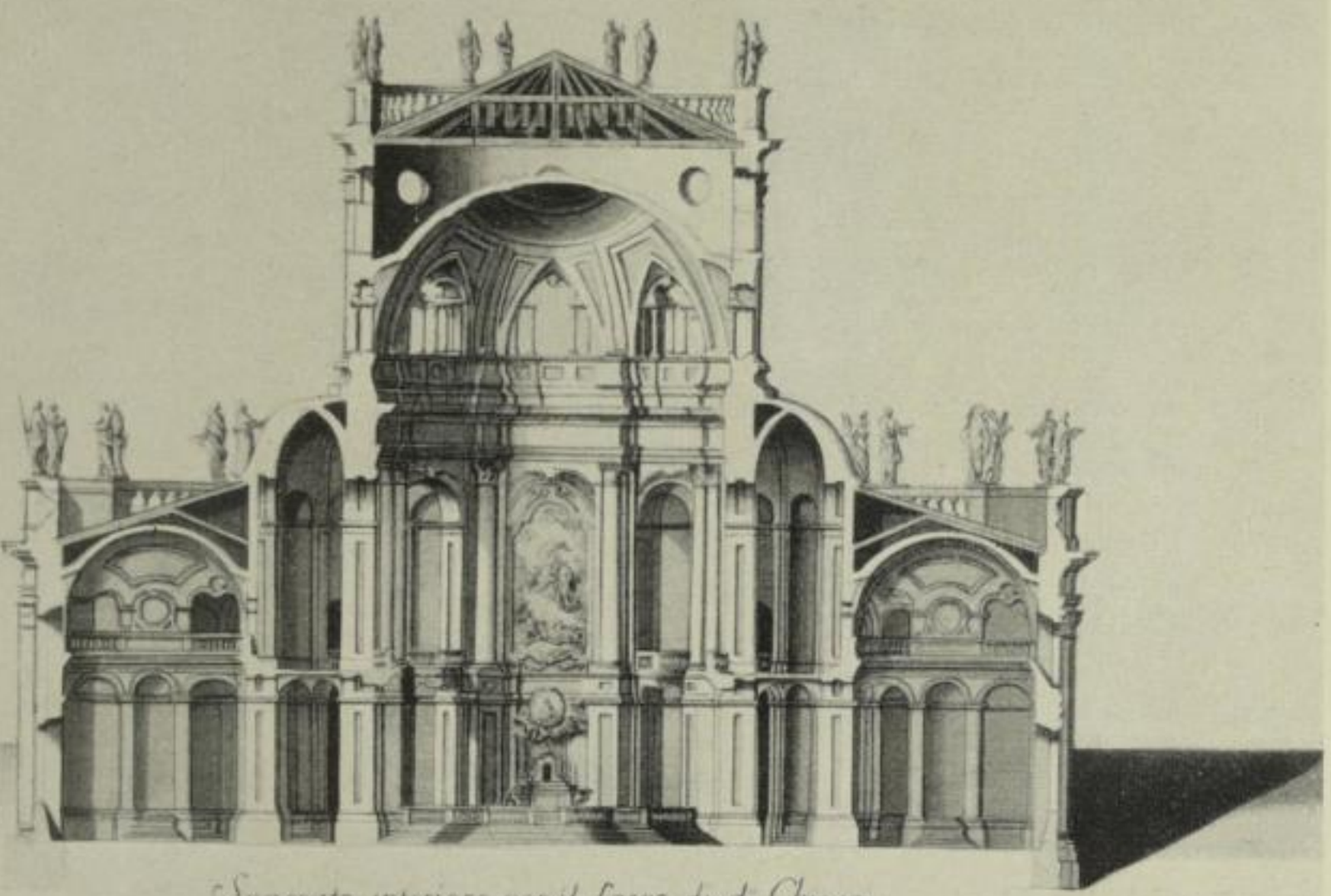
sich am Ufergelände erstrecken und den Anschluß an den Zwinger finden sollte. Erst mußte diese Schale abgefallen sein, bevor sich der Baugedanke einer großen, in ihrer freien Stelle das Elbtal beherrschenden Kirche entwickeln konnte (Abb. 13, Kat. d. Hdz. 4). Dabei tauchte der ebenfalls ganz neue Gedanke auf, den Kirchenkörper in einem Turm auf der nordöstlichen Seite, die zur Eingangsfront wurde, gipfeln zu lassen. Dies war um so kühner, als der geplante Kirchturm nur 92 m entfernt vom alten Schloßturm sich erheben sollte. Dazu kam, daß die traditionelle Lage des Hauptaltares im Osten aufgegeben werden mußte. Chiaveri gelang hier, zu erreichen, was Trezzini an der Kathedrale des Alexander-Newskij-Klosters bei seinem schönen Plan der der Newa zugekehrten Einturmfront nicht möglich war. Sicher hat er die Enttäuschung des alten Meisters nachgefühlt, als er den Vorgang in seinen ersten Petersburger Jahren miterlebte, und wird um so mehr in Dresden dafür geworben haben, daß man den Fehler nicht wiederhole. Er fand hier für seinen Plan bei den Jesuiten mehr Verständnis als Trezzini bei der griechisch-orthodoxen Geistlichkeit. Das Wachsen des Gedankens gegenüber dem ersten Entwurf spricht sich schon in den um mehr als ein Drittel vergrößerten Maßverhältnissen aus. Von 60,50 m Längenmaß konnte er auf 92,10 m übergehen, der Breite nach sogar von 30,50 m auf 50,85 m. Dieses Wachsen des Planes muß 1737 und vor allem 1738 vor sich gegangen sein. Denn am 22. September 1738 konnte Chiaveri dem Gouverneur Grafen von Friesen den Riß vorlegen, nach dem man am 3. November mit dem Abtragen der Wälle begann. Im gleichen Monat war ein Tischler mit dem Verfertigen von vier großen Modellen beschäftigt (63, S. 48). Im Januar 1740 erschienen die vorliegenden Pläne in sechs von Chiaveri gezeichneten und von Lorenzo Zucchi gestochenen Blättern (vgl. Abb. 14ff., Kat. d. Kupferst. 1ff.). Gleichzeitig setzte die Kritik ein, die sichtlich fördernd sich auswirkte und im selben Jahr mehrere Veränderungen auch am großen Modell nach sich zog, wodurch der Bau erst die endgültige glückliche Form erhielt. Auch später kann man von einem Wachsen sprechen, als der Turm gegenüber dem in den Stichen wiedergegebenen Entwurf bei der Ausführung von 70 m auf 86,02 m erhöht wurde. Wie noch nachzuweisen ist, geht die Erhöhung der Bekrönung von 12,09 m auf 21,67 m nicht mehr auf Chiaveri zurück. Die Tendenz zur Steigerung lag aber in erster Linie im Schaffen Chiaveris selbst. Dafür wird er mit seinem stürmischen Temperament geworben und außer im P. Guarini vor allem in der frommen Königin Maria Josepha Verbündete gefunden haben, so daß er aus der bisher geübten Zurückhaltung, wie sie sich in allen früheren Plänen ausspricht, hervortreten konnte. Aus der Schloßkapelle wird eine Hofkirche, die zugleich der katholischen Stadtgemeinde zu dienen hatte. Sie mußte im Innern auch für entsprechende Prozessionen Raum bieten, da diese in der protestantischen Stadt im Freien nicht durchführbar waren. Mit der erlangten Genehmigung, die Kirche aus dem Verband des Schlosses herauszulösen, ergab sich weiterhin für Chiaveri, dessen Geist sofort höher griff, die Aufgabe, nicht allein in die Straßen der Stadt hineinzuwirken, sondern zugleich in den größeren Raum des Elbtales. Dafür war für ihn kein Bauglied so geeignet wie ein schlanker Turm. Er fand die beste Stelle nördlich vom Georgentor auf dem Wall, etwa 40 m vom damaligen Brückenkopf entfernt. Hier kam sein Turm in die Achse der südlichen Hauptstrecke der Schloßstraße zu stehen, bevor sie sich, der schrägen Seite des Schlosses folgend, etwas nach Nordost und damit dem Brückenkopf zuwendet. Bei der Ungenauigkeit der damaligen Dresdner Stadtpläne wird Chiaveri, wohl nur mit Hilfe der Militäringenieure und ihrer Aufnahmen (Abb. 13), die Stelle gefunden haben, die den neuen Turm bis in das Herz der Stadt, den Altmarkt, wirken ließ. Dem Kirchenkörper gab er im übrigen eine schräge Richtung nach Südwest, was ein noch größeres Wagnis als das Turmprojekt darstellte, da auf diese Weise ein spitzer Winkel zwischen Schloß- und Kirchenkörper entstand, der für die Wirkung der Schloßfassade recht nachteilig war. Daß dabei Chiaveri mit dem Abbruch des alten Schlosses rechnete, ist unwahrscheinlich, da diese Absicht Augusts des Starken sichtlich aufgegeben worden war. Alle damaligen Schloßneubaupläne sehen das Erhalten des alten Bestandes vor. Wahrscheinlich hat Chiaveri zunächst daran gedacht, die Kirche parallel zur Südwest–Nordostachse des Zwingers zu stellen und ist erst nachträglich in der Loslösung vom Vorhandenen weitergegangen, als er die Kirche noch etwas schräger stellte, so daß sie von der Zwingerachse um 8 Grad nach Osten abweicht. Parallel zur Zwingerachse ist die Katholische Hofkirche auf dem vierten Schloßbauentwurf Chiaveris eingezeichnet, möglicherweise zu einer Zeit, als die genaue Stellung noch nicht festgelegt war (S. 167). Die gleiche Parallelstellung kommt noch auf einem Plan von 1748 vor, was sich mit gedankenlosem Kopieren älterer Pläne erklären läßt. Die endgültige verstärkte Schrägstellung ergab für den Blick von der Brücke wie vom jenseitigen Elbufer aus noch günstigere Ansichten. Das Schiff der Kirche wendet sich mit der Turmfront wie mit einem Bug dem von Osten kommenden Strom entgegen. Vom Japanischen Palais aus gesehen zeigt sich die Breitseite in voller Entfaltung; um so



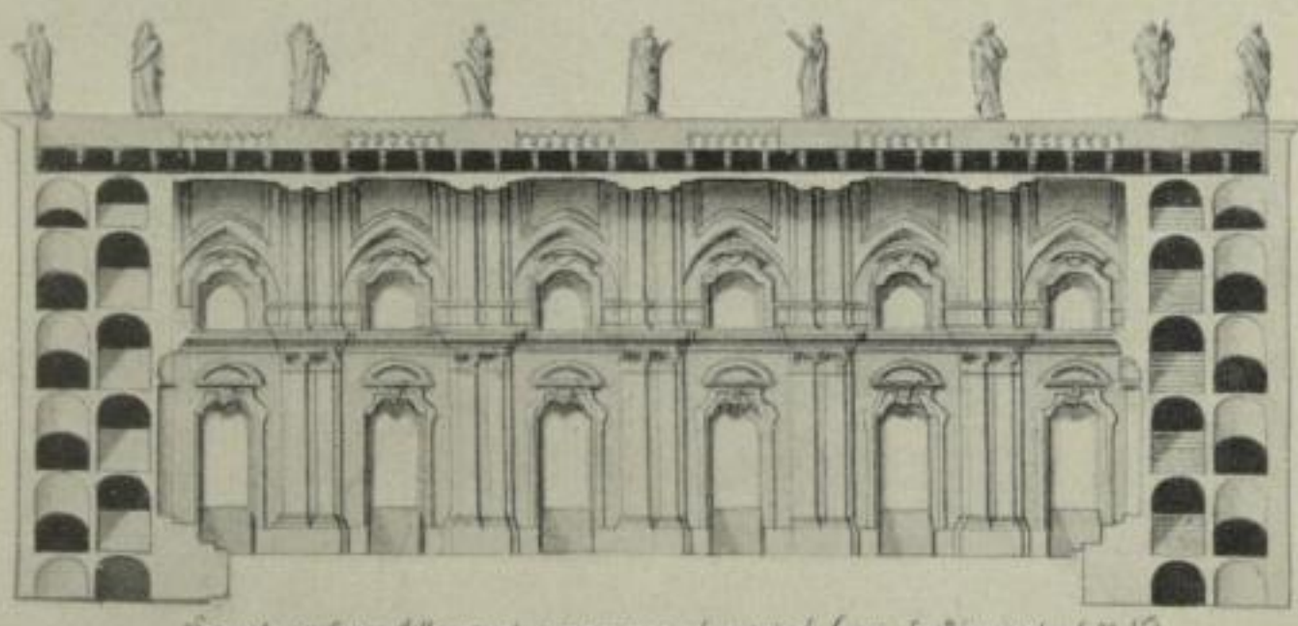
14 Katholische Hofkirche. Zweiter Entwurf Chiaveris, Kat. d. Kpfst. 2



Spaccato per Lungo della navata minore verso la parte di dentro dig.t in pianta Lett. C

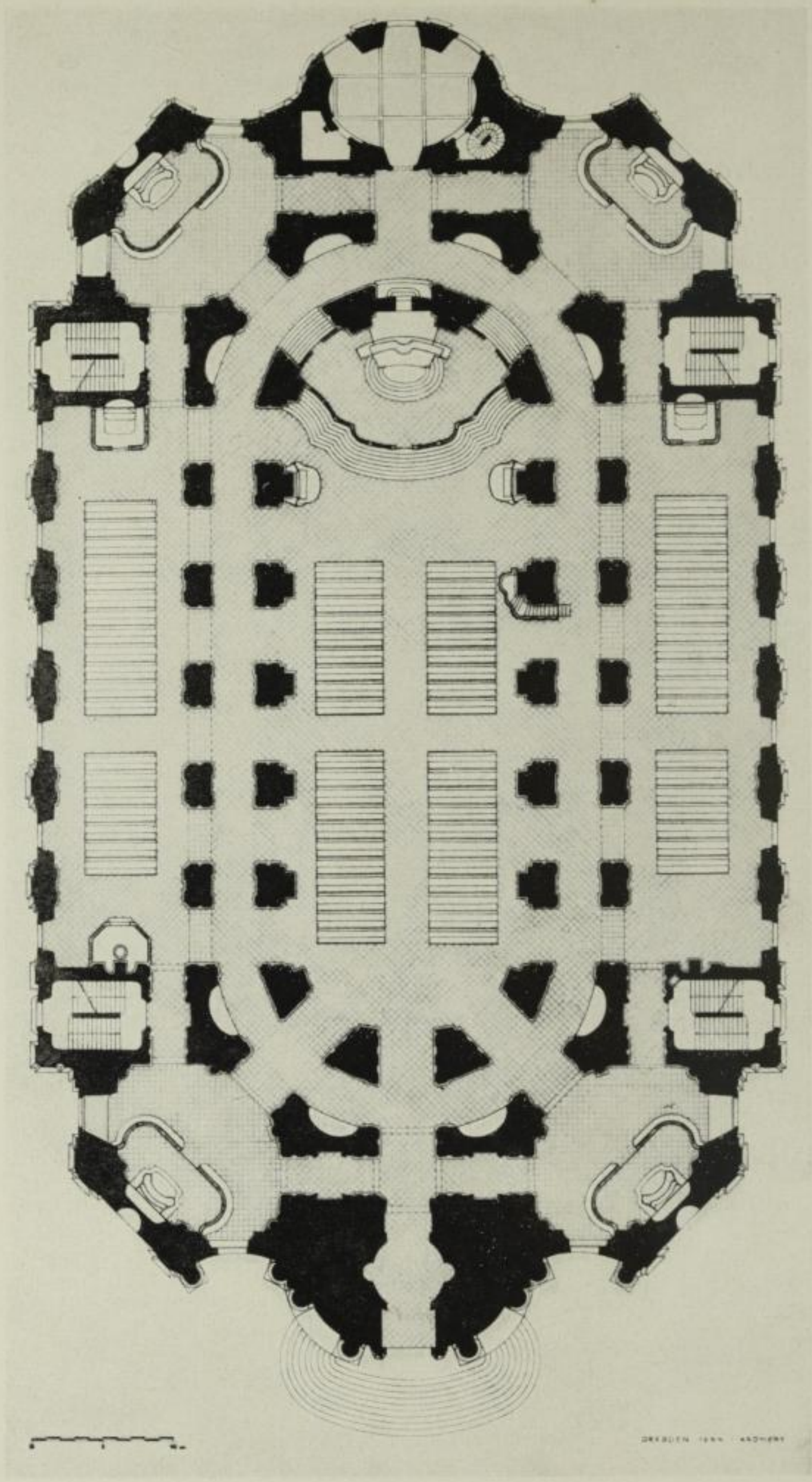


Spaccato interiore per il Largo di d.t Chiesa

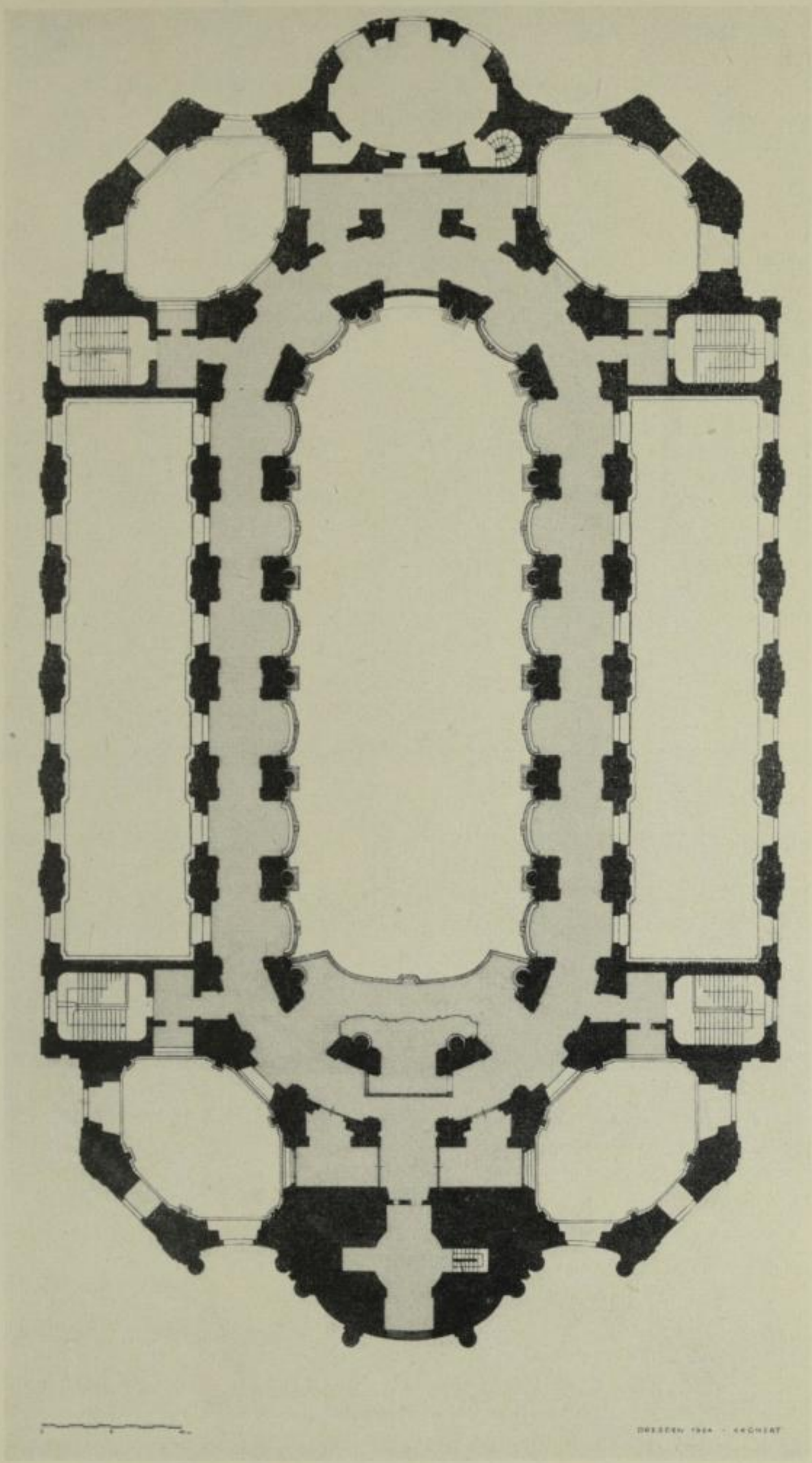


Spaccato per Lungo della navata minore verso la parte di fuori Seg.to in pianta Lett. D

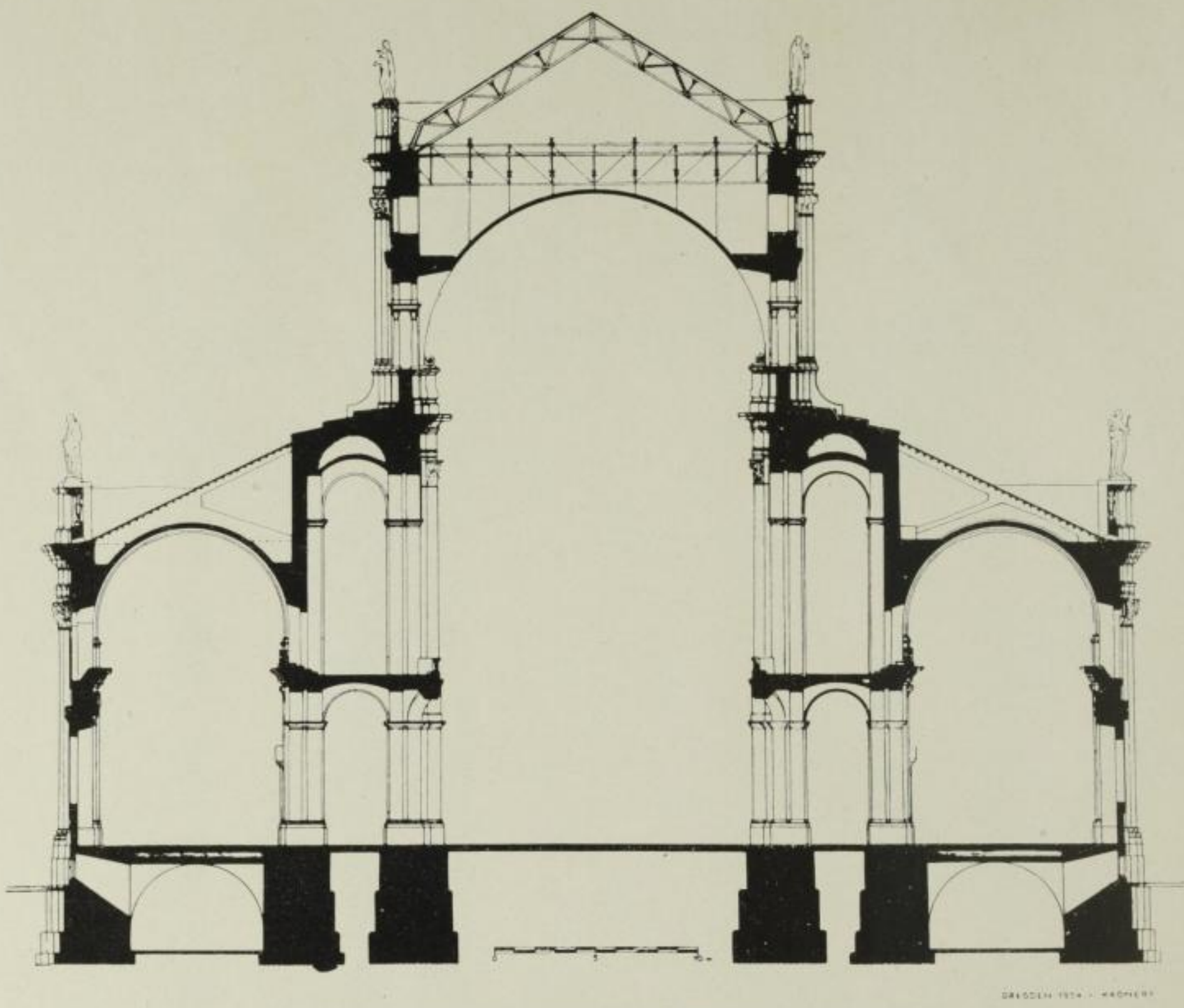
15 Katholische Hofkirche. Zweiter Entwurf Chiaveris, Kat. d. Kpfst. 7



16 Katholische Hofkirche. Ausgeführter Grundriß, Zeichnung von W. Krönert



17 Katholische Hofkirche. Grundriß des Hochschiffes, Zeichnung von W. Krönert



18 Katholische Hofkirche. Querschnitt, Zeichnung von W. Krönert

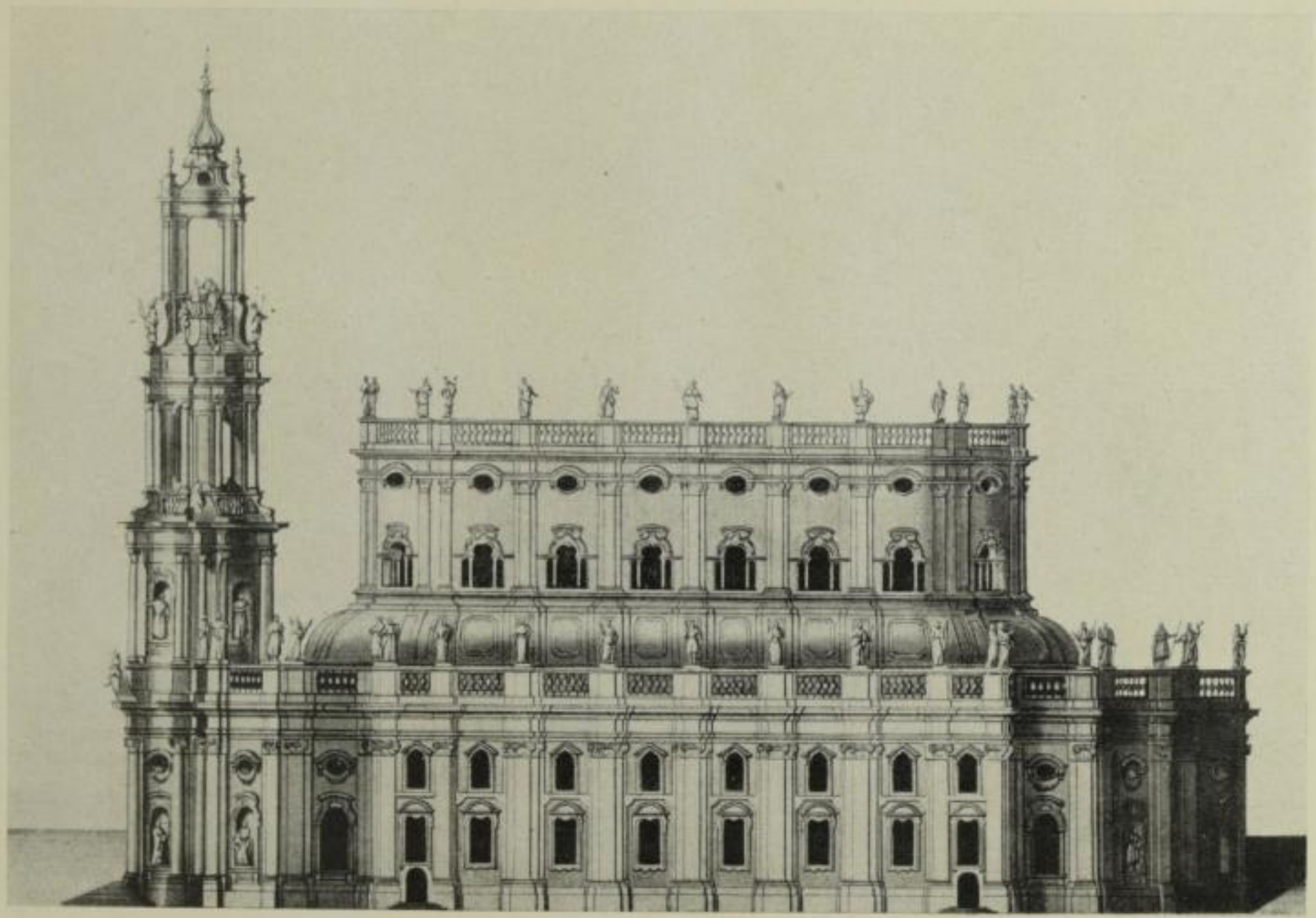
schlanker erscheint der Turm, dessen Ellipse ihre Schmalseite nach Nordwesten kehrt. Vor allem aber gliedert sich die Kirche in die Radien ein, die vom Brückenkopf ausgehen.

Diese Ansichten werden sichtlich auch der damaligen Zeit als die wesentlichen erschienen sein. Alle drei sind von Canaletto gemalt worden. Es entsprach dem barocken Raumgefühl, das vom perspektivischen Bühnenbild mit seinen auseinandergehenden Tiefenfluchten ausging, die von einem Tor oder Brückenkopf in die Tiefe der Stadt führenden Straßenradien als solche wirken zu lassen. Chiaveri wußte in erster Linie von der Piazza del Popolo in Rom her, aber auch von der Piazza di Ponte S. Angelo, was diese Strahlenbündel mit ihren Tiefenblicken städtebaulich bedeuten. Auch die Verbindung von Brückenkopf, Kirche und auseinanderstrebenden Straßen findet sich, wie bereits auseinandergesetzt, in Rom, so bei S. Salvatore beim Ponte Rotto und S. Gregorio beim Ponte quattro Capi.

Daß Chiaveri die Kirche in eine Planung unmittelbar einbeziehen wollte, die im Anschluß an den Zwinger einen Schloßneubau auf der Stelle des späteren Opernplatzes vorsah, erscheint nicht sehr wahrscheinlich. Es wäre möglich, daß er sich anfangs die Katholische Hofkirche als Flügel eines nach der Elbe zu offenen Schloßvorplatzes gedacht hat. Der gegenüberliegende seitliche Flügel hätte dann eine entsprechende Schrägstellung aufweisen müssen. Die Gestalt des Corps de logis mit zwei auseinandergehenden Flügeln kommt auch sonst bei den Dresdner Schloßplänen vor. Cuvilliés hat bei einem Schloßbauplan auf die Nordwestseite des Platzes der Hofkirche gegenüber ein Bibliotheksgebäude gestellt, das nach der anderen Seite divergiert (68, Taf. 98, 4). Doch findet sich in Chiaveris eigenen Schloßplänen nichts Ähnliches. Sichtlich sollte die Katholische Hofkirche nicht mehr ein untergeordnetes Glied eines großen Systems darstellen, sondern selbständige Bedeutung erhalten. Wie sorgfältig Chiaveri plante, beweist auch die Tatsache, daß er, wie bereits

erwähnt, vier Modelle, darunter ein besonders großes, Ende 1738 herstellen ließ. Am 7. November erhielt der Tischler dafür 34 Taler (63, S. 41). Auch fertigte dieser zwei große Reißtafeln an und reparierte die Fenster in der Stube, wo ein großes Modell stand. Es war sichtlich in Chiaveris Studio vorteilhaft aufgestellt und wird das größte Interesse insbesondere auch der Fachkollegen erregt haben. Das Studiogebäude lag damals neben dem Haus Fürstenberg am Ende der Brühlschen Terrasse, dort, wo später die Treppe hochführte. Nach Chiaveris Schloßplan (Abb. 130) diente es „per la spedizione e per alcuni Officiali di detta, per la sala del Modello, per la Sala detto studio, e per alcune Camere per commodo dell'architetto." Noch auf dem Plan des Baugeländes vom 19. März 1739 (Abb. 13) ist das Gebäude als „Neu aufgeführtes Gebäude zur Bau-Schreiberey und zur Wohnung vor Bau-Bediente" eingezeichnet. Der Haupteingang lag an der Längsfront an der nördlichen Zugangsstraße zum Brückenkopf. Vom Eingangsraum betrat man geradeaus das Treppenhaus, rechts einen langgestreckten Raum, der vermutlich Pläne und Ansichten an der Rückwand zeigte und zu einem größeren, durch sechs Fenster von drei Seiten belichteten Saal führte, der als Flügel rückwärts vorsprang, wohl die erwähnte Sala del modello. Ein offener Gang verband ihn auf der Rückseite mit dem anderen Flügel an der Nordecke. Doch schlug Chiaveri bereits am 30. Mai 1739 vor, ein anderes Haus für das Modell und die Bauexpedition auf dem Platz aufzurichten, wo damals das alte Comödienhaus stand (63, S. 41) – es wird dasjenige gemeint sein, das sich nördlich vom Zwinger befand. Ob Chiaveri damit sein Studio entlasten wollte oder ob der kleine Bau als verkehrsbehindernd verschwinden mußte, ist nicht festzustellen. Ein Jahr später, im Mai 1740 wurden auf Veranlassung des Architekten die erwähnten Veränderungen am großen Modell unter Genehmigung des Königs vorgenommen. Sie griffen ziemlich tief ein, da der Tischlermeister Raymund Küffner dafür 67 Taler 16 Groschen erhielt, also ungefähr doppelt so viel, wie die Modelle ursprünglich gekostet hatten. Die Änderungen mußten sich natürlich bei der Auftragserteilung auswirken. Am 20. Juni wurde bestimmt, daß es von der Genehmigung der moderierten Rechnung der Steinmetze abhinge, ob die an dem Modell angebrachten Veränderungen statthaben sollten oder nicht (63, S. 41 und 48).

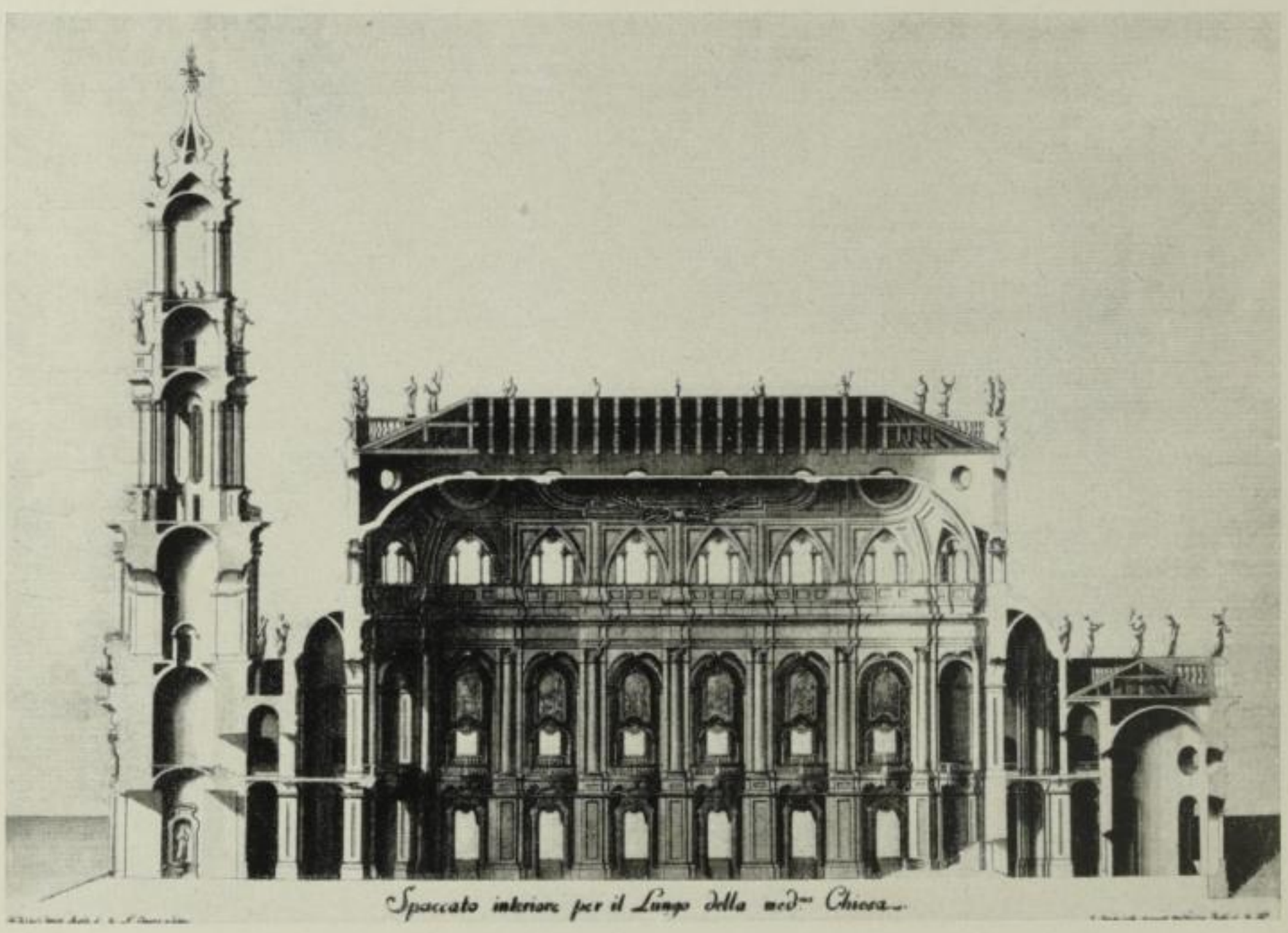
Diese Veränderungen gaben erst dem Bau die vollkommene Form, wenn auch die wesentlichen Gedanken



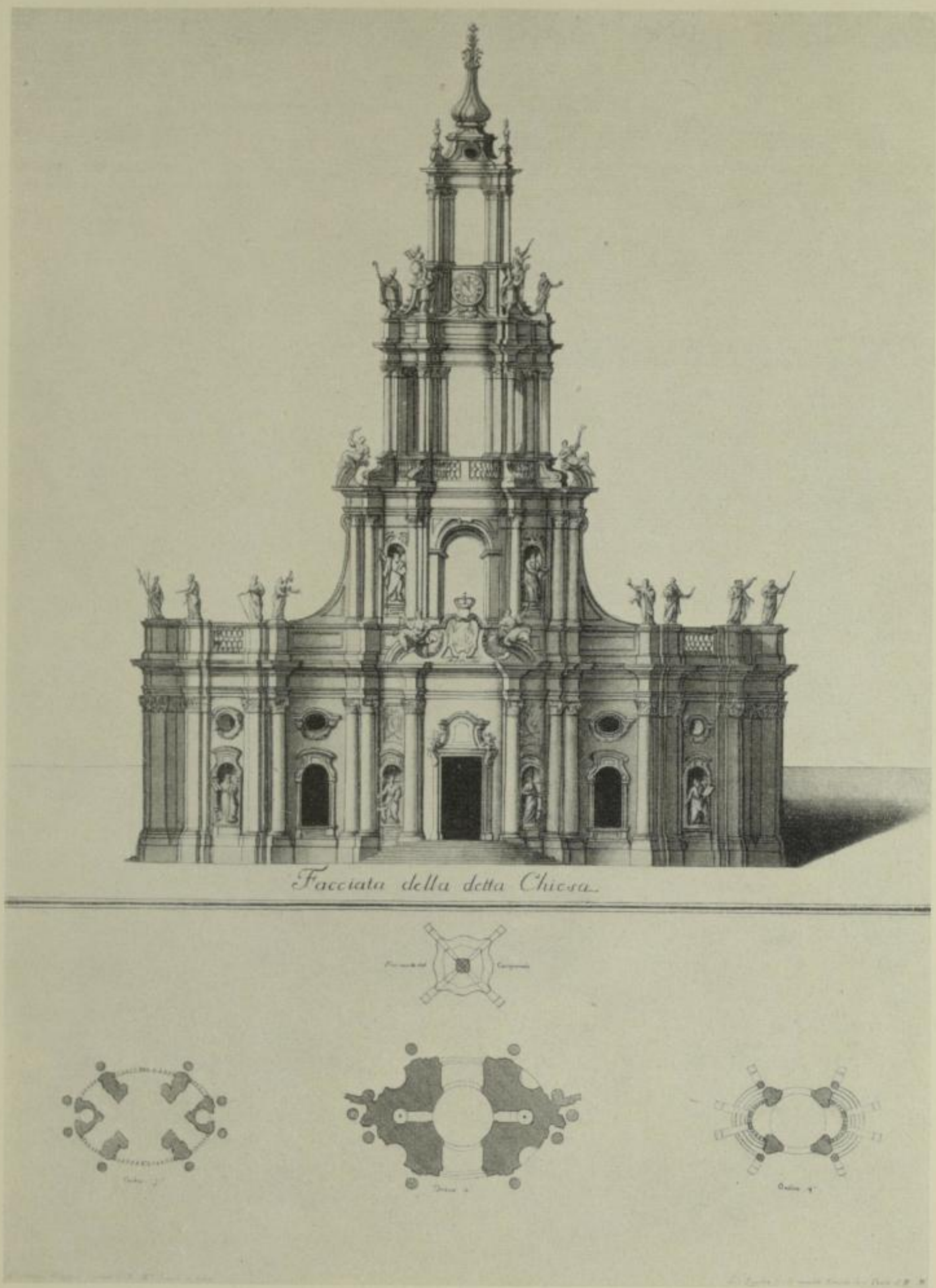
19 Katholische Hofkirche. Zweiter Entwurf Chiaveris, Kat. d. Kpfst. 3

schon in der dem Modell vorangegangenen Entwurfsarbeit gefunden waren. Davon haben sich Skizzen nicht erhalten; doch werden die Januar 1740 datierten Stiche den Stand der Planung vor der Veränderung wiedergeben, da sie zwischen der Herstellung des Modells, November 1738, und seinen Abänderungen, Mai 1740, entstanden und auch beträchtlich von dem Ausgeführten abweichen, vor allem, wie schon erwähnt, bei dem niedrigeren Turm und der noch sichtbaren Viertelstonne über der Empore am Fuß der Hochschiffsmauern (Abb. 19 ff.).

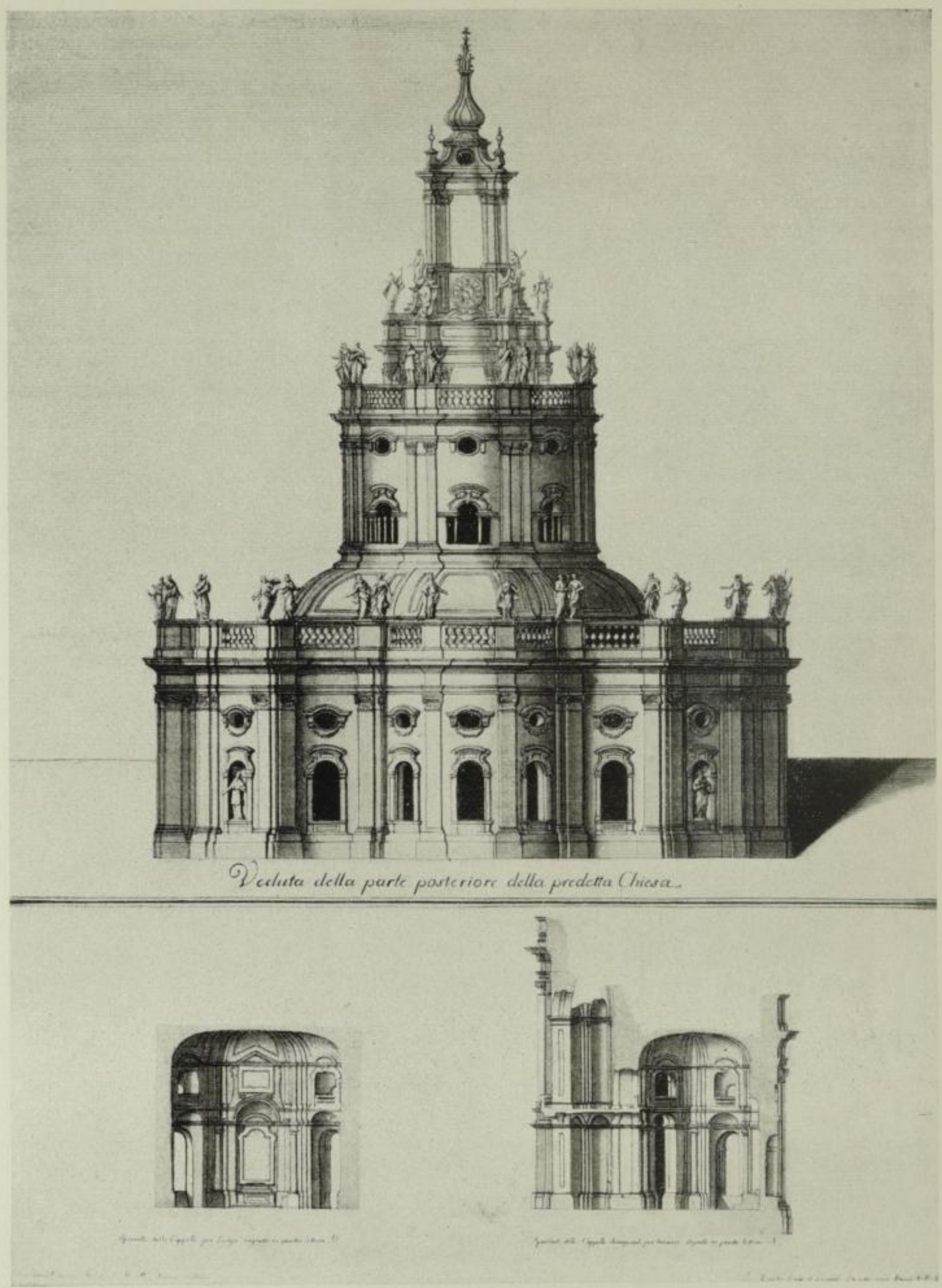
Im übrigen zeigen die Stiche schon das fünfschiffige Langhaus von sechs Jochen, bestehend aus dem beiderseitig halbkreisförmig geschlossenen Mittelschiff, dem darum gelegten, für die Prozessionen bestimmten Umgang und zwei Seitenschiffen. An ihren Enden liegen die vier zu der Hofempore oberhalb des Umganges führenden Treppenhäuser und kurze Gänge, die den Zugang zu den Seitenschiffen und den vier Eckkapellen vermitteln. Deren oblonge Sechsecke passen sich nach Vorbild von Borrominis Bauten den Rundungen an. Schließlich fügen sich in der Tiefenachse als Schlußstücke auf der Flußseite der Turm, dem Schloß gegenüber die Sakristei ein, beide über elliptischem Grundriß, wobei das gewaltige Mauerwerk des Turmes durch den Haupteingang durchbrochen wird. Diese drei Raumkörper: das Oval zwischen zwei Sechsecken ergeben ungezwungen den schönen, abschließenden Linienzug. Je drei Seiten der Kapellen bilden nach außen kräftig abgesetzte Eckpartien. Im Übergang zu dem sich weit vorwölbenden mittleren Rund von Turm und Sakristei ziehen sich die anschließenden Achsen der Kapellen konkav ein. Im Gegensatz zu den Stichen ist hier in der Ausführung der Linienzug noch flüssiger gestaltet, so daß er fast zur Wellenlinie verschmilzt. Doch bleibt die Brechung auch jetzt noch erhalten. Es entspricht dies Chiaveris Stil, der jede Gliederung scharf hervorhebt und alles weich Verschwimmende ablehnt. So hat er auch den Gegensatz der gebrochenen Flächen von Chorpartie und Eingangsfront zu den gerade durchgeführten Fronten der Seitenschiffe herausgearbeitet. Auf dem gestochenen Grundriß treten noch die seitlich einfassenden Treppenhäuser um 17 cm vor, was bei der Ausführung wegfiel. Sie zeigt die Grundform in völliger Klarheit, um so mehr, als sie sich im Hochschiff vereinfacht. Die Gestalt der römischen, fünfschiffigen Basilika mit mittlerem Haupt-



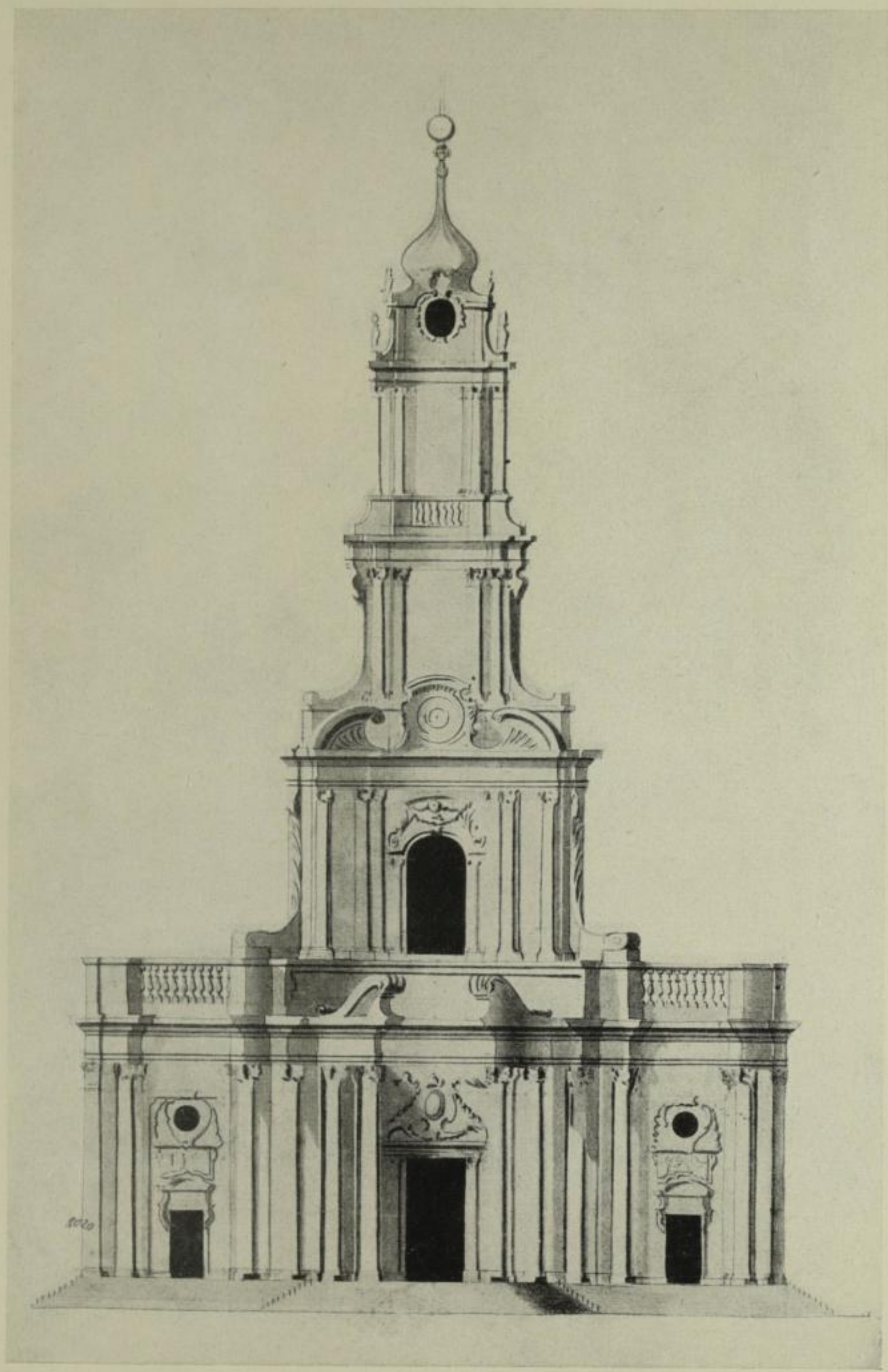
20 Katholische Hofkirche. Zweiter Entwurf Chiaveris, Kat. d. Kpfst. 4



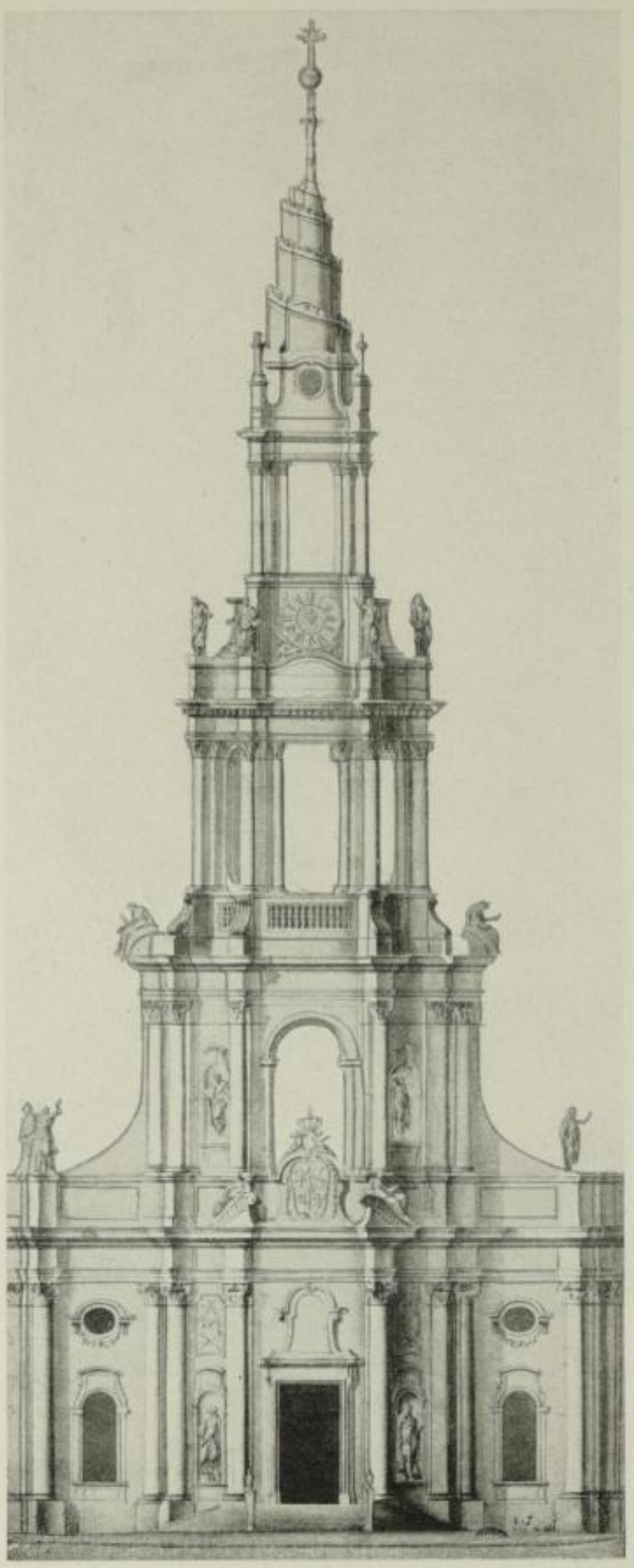
21 Katholische Hofkirche. Zweiter Entwurf Chiaveris, Kat. d. Kpfst. 5



22. Katholische Hofkirche. Zweiter Entwurf Chiaveris. Kat. d. Kpfst. 6



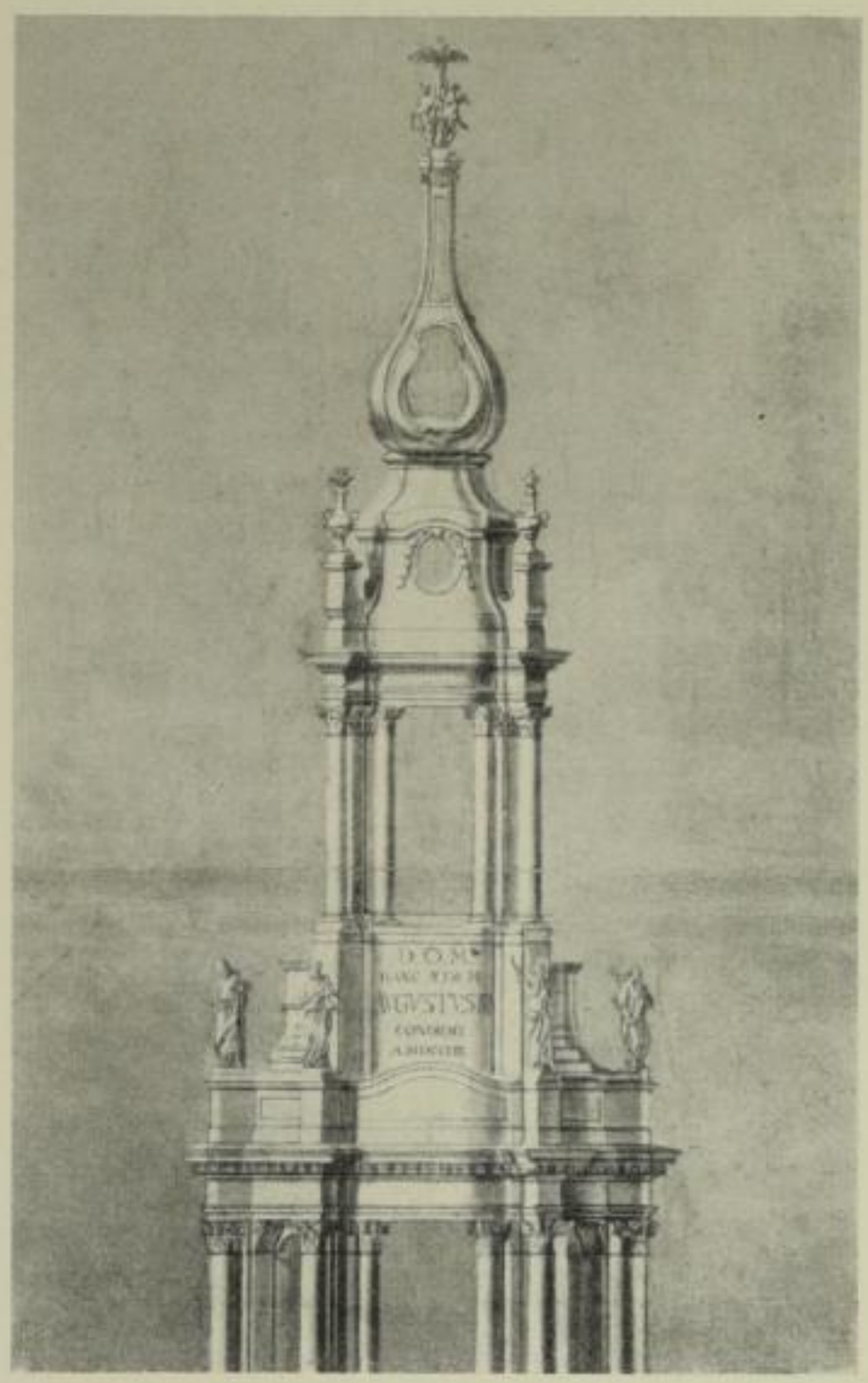
23 Katholische Hofkirche. Entwurf eines unbekannten Italieners, Kat. d. Hdz. 10



24 Katholische Hofkirche. Turm mit Schnecke,
Kat. d. Hdz. 11

25 Katholische Hofkirche. Ausgeführter Turm,
Kat. d. Hdz. 14

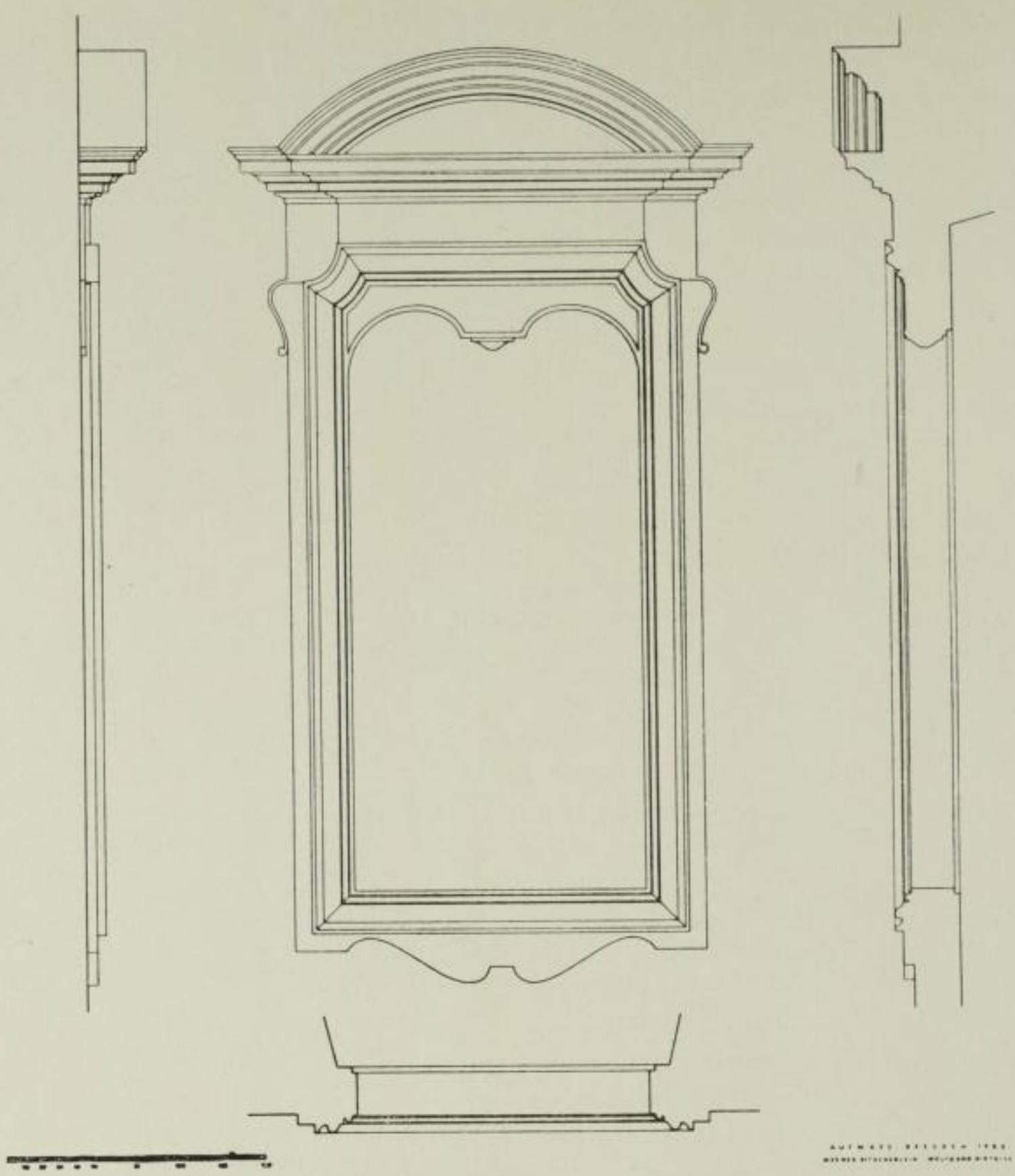
schiff, das sich als Hochschiff aus der breitlagernden Masse hervorhebt, ist nicht verlorengegangen, eine Gestalt, die sich in der römischen Vorstellungswelt Chiaveris auch in der barocken Verschmelzung mit einer Zentralanlage durch die Wiederholung des dreiteiligen Schlusses und des Kapellenkranzes auf der Eingangsseite unverwischt erhielt. In dieser Absicht, die mit der statischen zusammengeht, erhöhte er über die Gewölbescheitel hinaus die Mauern des Hochschiffes noch um 2 m, damit es als solches emporsteigt und im guten Verhältnis von 5 : 4 zur unteren Ordnung wirkt, Balustraden und Sockel eingerechnet. In seinem Bemühen, die innere Gliederung im Außenbau klar hervortreten zu lassen, kam er bei dem gestochenen Entwurf auf den ungewöhnlichen Gedanken, das Gewölbe des Umganges, der in seinem oberen Geschoß die Hofempore enthält, zur Hälfte nach außen sichtbar, den Fuß der Hochschiffmauern umziehen zu lassen. Möglicherweise kam die Anregung von den konkaven Strebebogen der Schloßkapelle von Versailles. Ein statischer Zweck liegt kaum vor. Für Chiaveri bedeutete es nicht nur ein Sichtbarmachen des fünfschiffigen Inneren, sondern auch eine Verstärkung der zentralen Tendenz durch das Auftauchen eines an eine Kuppel gemahnenden Bauteiles, wenn er auch nur in der Ferne sichtbar geworden wäre. Im übrigen sollten die flachen Dächer hinter den unten 5 Ellen, 1 Fuß (3,10 m), oben 4 Ellen, 1 Fuß (2,54 m) hohen Balustraden möglichst verschwinden. In der Ausführung ist dann die untere Balustrade um 1 Fuß (30 cm) niedriger aufgeführt worden. Dahinter steigt das Pultdach gleichmäßig bis zum Hochschiff empor, so daß das Gewölbe des Umgangs nicht mehr sichtbar wird. Vermutlich hat es der Kritik der Kollegen nicht standgehalten. Um so klarer tritt der italienische Baugedanke des späten Barocks hervor: der abgestufte Aufbau in Terrassen, als solche wirken die Dächer durch die Balustraden und Statuenreihen, in der Großartigkeit der Anlage dem wenige Jahre zuvor von Juvara geschaffenen Jagdschloß in Stupinigi vergleichbar.



26 Katholische Hofkirche. Turm mit bekrönenden Putten und Palmen, Kat. d. Hdz. 15

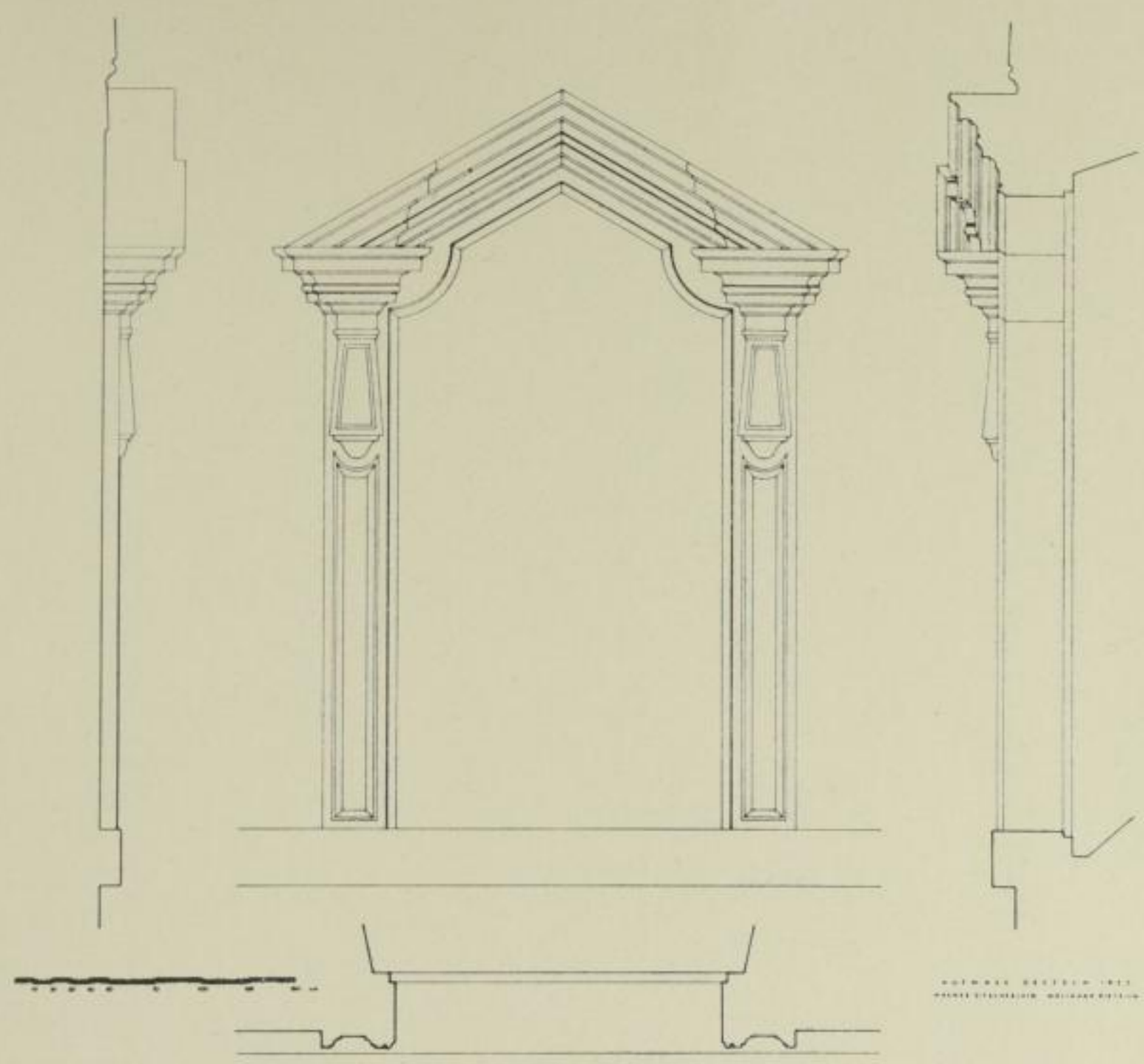
Dabei hat Chiaveri die Form im stufenweisen Hochsteigen immer leichter und durchsichtiger gebildet. Im vollen Umfang wurde dieses Ziel erst bei der Ausführung erreicht. Wie er am Hochschiff die Ovalfenster hochstellte und so die geschlossenen Mauerflächen oberhalb der Palladio-Fenster durchbrach, so bildete er oben die Baluster schmäler, wobei die Trapezform mit den nach hinten zusammenlaufenden Seitenflächen den Durchblick möglichst erleichtert. An Stelle der unteren breiten Vierkantformen treten oben gerundete auf, die weniger scharfkantig gehalten sind (Abb. 56, 57). Dort ergaben sich für die einzelnen Achsen beim Entwurf sieben Baluster und zwei seitliche halbe, bei der Ausführung zehn, im Gegensatz dazu unten in beiden Fällen fünf Baluster und zwei seitliche halbe. Die obere Vermehrung der Baluster brachte also schon der Entwurf, ist aber dann bei der Ausführung noch verstärkt worden. Beim Entwurf sind überall die gleichen, noch konventionellen Balusterformen mit mittleren Zwiebeln vorgesehen; später erhielt jeder Teil die für ihn geeignete Form. Auch am Turm passen sich die hohen schmalen Baluster den Säulen und dem verstärkten Vertikaldrang an.

Das gleiche Leichterwerden der Formen ist auch bei den beiden Ordnungen durchgeführt. Die untere Composita ist in derber Plastik gehalten (Abb. 50), dagegen ist die obere mit den aus stehenden Palmzweigen und Blütenknopsen an den Ecken zusammengesetzten Phantasie-Kapitellen bedeutend zarter und



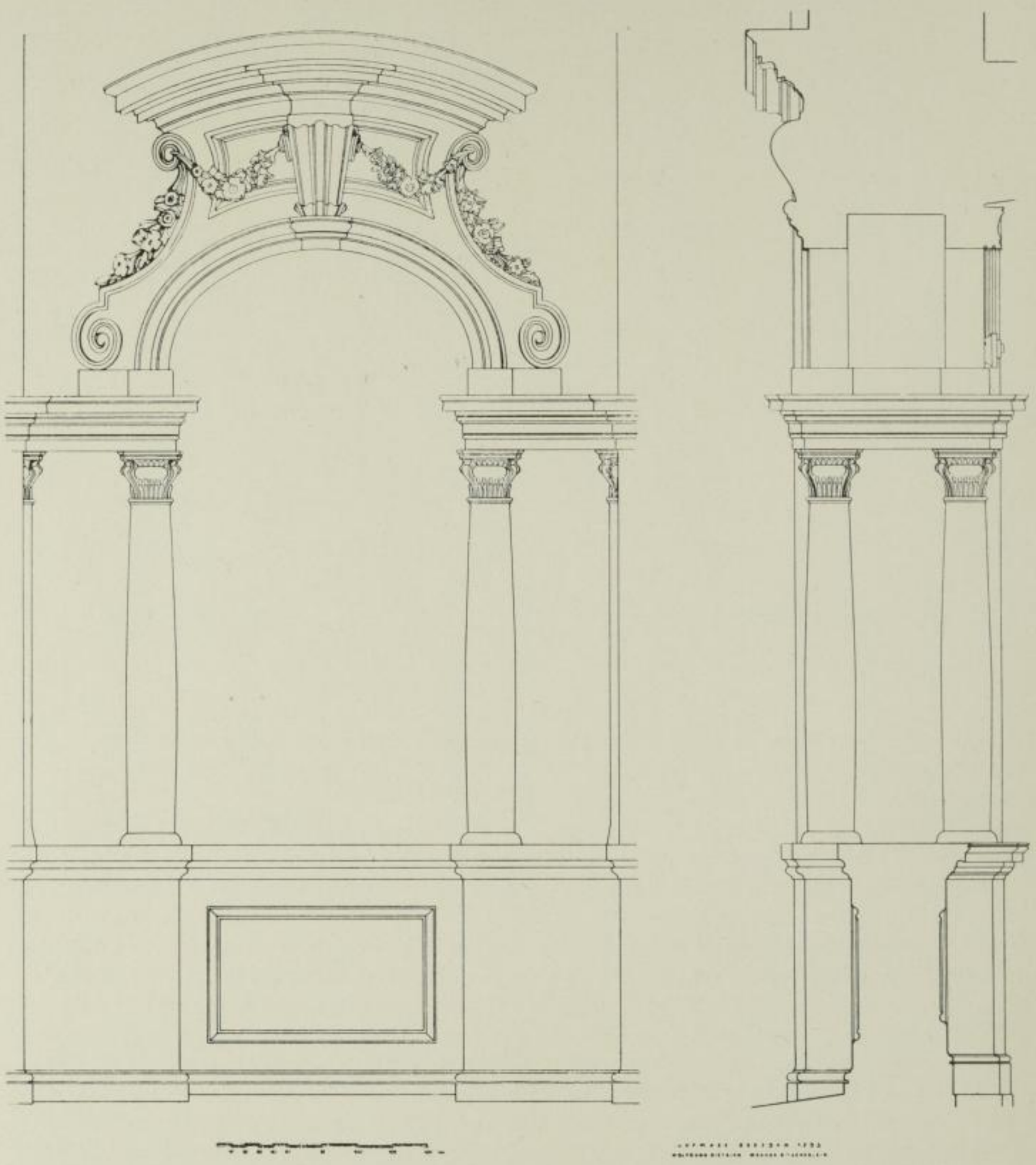
27 Katholische Hofkirche
Unteres Fenster der unteren Ordnung, Zeichnung von W. Dietrich und W. Ditscherlein

leichter gebildet (Abb. 51). Dazu kommt, daß entsprechend der geringeren Größe und der weiteren Entfernung die Glieder an sich weniger wuchtig wirken. Da das Kompositkapitell breit und niedrig gebildet ist, beträgt der Größenunterschied zu den oberen Kapitellen der Höhe nach nur 1,29 zu 1,07 m; das untere ist demnach um ein Sechstel höher. Dagegen beträgt beim Gebälk die Differenz 2,88 : 2,17 m. Es ergibt sich hier das Verhältnis von 4 : 3. Das untere Gebälk ist demnach um ein Viertel höher als das obere (Abb. 51 f., 50 f.). Auch die Profilierung des Gebälkes unterscheidet sich charakteristisch. Sie ist unten etwas reicher und vielfältiger. So findet sich hier unterhalb der oberen Hängeplatte und ihrer stützenden Welle ein von Plättchen eingefaßter Halbrundstab. Im übrigen sind beide Gesimse nach Chiaveris Art stark mit gewellten Formen durchsetzt, um sie recht lebendig im Schattenspiel und voll plastischen Bewegungsdranges erscheinen zu lassen. Im gleichen Sinn wirken die Unterschneidungen. Die Platten fallen vielfach nicht senkrecht ab, die Vorderkanten neigen sich nach rückwärts, so daß sie vom Sonnenlicht stärker getroffen werden. All dies entspricht der römischen Tradition, erhöht aber doch bei Chiaveri den Charakter der persönlichen Handschrift. Seine Formen sind an sich vielfältig, kräftig, entschieden, ohne besondere Feinheit entwickelt, aber in einem echt künstlerischen Vorgang von innen aus gestaltet, nicht äußerlich bereichert, wozu ja sonst der Barock neigte. Es ist dies an seinen Profilen gut abzulesen. So fehlen die üblichen Zahnschnitte, Konsolengesimse und ornamentale Schmuckglieder, woran die spätrömische Kunst so reich war. Erst nach seinem

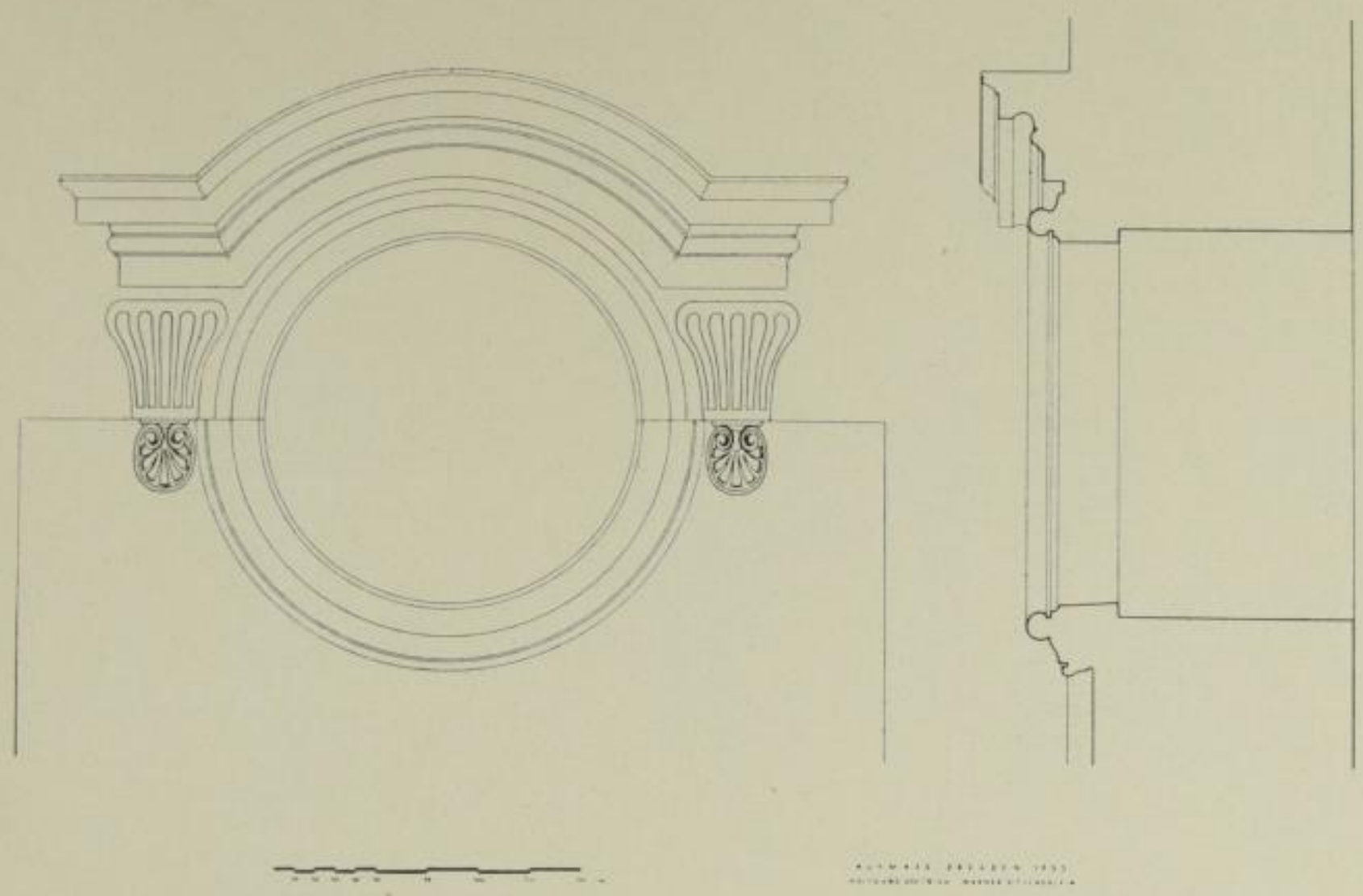


28 Katholische Hofkirche
Oberes Fenster der unteren Ordnung, Zeichnung von W. Dietrich und W. Ditscherlein

Weggang tauchte am oberen Turmgeschoß Zahnschnitt auf. Das Kompositkapitell ist einfacher, als es üblich war, mit nur einer stehenden Blattreihe gestaltet. Erst in der Verkürzung und durch die Verkröpfungen der Pilaster kommen Chiaveris Absichten voll zur Geltung. Zugleich dienten ihm die Pilaster dazu, das Raumgefüge des ganzen Baues klar am Äußeren hervortreten zu lassen. Bei den vier mittleren Jochen der Schiffe sind an den vorgelegten Pilastern zwei halbe seitlich angesetzt, die noch eine weitere Rücklage erhalten, so daß sich eine dreifache Abstufung ergibt (Abb. 50). Dagegen klingt der Reichtum in den einfassenden, um 50 cm schmaleren Treppentürachsen ab, die nur einen Pilaster mit einfacher Rücklage erhalten (Abb. 49). Da aber die äußersten Pilaster an den flankierenden Pfeilern der Langseiten zu stehen kommen, so setzen sie sich um die Ecke herum in einem zweiten Pilaster fort, an dem sich in dem entstehenden Winkel gebrochene Pilaster reihen (Abb. 38). Weiterhin verdoppeln sie sich an den folgenden Ecken der Kapellen, um dann an den Achsen seitlich des Turmes zu Säulen überzugehen (Abb. 44); dagegen erhält das Sakristei-Oval im Südwesten zwischen drei Fenstern einfache Pilaster ohne Rücklage (Abb. 22). Am Hochschiff ist die Fassung des dreiteiligen, beiderseitigen Schlusses durch doppelte Pilasterrücklagen verstärkt, wobei vier halbe Kapitelle zurückstufend das vordere einfassen (Abb. 53). Die Stiche (Abb. 22) weisen hier noch gekuppelte Pilaster auf, die StatuenPaare bekrönen. Durch die einfache Statuen-Reihe wurde zweifellos eine größere Klarheit erreicht (Abb. 35). Dieses An- und Abschwellen wird noch durch die Fenster verstärkt. Für die Doppelreihe der Langseiten ist die Vertikaltendenz bestimmend. Die unteren schließen die Öffnungen mit zwei Bogen ab, die ein wenig trotz fehlender Mittelsäule an die noch halbgotischen Fenster italienischer Frührenaissance-Paläste erinnern (Abb. 27). Darüber stoßen die oberen Fenster mit ihren Spitzgiebeln unmittelbar an den Architrav an. Für die etwas merkwürdige Art des Fortführens der Fensteröffnung in das Giebelfeld gab Borromini das Vorbild



29 Katholische Hofkirche
Fenster des Hochschiffes, Zeichnung von W. Dietrich und W. Ditscherlein

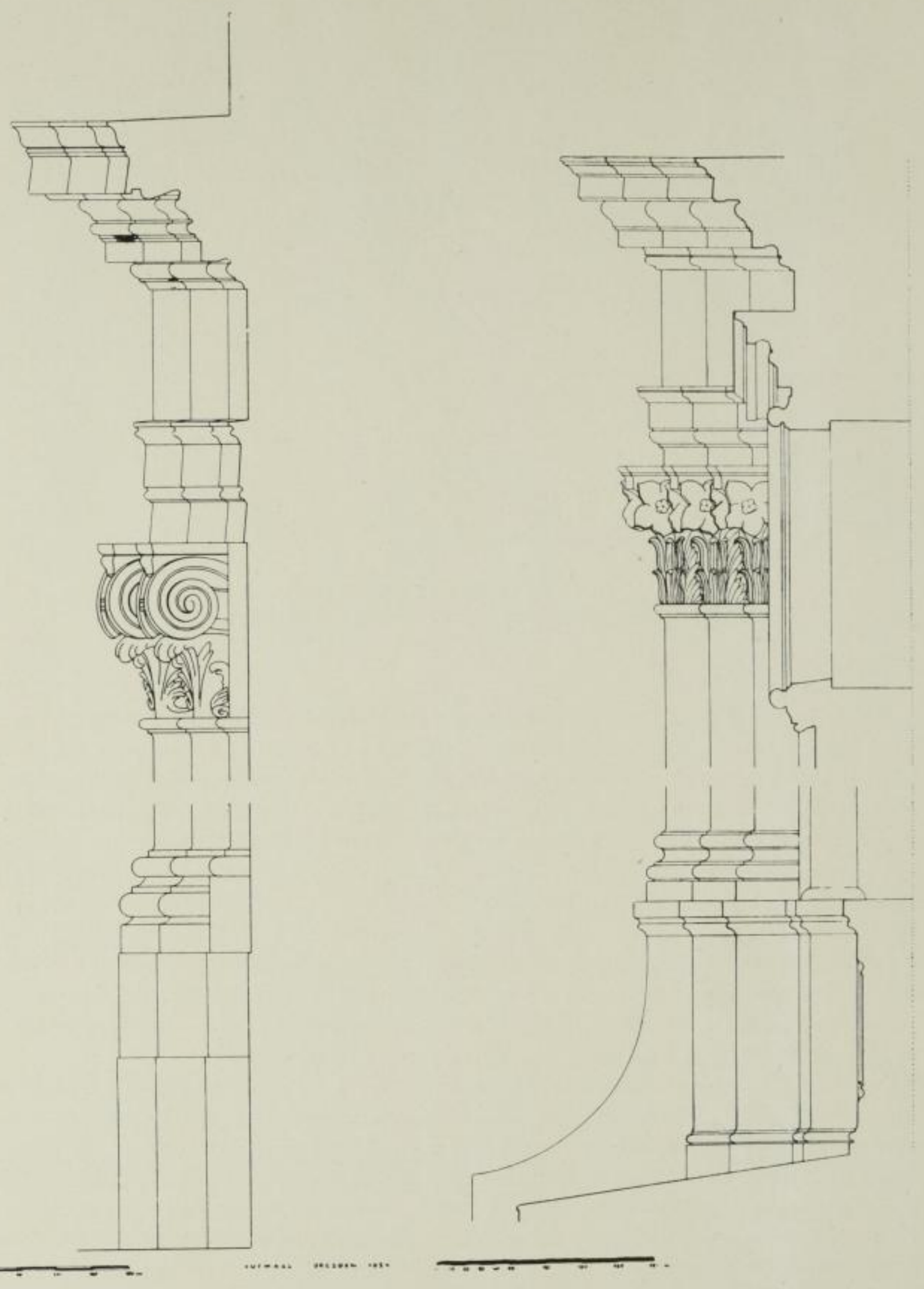


30 Katholische Hofkirche.
Ovalfenster, Zeichnung von W. Dietrich und W. Ditscherlein

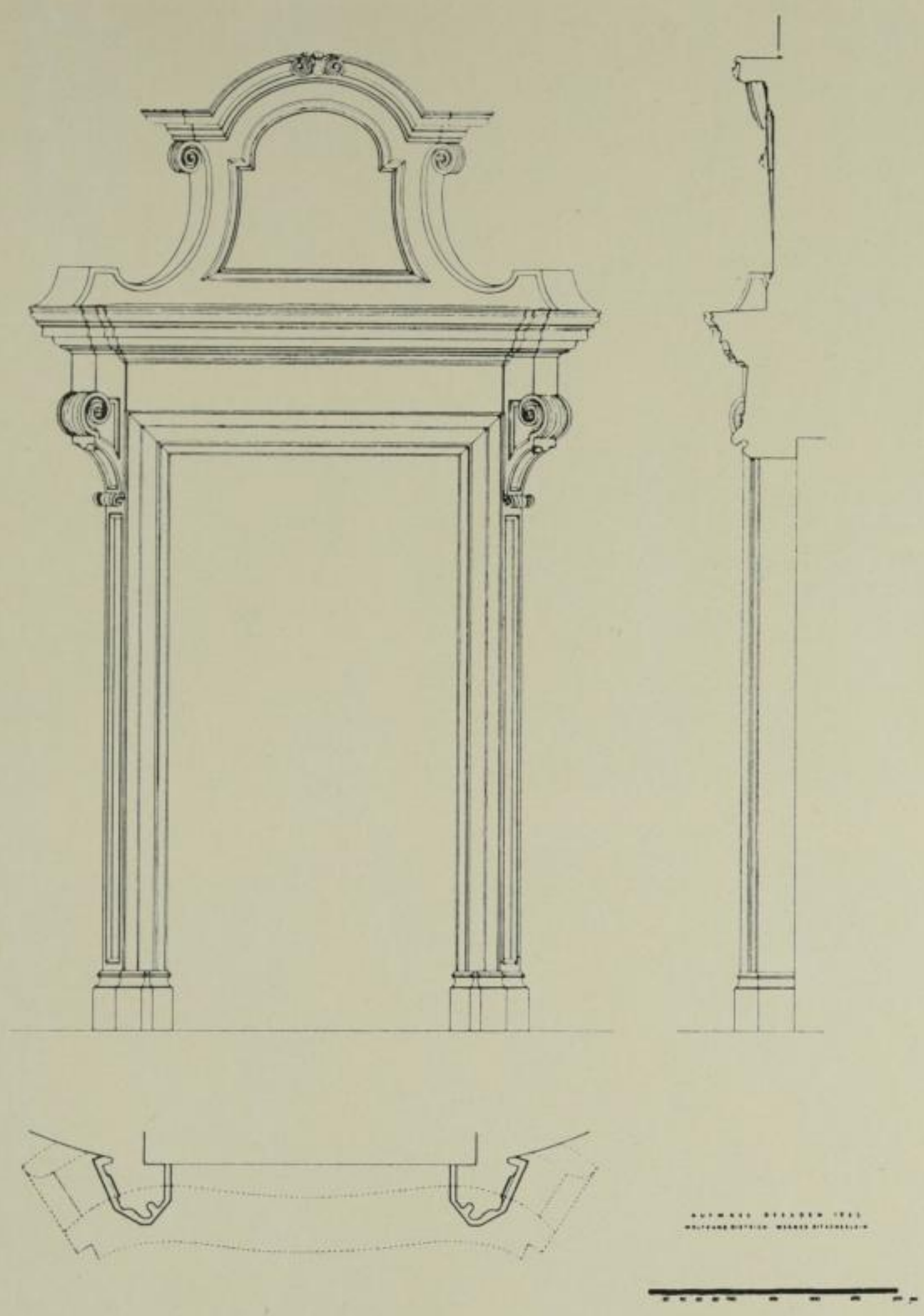
auf der Rückseite von S. Ivo ab. Bei den Fenstern des Hochschiffes brachten Palladio-Motiv und oberes Oval Erleichterung und Durchsichtigkeit. Die ausgebrannte Ruine ließ die in der Leibung der großen Fenster stehenden Doppelsäulen sichtbar werden (Abb. 55). Die Verglasung hat die inneren Säulen wieder dem Blick entzogen. Die Form des durch seitliche, sich einziehende, flache Voluten hochgehobenen Giebelsegmentes, in der Mitte von einer kräftigen Konsole getragen, ist ganz im Sinne des 18. Jahrhunderts entwickelt und kommt selten in gleicher Schönheit vor. Auch das obere Oval steigt leicht empor und findet doch einen festen Abschluß (Abb. 54). Es legt sich mit dem Rundgiebel vor das Gebälk, wodurch der Architrav in den gewellten Linienzug mit einbezogen erscheint. Äußerst wirksam, wie sich auch die Kapellen mit ähnlichen Fenstermotiven gegenüber den Seitenschiffen absetzen, wodurch der Übergang zu den breiteren Achsen und den gebrochenen und gewellten Wänden der Schmalseiten betont wird. Doch sind die Formen mit Absicht noch nicht so entfaltet wie oben. Es fehlen die Doppelsäulen und Mittelkonsolen mit ihren Gehängen; die ovalen Fenster darüber sind liegend angeordnet und verbleiben unter dem Gebälk.

Die eigentliche Vollendung erhalten die Fronten aber erst durch die Balustradenfiguren. Obwohl es sich dabei um ein seit der Renaissance eingebürgertes Motiv handelt, so erreicht doch Chiaveri eine neue Stufe im Herausarbeiten des Bildsäulenmäßigen. An sich war es ein typisch römischer Gedanke, die von einer Säule, beziehentlich einem Pfeiler getragene Statue in den Mauerverband einzubeziehen. Michelangelo brachte das eigentliche Vorbild an den Palästen des Kapitols, insbesondere in der Verbindung mit einer Kolossalordnung. Vier Jahre vor Chiaveri gab Galilei mit seiner Fassade der Lateranskirche den Anstoß, durch vergrößerte Balustradenfiguren die Wirkung im malerisch-vedutenmäßigen Sinn zu verstärken. Chiaveri fand bereits an der Kapelle in Versailles den Statuenkranz mit der Form der Basilika verbunden. Aber erst ihm gelang es, den ursprünglichen Gedanken der Bildsäule durch die durchlaufende Verkröpfung des einzelnen Pilasters ganz zu verwirklichen.

Weiterhin kam dem Statuenkranz zugute, daß Chiaveri das heimische Flachdach beibehielt. Auch hier gaben Michelangelos Kapitolspaläste das Vorbild. Bernini hatte das Flachdach durch sein Louvre-Projekt in Frankreich eingeführt. Wie es sich auswirkte, zeigt die Gartenfront von Versailles. In der deutschen Baukunst brachten Fischer von Erlach und Schlüter die großartigsten Entwürfe für Flachdächer. Im Gegensatz dazu



31, 32 Katholische Hofkirche
Kapitell und Gebälk der unteren Ordnung (links), und der oberen (rechts).
Zeichnung von W. Dietrich und W. Ditscherlein



33 Katholische Hofkirche
Hauptportal, Zeichnung von W. Dietrich und W. Ditscherlein

stehen die Statuen der Schloßkapelle von Versailles vor einem Steildach. Dagegen folgte Chiaveri durch die Staffelung und Abstufung von flachgedeckten Bauteilen mit Balustraden und Statuenreihen dem italienischen Stil.

Schwierig war die Aufgabe, den basilikalen Körper und seine zentralisierende Eingangsfront mit einem in Säulenstellungen aufgelösten Turmbau zu verbinden. Es ist wahrscheinlich, daß dem Architekten dieser Gedanke am sächsischen Hof nahegelegt wurde. Wie die nach Dresden aus Berlin gesandten zahlreichen Turmzeichnungen[1] beweisen, hatte man mit größtem Interesse – in erster Linie wird es August der Starke selbst gewesen sein – die Turmbauten der preußischen Könige Friedrichs I. und Friedrich Wilhelms I. ver-

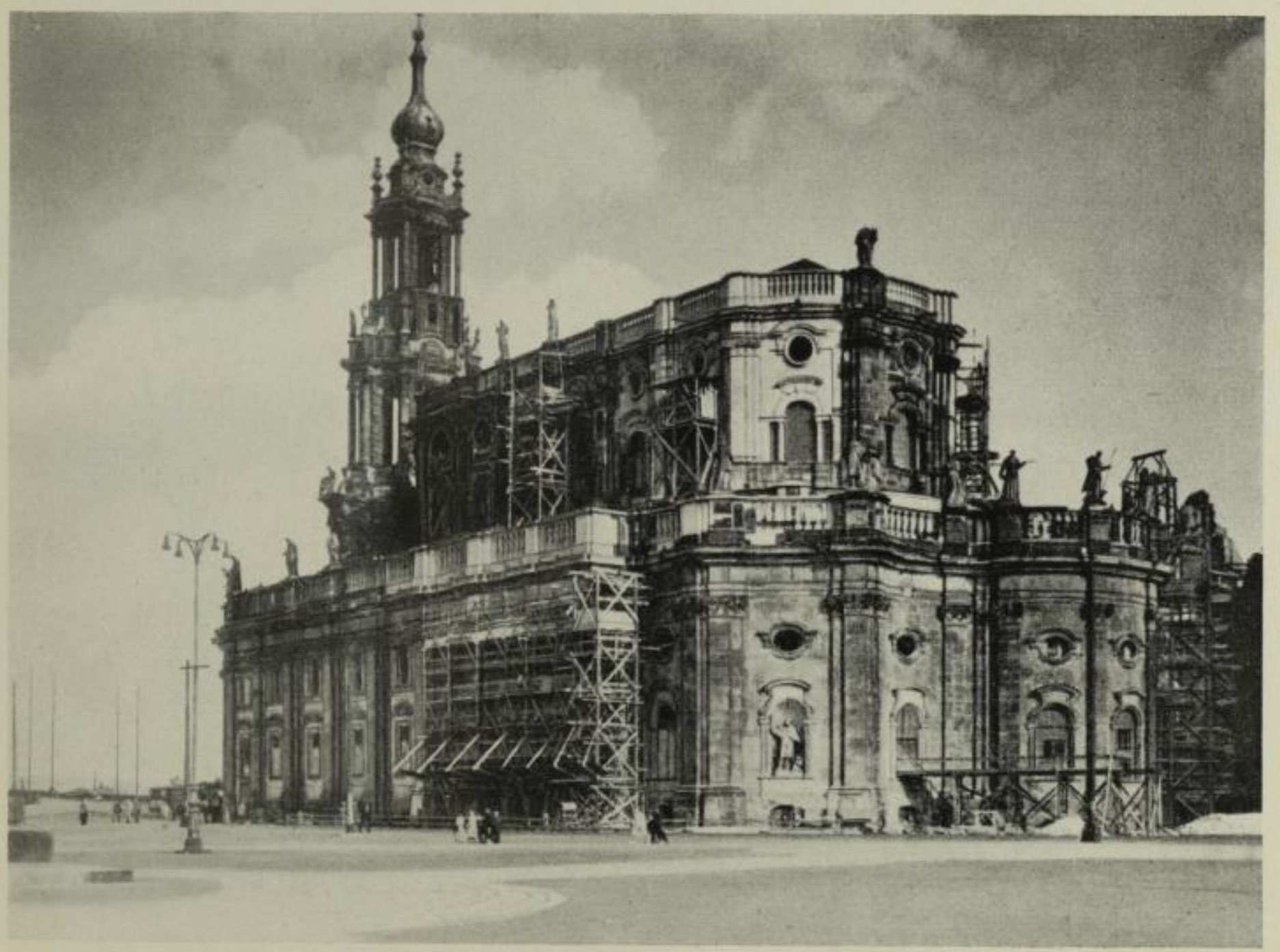
[1] Einst in der Landesbibliothek, 1945 verbrannt.

34 Katholische Hofkirche. Dresdener Elbfront vor der Zerstörung

35 Katholische Hofkirche vor der Zerstörung, von der Galerie aus gesehen

folgt. So war 1703 Schlüters Plan des Münzturmes nach Dresden gesandt worden. Als Vorbild hatte er sich Berninis Entwurf für die Glockentürme von St. Peter in Rom genommen, durch den Stich in Carlo Fontanas Templum Vaticanum (1694) allgemein bekannt. Mit der in drei luftigen Säulenstellungen sich aufbauenden oberen Turmhälfte hatte Berninis kühner Gedanke die Bauphantasie des 18. Jahrhunderts auch weiterhin angeregt, obwohl die Berliner Nachfolge mit dem Münzturm 1706 zu dem gleichen Ergebnis geführt hatte, wie einst vor sechzig Jahren bei Berninis Campanili: zum Abbruch wegen nicht ausreichender Fundierung. In Berlin folgte Gerlach dem Vorbild bei dem 1714 fertiggestellten Turm der Parochialkirche mit den Säulenbündeln der Ecken, insbesondere den unter geradem Gebälk eingestellten, an die Ecken herangerückten Säulen der offenen Intervalle. Wichtig, daß es sich bei ihm darum handelt, den Turm mit dem Halbrund einer auf der Eingangsseite liegenden Koncha des vierpaßförmigen Zentralbaues zu verbinden, also um die gleiche Aufgabe, wie sie sich später Chiaveri bei der Dresdener Hofkirche stellte. Auch die Rundung des oberen Turmgeschosses kehrte bei Chiaveri wieder.

Die gleiche Turmleidenschaft übernahm auch der Nachfolger, der sonst so sparsame Soldatenkönig Friedrich Wilhelm I. Am 10. November 1730 schrieb er an General von Linger: „Ich gebe Euch zur Antwort, daß der Petrithurm so hoch und womöglich noch höher als der Münsterthurm zu Straßburg gebaut werden soll und will Ich die dadurch sich vergrößernden Kosten auch bezahlen“ (5, S. 249 Anm.). Dieser von Grael erbaute, 1734 eingestürzte und dann nach neuem Plan 1738 wieder begonnene Turm war gleich dem der Parochialkirche einem Rund der im übrigen als Querbau entwickelten Kirche vorgelegt. Den 69 m hohen Turm der Sophienkirche in Berlin hat ebenfalls Friedrich Wilhelm I. nach der im Turmknopf gefundenen Urkunde von 1729–1735 „aus hohem königlichen Trieb und dero Kasse auf das Zierlichste bauen lassen“. „Nach dem allergnädigst approbierten und unterschriebenen Abrisse“ wurde ferner 1731 der Turm der Jerusalemer Kirche von Gerlach vollendet. Wieder die gleiche Anordnung des dem vorderen Kreuzarm eines Zentralbaues vorgestellten hohen Turmes mit unterem Haupteingang. Verstärkt war dieser „Trieb“ durch den



36 Katholische Hofkirche. Westseite 1952

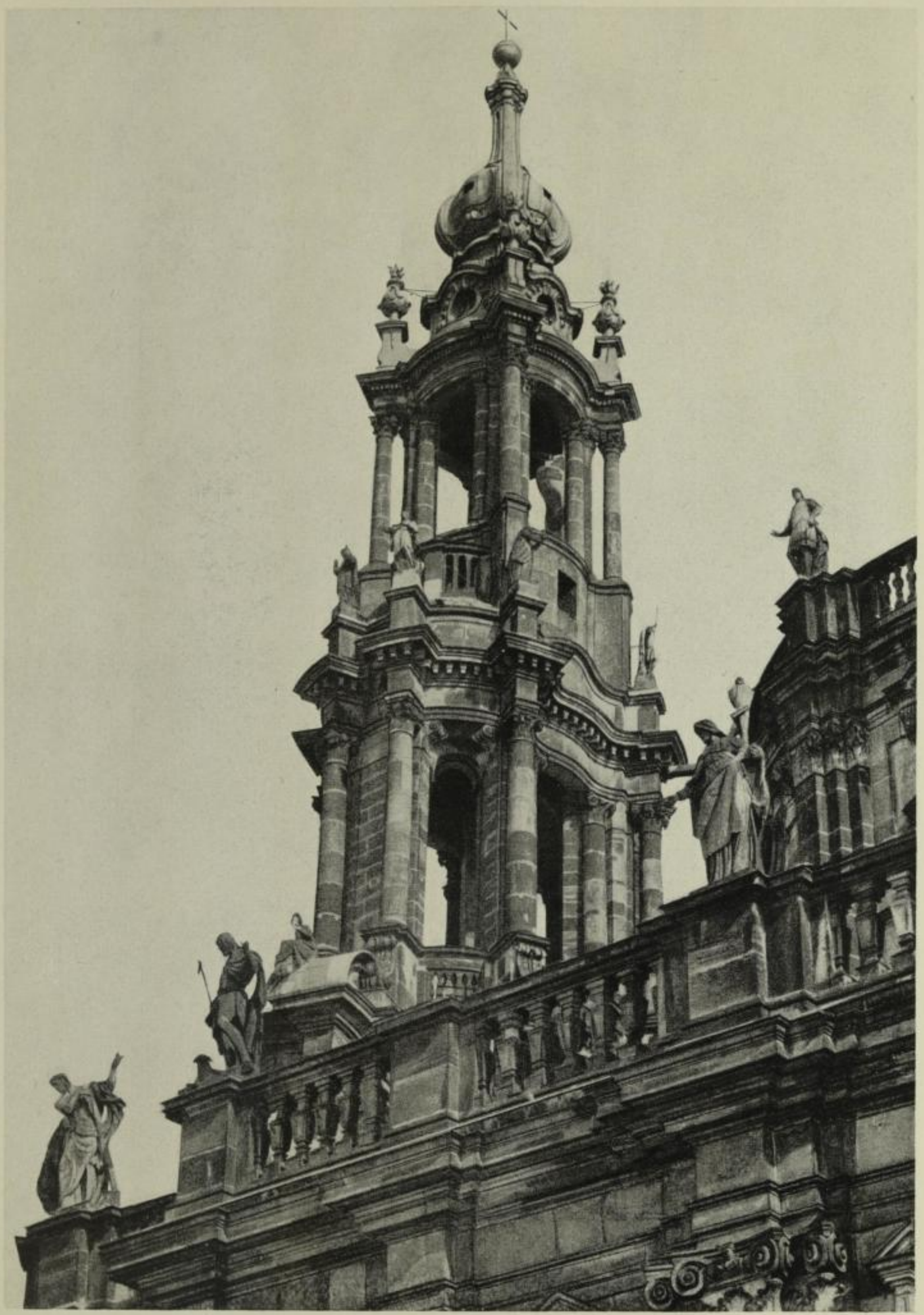
57 Katholische Hofkirche vor der Zerstörung, von der Brühlschen Terrasse aus gesehen

38 Katholische Hofkirche. Südostseite

39 Katholische Hofkirche. Ostecke

40 Katholische Hofkirche. Zweites Geschoß der Turmfront mit Statue des hl. Petrus

41 Katholische Hofkirche. Turm, von der Elbe aus gesehen



42 Katholische Hofkirche. Turm, vom Opernplatz aus gesehen

43 Katholische Hofkirche. Turm, vom Ständehaus aus gesehen

holländischen Einfluß, wie er sich in den dreißiger Jahren vor allem beim Ausbau von Potsdam zeigte. Der von Philipp Gerlach 1731–1733 erbaute Turm der Garnisonkirche und der von Joh. Friedrich Grael 1732 bis 1734 errichtete der Heiliggeistkirche in Potsdam gehen auf holländische Vorbilder zurück, vor allem auf die Türme Hendryk de Keyzers, wie den der 1620–1630 von ihm errichteten Wester-Kirche in Amsterdam. Für die Dresdner Planung wird vor allem die sehr überlegte, städtebauliche Eingliederung von Bedeutung gewesen sein. Beide Türme stellen sich äußerst günstig in die Tiefe der Straßenfluchten ein. Bei der Heiliggeistkirche kommt der Standpunkt auf einer vorgeschobenen, von der Havel umflossenen Terrasse dazu, wodurch der Turm auch in die Weite der Seelandschaft wirkt. Im übrigen ist die Lösung von der Dresdner wesentlich verschieden. Der Turm sollte in erster Linie als Blickpunkt zweier Straßen wirksam werden und ist deshalb dem Langhaus nicht auf der Havelseite, sondern auf der der Stadt zugekehrten angebaut.

Die Bautätigkeit am Berliner Hof wird um so mehr die Aufmerksamkeit der Dresdner auf sich gelenkt haben, als unter Friedrich Wilhelm I. das alte freundschaftliche Verhältnis noch bestehen blieb und in Jean de Bodt ein Architekt in Dresden wirkte, der durch seine Berliner Tätigkeit über die damals entstandenen und geplanten Bauten unterrichtet war. So kann es nicht wundernehmen, daß Gedanken, die aus dem deutschen protestantischen Kirchenbau stammen, auch bei der Katholischen Hofkirche sich zeigen. Sie wurden ja nicht nur von Berlin und Potsdam aus herangetragen. Die Form des Turmes, der einem Langhaus auf der Eingangsseite vorgestellt ist, gehört zum deutschen Bauerbe, wie es vom Mittelalter übernommen war. Im protestantischen Kirchenbau der Barockzeit nahm das Langhaus vielfach Formen vom Zentralbau an, ohne das Motiv des vorgestellten Eingangsturmes aufzugeben. Leonhard Sturm hat in seiner 1712 erschienenen Schrift: „Architektonisches Bedenken von protestantischer kleiner Kirchen Figur und Einrichtung" eine ganze Anzahl von Vorschlägen gemacht, wie auch reine Zentralbauten mit vorderen Einzeltürmen zu verbinden wären. Im Plan von Chiaveri ergab sich nun die besondere Aufgabe, das echt Römische, die fünfschiffige Basilika, in ihrem breiten, abgestuften Aufbau mit dem echt Deutschen, dem Einturm der Eingangsseite, zu vereinen. Zu diesem Zweck mußte er stark abgestuft werden und konnte die von unten bis oben schlanke Gestalt der Berliner Türme nicht übernehmen. Die ausgeführte Breitseite, von Außenkante

44 Katholische Hofkirche. Turmfront, unteres Geschoß

45 Katholische Hofkirche. Ostecke mit hl. Andreas und Thomas

zu Außenkante der flankierenden Säulen gemessen, geht von 19,10 beim zweiten Geschoß auf 14 m beim dritten und 7 m beim vierten zurück. Auch für die Einzelgestaltung kamen die Berliner Türme als Vorbilder nur beschränkt in Frage. Chiaveris Architektur schloß sich in der Weiterbildung von Berninis Gedanken unmittelbar an die eigene römische Tradition an. Darin konnten ihn die Berliner Architekten nicht viel lehren. Dazu kam, daß er viel stärker als diese, die sich in erster Linie dem Klassizismus verbunden fühlten, den Bahnen Berninis und Borrominis folgte. Deren Lieblingsform, die Ellipse, die er seinem Turm zugrunde legte, geht erst im vierten Geschoß zum Kreis über. Durch die Ellipse ergibt sich eine Breitansicht an der Vorderfront, also dort, wo sich der Turm mit der lagernden Basilikaform zu verbinden hat. Dagegen erscheint der Turm von der Seite aus gesehen sehr schlank, da er sich hier als Campanile vom Kirchenkörper etwas absetzt. Um seine gerundeten Flächen legte Chiaveri vier Kränze von Säulen. Während die Vollsäule im übrigen an der Kirche nicht eingesetzt wird, kommt sie am Turm um so mehr zur Geltung. Schon im unteren Geschoß hebt sie sich aus Nischen hervor. In den beiden oberen beherrscht sie vorgesetzt stärker den Eindruck als die dahinter in die Intervalle eingestellten Dreiviertelsäulen. Vor allem geben jene vorspringenden Säulen, die im obersten Geschoß am weitesten von den Pfeilern abrücken, dem Turm das Durchsichtige seiner Silhouette, was durch die Abstufung besonders wirksam wird. In dieser Beziehung wurde Schlüters ähnliches Bemühen am Münzturm von Chiaveri übernommen. Bei ihm verstärkt sich in dem folgerichtigen Übereinanderstellen der Säulen durch vier Stockwerke hindurch der gleichmäßig hochsteigende Bewegungszug; dabei wird durch das Zurücktreten in jedem Geschoß Starrheit vermieden. Zur Klarheit entfaltet sich das System in den beiden oberen Geschossen, im dritten mit acht, den Pfeilern der Ellipse vorgestellten Säulen, wobei sich der Turm vom Kirchenkörper völlig loslösen kann (Abb. 41) und schließlich in vollkommenster Form im vierten, wo mit vier sich klar von den rückwärtigen Pfeilern abhebenden Säulen der Übergang zum Kreis gefunden wird. Durch bekrönende Statuen im dritten Geschoß, durch Flammenvasen im obersten werden die Säulen in ihrem hochführenden Bewegungsdrang noch besonders betont. Im zweiten Geschoß verbinden konkave Anschwünge mit den unteren Umfassungsmauern.

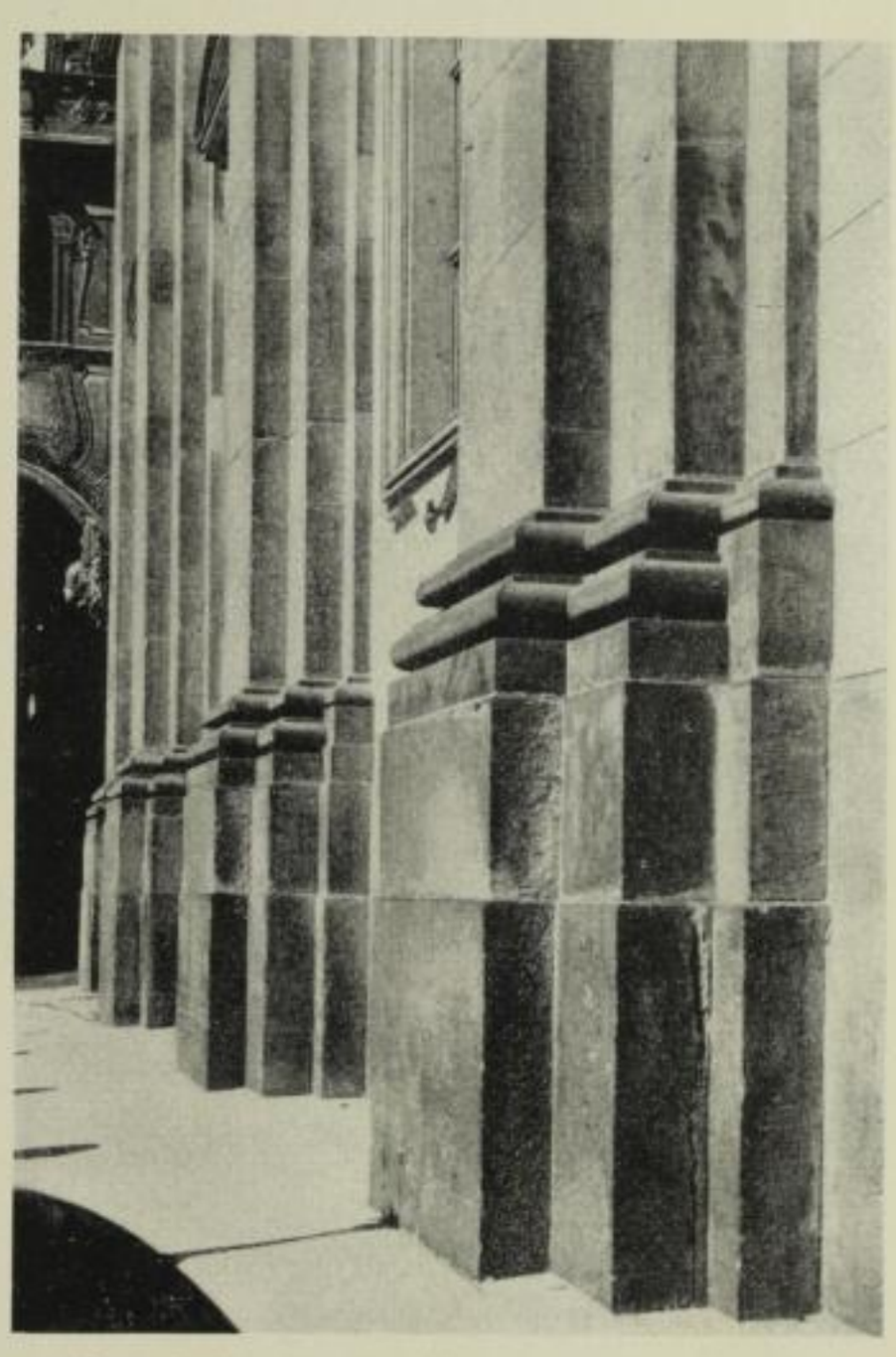
46 Katholische Hofkirche. Südostseite

47 Katholische Hofkirche. Ostecke

Dadurch entstehen Ecken, die durch Verdoppelung der Säulen ausgesetzt werden (Abb, 40). Dem entsprechen im unteren Geschoß gekuppelte Säulen. Sie leiten zu den flankierenden Wänden der Kapellen über. Schon Hasche bewunderte, wie Chiaveri die Schmalseiten des Turmes behandelt (Abb. 42f), daß „im Mittel weder Fenster noch Nischen angebracht werden, sondern aus einer glatten Masse bestände, weil man hier sehr regelmäßig, welches auch in der Tat eine herrliche Wirkung verursacht, diese Etage des Turmes mit einem großen Anschwunge, der sich durch das ganze Hauptsims durchkröpft, mit der an jeder Seite unten anstoßenden Säulenweite zusammengehangen hat (54, S. 662)". Mit diesen Anschwüngen gelang es Chiaveri, die nach oben strebende Bewegung zu konzentrieren, und den Kubus des Turmes mit den seitlichen Kapellen und Nebenschiffen zu verbinden. Deshalb durfte die Vorderansicht nicht zur Fläche erstarren, sie mußte sich wellen, damit der Turmkörper als solcher spürbar bleibt. Dabei mußte sie zugleich ihrer besonderen Aufgabe, als Haupteingangsseite und als Front der Basilika zu dienen, gerecht bleiben. Der Anschwung allein hätte die Doppelfunktion des zweiten Geschosses noch nicht zustandegebracht. Chiaveri mußte für die Vorderansicht die rückwärtige Säule der Turmschmalseite scheinbar von ihr ablösen und neben der vorderen Säule in den Winkel einstellen, den der im konkaven Linienzug abgehende Anschwung bildet. In Wirklichkeit handelt es sich nicht um eine abgelöste, sondern um eine dazugefügte dritte Säule, was im Grundriß

des zweiten Geschosses klar wird (Abb. 21). Hier erkennt man, daß sie genau in der Mitte der seitlichen Front zu stehen kommt. Im dritten Geschoß kann dann diese Mittelachse vom Schiffskörper losgelöst als gemauerter Säulenintervall klarer hervortreten. Der Übergang zum vierten, sich frei öffnenden, kreisrunden Geschoß wird durch ein abgestuftes Gewölbe mit zwei Anschwüngen vermittelt, die von den vorgekröpften Säulen den Bewegungsstrom weiterleiten. Die hier geplante Bekrönung durch je zwei Statuen kam in Wegfall, was vorteilhaft war, da sie auf den Figuren darunter gelastet hätten (Abb. 43).

Außer den Freisäulen und Anschwüngen wird noch ein weiteres wichtiges Formelement dem Turm verliehen: Das offene, vom geraden Architrav abgeschlossene Intervall, wofür ebenfalls Bernini das Vorbild gegeben hat. Bei der Hofkirche erhält auch das Hauptportal einen geraden Sturz. Darüber erscheint der Bogen bei der großen mittleren Öffnung des zweiten Geschosses. Um den Glockenstuhl zu verdecken, hat man sie durch eine Mauer zum größten Teil verschlossen. So kommt die Öffnung nicht so zur Geltung, wie es Chiaveri in der Absicht, den Turm möglichst durchbrochen erscheinen zu lassen, gewünscht hatte. Wie erwähnt, sind die Verhältnisse nach oben zu gesteigert. Beim ausgeführten Turm ist gegenüber dem gestochenen Entwurf das unterste Geschoß um 0,55 m auf 17,15 m erhöht, das zweite um 0,44 m auf 15,13 m, das dritte um 3,52 m auf 15,38 m, das vierte um 1 m auf 15,69 m, die Bekrönung sogar um 9,58 m auf 21,67 m. Es ist also das unterste Geschoß um etwa 2 m höher als die drei folgenden, die nach oben zu nur gering anwachsen. Dagegen wird die Zwiebel mit ihrem von Flammenvasen flankierten Untersatz zum beherrschenden Abschluß. Da die beiden oberen Stockwerke erst nach Chiaveris Weggang hochgeführt wurden, scheinen in erster Linie die Nachfolger die günstige Höhensteigerung um 16 m auf 86 m veranlaßt zu haben. Canaletto hat beide oberen Geschosse auf seinen 1747–1749 gemalten Bildern, mit Ausnahme der Ansicht mit der Brühlschen Terrasse von 1747, schon wiedergegeben, obgleich sie noch nicht vorhanden waren. Da Chiaveri damals noch den Bau leitete, werden sie nach seinen Zeichnungen ergänzt worden sein, also den Stand seiner Entwürfe wiedergeben. Dabei muß allerdings berücksichtigt werden, daß Canaletto die Maßverhältnisse häufig nicht genau einhält. So müßte auf dem Bild der Hofkirche, vom Brückenkopf aus gesehen (Abb. S. 10), das vierte Geschoß, in Höhe der Säulenschäfte gemessen, um fast ein Drittel breiter sein, um den Entwürfen zu entsprechen. Vor allem bleibt auffallend, daß die Gemälde die Steigerung der Bekrönung, wie sie die Ausführung brachte, nicht aufweisen. Bei dem Gemälde von 1748 mit dem Blick vom Japanischen Palais aus, ist sie nur um ein Zehntel höher als das vierte Geschoß, während die wirkliche Steigerung mehr als ein Drittel beträgt (Abb. 86). Bei der Ansicht vom Brückenkopf aus, ist sogar das vierte Geschoß durch den allzu hohen Sockel höher als die Bekrönung. Danach müßte man annehmen, daß die Pläne erst nach dem Weggang Chiaveris durch Oberlandbaumeister Julius Heinrich Schwarze, unter dessen Leitung 1753 bis 1755 der Turm vollendet wurde, in Hinsicht auf die Erhöhung neu bearbeitet wurden. Doch ist auch in diesem Fall eine Mitwirkung Chiaveris, da er gerade zum entscheidenden Zeitpunkt 1752 sich in Dresden aufhielt, sehr wahrscheinlich. Im übrigen ist an seinem ursprünglichen Entwurf nur wenig geändert worden. Der Bewegungszug, der in den vier Säulen und ihren Flammenvasen hochsteigt, wird durch Voluten, die Untersatz und Zwiebel umspannen, weitergeleitet. Auch der Gedanke einer Bekrönung durch zwei Engel, die Palmenzweige und darüber das Kreuz hochheben, stammt von Chiaveri. Nicht auf ihn gehen einige klassizistische Änderungen zurück.



48 Katholische Hofkirche. Basen der Südostseite

49 Katholische Hofkirche. Tür an der Ostecke

50 Katholische Hofkirche. Kapitelle der unteren Ordnung auf der Nordwestseite

51 Katholische Hofkirche. Neue Kapitelle der oberen Ordnung auf der Nordwestseite

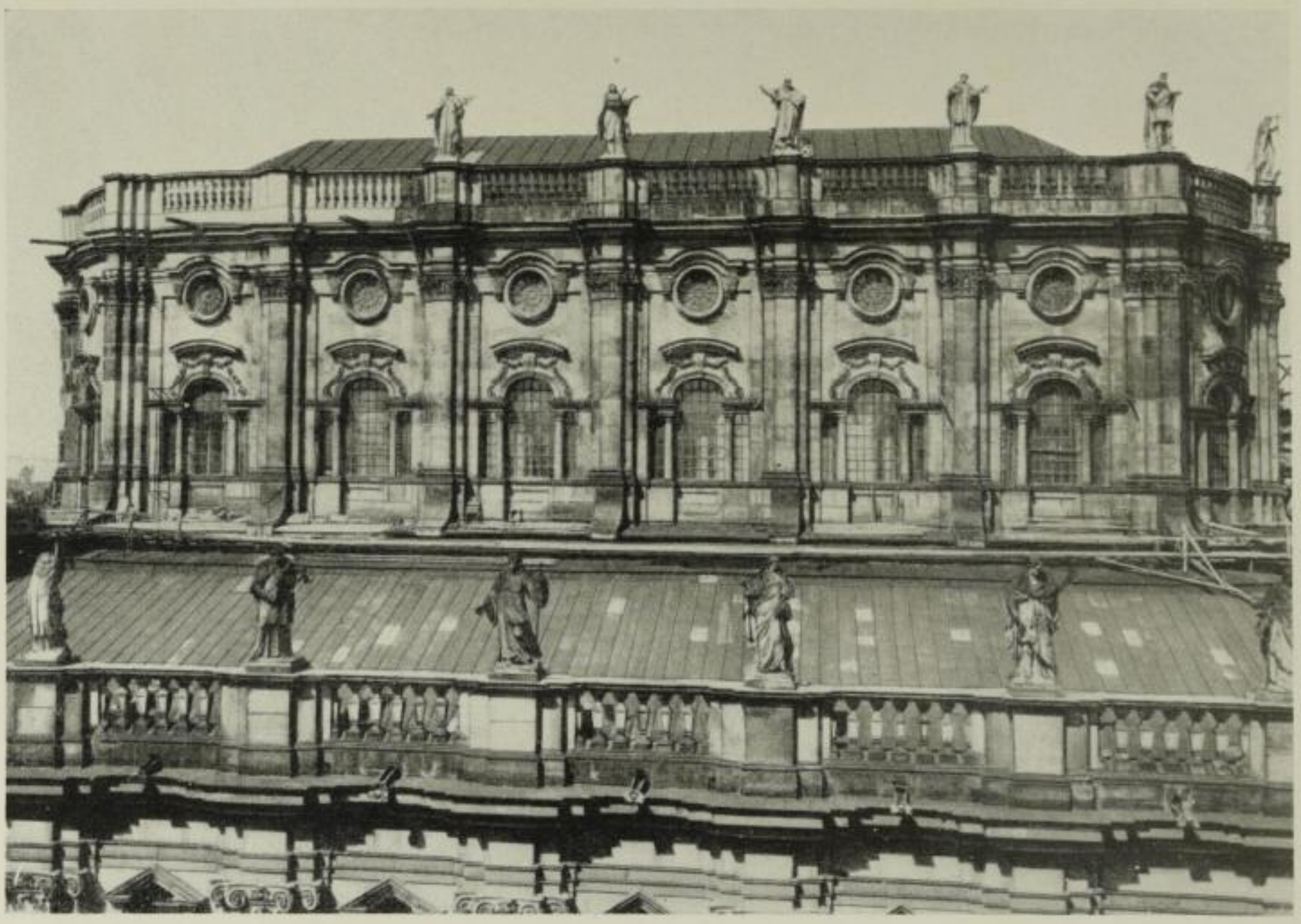
Er wollte bei sämtlichen Säulen die Komposita-Ordnung bringen. Bei den Ausführungen wurde die korinthische Ordnung mit Zahnschnitt an Stelle der kompositen angewandt. Ob die im barocken Sinn wirkungsvolle Wellung des Gebälks über dem mittleren Intervall der beiden Breitseiten von Chiaveri stammt, erscheint zweifelhaft (Abb. 41). Die gestochenen Entwürfe zeigen die Wellung nicht. Da sie sichtlich im Zusammenhang mit dem ebenfalls gewellten Gesims darüber entworfen wurde und diese Änderung mit dem Anbringen der Inschrift von 1754 zusammenhängt, die an Stelle der von Chiaveri geplanten Uhr trat, so ist kaum anzunehmen, daß die Wellung auf ihn zurückgeht. Auf dem Gemälde von 1749 ist noch die Uhr zu sehen. Im übrigen zeugen die beiden oberen Geschosse durchaus von der Stärke der Dresdner Bautradition. Dies ist auch bei der sorgfältigen Beachtung der Verhältnisse festzustellen. Karl Freckmann weist nach, daß die Diagonale der Tür den vier Diagonalen der mittleren Säulenstellungen parallel läuft und daß die drei oberen Turmgeschosse sich in eine spitze Pyramide einzeichnen lassen, insofern zwei Verbindungslinien, die vom Schnittpunkt des unteren Teiles des Anschwunges mit der Innenkante der Figurenbasis bis zur Kugel auf der Turmspitze gezogen werden, die äußeren Ausladungen der drei Hauptgesimse berühren (23, S. 19). Diese Verhältnisse sind aber in Chiaveris gestochenen Entwürfen noch nicht vorhanden und vermutlich bei der Abänderung des Modells von ihm nur angestrebt, später erst gänzlich durchgeführt worden.

Für die Vorderfront ergibt sich von unten gesehen eine glückliche Verbindung von Turm und Hochschiff, insofern als dessen oberes Gebälk in der Höhe desjenigen vom zweiten Turmgeschoß zu liegen kommt (Abb. 37). So läuft in dieser nahen Ansicht das Gebälk scheinbar wie unten um Turm und Schiff gleichmäßig herum. Durch die stark steigenden Linien der verkürzten Hochschiffronten verstärkt sich nicht nur die Vertikaltendenz des Turmes; er erhält zugleich für das Auge eine seitliche Verstrebung, die den Eindruck des festen Stehens erhöht. Dagegen ist, vom Westen aus gesehen, die Verbindung von Turm und Kirchenkörper nicht im gleich hohen Maße geglückt. Zwar wirkt sich die Turmvertikale im Gegensatz zum lagernden Schiffskörper kräftig aus; aber der sich bildende Spalt in Höhe des zweiten Geschosses stört im Gesamteindruck. Hier ist der Baugedanke des italienischen Campanile und des nordischen Turmes nicht zur völligen Einheit verschmolzen (Abb. 34).

Zweifellos in Verbindung mit den Entwürfen Chiaveris steht ein Projekt für die Turmfront (Abb. 25, Kat. d. Handzeichn. 10), in dem Franz eine Vorstufe zum fertigen Bau sieht, wobei er die Frage offen läßt, ob der Entwurf von Chiaveri stammt oder nicht (21, S. 35). Bei einem im übrigen durchaus verwandten Aufbau unterscheidet sich das Projekt durch die konkave Form seiner drei Achsen. Dies wäre an sich nach dem Vorgang der Entwürfe für die Türme von Korostino mit dem Werk Chiaveris durchaus vereinbar. Auch der weitere Unterschied, daß es sich sichtlich um die Eingangsfront einer dreischiffigen Kirche ohne seitliche Sechseckkapellen handelt, ließe sich mit Chiaveris Vorentwürfen in Verbindung bringen. Trotzdem stehen der Zuschreibung an ihn gewichtige Gründe entgegen. Die malerisch andeutende Technik der Zeichnung steht im ausgesprochenen Gegensatz zu der sehr bestimmten Art, mit der Chiaveri selbst zeichnete, beziehentlich in seinem Studio zeichnen ließ. Für ersteres sind die Pläne für Korostino und die Petersburger Akademie charakteristisch, für letzteres die Schloßentwürfe. Die weiche, verschleifende Art des Projektes zeigt sich ebenfalls in der Gliederung. Gerade das ausgesprochenste Merkmal von Chiaveris Architektur, das Durchkröpfen der Säulen und Pilaster fehlt dem Projekt. Auch ein weiteres Merkmal seiner Kunst, die zweckmäßige Begründung jeder Form, läßt das Projekt vermissen. Vor dem Haupteingang lösen sich je zwei Säulen mit leicht gekrümmten Gebälk- und Giebelfragmenten aus der unteren Ordnung ab als Andeutung eines konvex vorspringenden Portikus. Den Zweck, dem Aus- und Eintretenden Schutz zu bieten, können diese Fragmente nicht erfüllen, da sie kein Dach tragen. Es sind reine Schaustücke, durch die ein leerer Eindruck vermieden werden soll. Aber auch um einen selbständigen Konkurrenzentwurf kann es sich nicht handeln. Der betreffende Architekt hat zweifellos Chiaveris Pläne gekannt und danach seine elegante Variante entworfen. Sie ist architektonisch viel zu schwächlich, als das man annehmen könnte, Chiaveri hätte ihr die Gedanken seines Entwurfes entnommen. Es handelt sich nur um den Reflex seines großen Werkes in dem eines bescheidenen Rivalen.

Ein Modell der Kirche aus vergoldetem Zink, der Sammlung des Grünen Gewölbes entstammend, hatte sich im Sächsischen Landesdenkmalsamt erhalten, bis es bei der Zerstörung Dresdens unterging. Ein sichtlich gleiches Exemplar befindet sich im Palazzo Massimo delle Colonne in Rom (43). Es wurde dem in Dresden geborenen Kardinal Massimo, einem Nachkommen des Prinzen Xaver geschenkt, und stammt vermutlich aus dem Besitz des Königs Augusts III. Da dieses Modell noch den Turm in der Chiaverischen Form zeigt,

52 Katholische Hofkirche. Hochschiff mit Johannes-Nepomuk-Statue vom Ständehaus aus gesehen



53 Katholische Hofkirche. Hochschiff vom Ständehaus aus gesehen

wie auch die vier von ihm projektierten, aber in dieser Form nicht ausgeführten Laternen, so ist anzunehmen, daß der Architekt es für den Hof herstellen ließ, wo es als Prunkstück verwahrt und vererbt wurde. Ein Arbeitsmodell, wie das große hölzerne, stellt es nicht dar. Es läßt sich auseinandernehmen und auch im Innern mit seiner Ausstattung und der gemalten Decke betrachten. Die Modelliebhaberei war ja im Barock weit verbreitet.

Trotz ihrer hohen städtebaulichen Bedeutung kann Chiaveris Kirche doch auch den Anspruch erheben, daß ihre Architektur als aus ihrem inneren Kern heraus entwickelt gilt. Wie in Korostino war die Kirche dem dreieinigen Gott geweiht. Wieder läßt Chiaveri diese Grundtatsache in der Dreiteiligkeit seines Grundrisses erscheinen. Den sechs Jochen des Langhauses entsprechen die drei Teile des auf beiden Seiten abschließenden Halbrundes. Diese Achsen strahlen seitlich durch Umgang und Seitenschiffe hinaus und vermehren sich bei den Schmalseiten durch den sich herumlegenden Kranz von Räumen bis zu den neun Achsen der gebrochenen Außenwände. Die Dreizahl kehrt auch im Sechseck der Kapellen wieder. Da aber die Dreizahl bei einem so vielfältigen Ganzen der seitlichen Fassung bedarf, so legen sich an das dreischiffige Innere zwei äußere Seitenschiffe, wird die Sechszahl ihrer Achsen durch je zwei Treppenhäuser eingefaßt, wird jede der drei Achsen der Halbrundschlüsse des Hauptschiffes im Umgang von Nischen flankiert, ursprünglich für vier Altäre vorgesehen, dann für vier Beichtstühle verwendet. Im Aufriß hebt sich der dreiteilige Kern aufs klarste im Hochschiff mit seinen achtzehn Achsen hervor, denen die gleiche Zahl hochgestelzter Bogen unten im Hauptschiff entspricht. Dieselbe Zahl erscheint auch bei den achtzehn Altären wieder, die Chiaveri nach dem gestochenen Entwurf im Innern aufrichten wollte. Diese hätten unten den achtzehn Heiligen oben entsprochen, die wie der Spitzenkranz einer Krone auf den Mauern des Hochschiffes standen.

Das System der Gliederung wird allerdings durch den Einturm der Nordostseite durchbrochen. Chiaveri konnte es wagen, da zum Ausgleich im Südwesten der Schloßturm sich erhob, so daß wieder der Flankenschutz des dreiteiligen Baukörpers zustande kam.

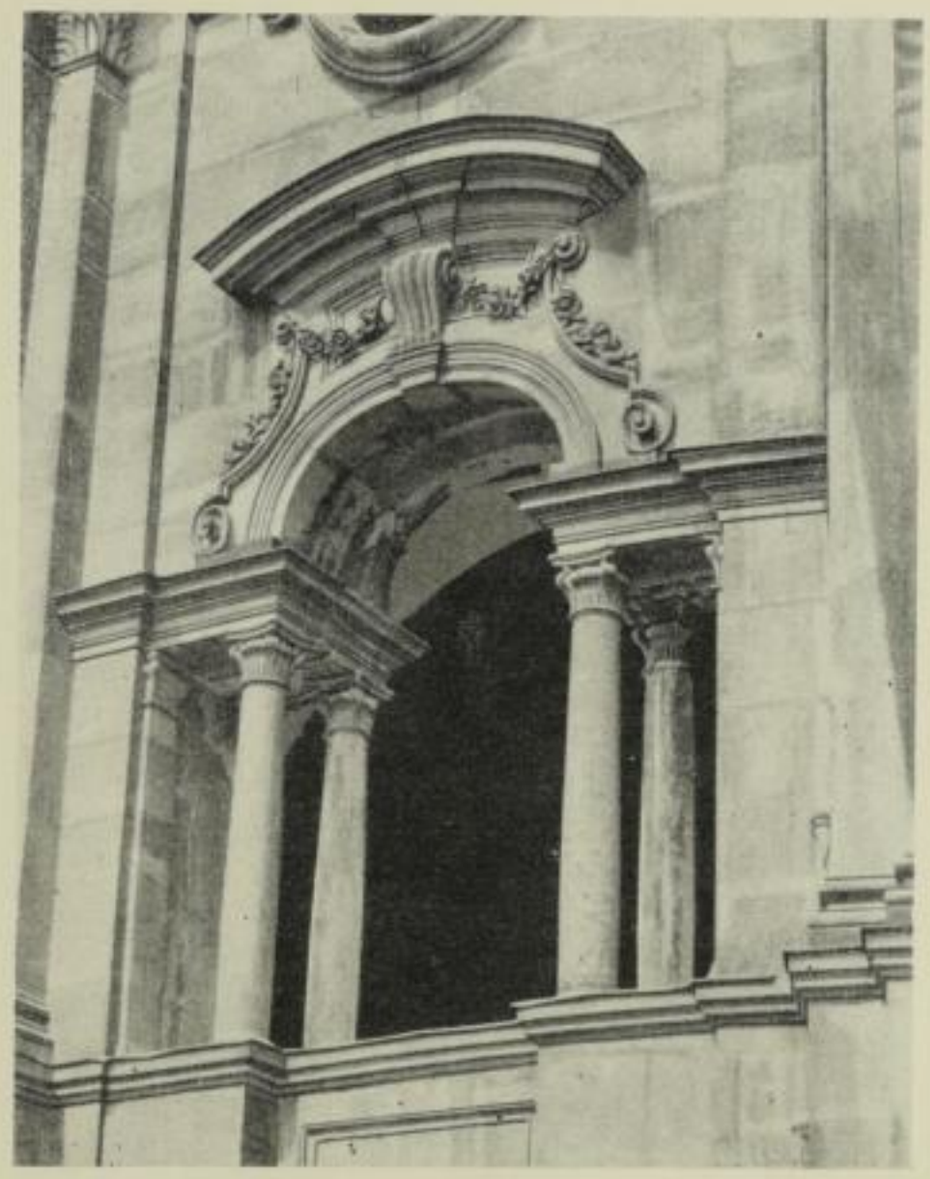
Es liegt nahe, zu vermuten, daß Chiaveri, wie in Korostino auch hier, schon aus Gründen der Bausym-

bolik, das gleichseitige Dreieck im Grundriß auftauchen läßt. Ein solches läßt sich bei dem ausgeführten Bau mit der Spitze auf das Tabernakel des Hochaltars legen, mit der Basis auf die gegenüberliegenden Schiffsenden, so daß es vom Sakrament aus mit seinen Linien auseinanderstrahlend an der Eingangsseite den ganzen Innenraum umfaßt.

Die eigentliche Schönheit des Innern enthüllt sich beim Durchschreiten, im Erlebnis der großen Einheit, zu der sich die neun Haupträume zusammenschließen. Dabei erkennt man die Bedeutung des Umganges, der sich zwischen das mittlere Hauptschiff und die einfassenden Räume legt. Als verbindender Gürtel öffnet er sich nach allen Seiten in Arkaden. Dieses Durchbrochensein des vielzelligen Baukörpers wird bei dem üblichen seitlichen Eintritt stark empfunden. Von den Seitenschiffen oder Kapellen aus blickt man durch den Umgang schräg hindurch in das Hauptschiff. Insofern ist es kein Nachteil, daß das Hauptportal nicht benutzt wird. Trotzdem bleibt bestehen, daß ein Kirchenraum beim Hineintreten in der Hauptachse am feierlichsten wirkt. So wäre es auch bei der Hofkirche erwünscht, daß der Haupteingang bei festlichen Gelegenheiten benutzt wird.

54 Katholische Hofkirche. Ovalfenster

Für den Aufriß des Innern gab das Vorbild, wie bekannt, die Schloßkapelle von Versailles mit ihren hohen Hofemporen, der ihnen zuerkannten Säulenordnung und der Überhöhung des mittleren Schiffsraumes. Die Maße stimmen nicht überein. Nur die Höhe der Öffnungen der Empore und ihre Tiefe sind ziemlich gleich, was möglicherweise dem Wunsch des Hofes entsprach (in Versailles: 9,15 : 3,51 m, in Dresden: 10 : 3,20 m). Im übrigen kommt in Versailles die gotische Tendenz des schmalen, hohen Raumes stärker zum Ausdruck, soweit es die Verhältnisse anbelangt. Dort ist das Schiff 2,6 mal so hoch wie breit, in Dresden 1,9 mal. Dieses Bemühen, den Raum im Verhältnis zur Breite weniger hoch als in Versailles zu halten, verstärkt sich n ch beim Übergang vom Entwurf zur Ausführung. Bei der französischen Kapelle beträgt die Höhe 27,10 m, die lichte Spannweite des Gewölbes 11,70 m, beim gestochenen Dresdner Entwurf 33,13 m und 17,17 m, bei der Ausführung 32,50 m und 17,10 m. Die Gesamtbreite nimmt von 50,85 m beim Entwurf auf 53,50 m in der Ausführung zu. Dagegen ist die Gesamtlänge nur wenig vergrößert worden: von 92,10 m auf 92,50 m. Der Vergleich der Ordnung ergibt in Versailles eine größere Höhe. Der untere Teil mißt dort bis zu den Säulenbasen 10,02 m, in Dresden beim gestochenen Entwurf 8,41 m, bei der Ausführung 8,20 m, die Säulen mit Basis und Kapitell in Versailles 11,08 m, in Dresden beim Stich 10,48 m, bei der Ausführung 10,90 m. Daraus ergibt sich die viel größere Bedeutung der Säulen in Versailles, zumal es sich um freistehende handelt. Während sonst die Maße bei der Versailler Schloßkapelle hinter denen der Dresdner Schloßkirche weit zurückbleiben, übertreffen sie diese hinsichtlich der Säulenordnung. Darin wie in der kannelierten, nach dem Kanon sorgfältig gebildeten Form, im Abschluß der Intervalle durch gerades Gebälk, nicht durch Bogen, im Vermeiden von Verkröpfungen und schmalen hohen Säulen-



55 Katholische Hofkirche. Palladiofenster des Hochschiffes

56 Katholische Hofkirche. Oberste Balustrade

57 Katholische Hofkirche. Balustrade über den Seitenschiffen

58 Katholische Hofkirche. Hochaltar vor der Zerstörung

59 Katholische Hofkirche. Nordwestseite vor der Zerstörung

60 Katholische Hofkirche, Hochaltarseite vor der Zerstörung

61 Katholische Hofkirche. Eingangsseite vor der Zerstörung

62 Katholische Hofkirche. Kanzel vor der Zerstörung

63 Katholische Hofkirche. Weihwasserbecken vor der Zerstörung

postamenten tritt das klassische Ideal Frankreichs im Gegensatz zu Chiaveris Barock hervor. Dabei ist noch zu berücksichtigen, daß die Schloßkapelle von Versailles vierzig Jahre früher, 1699 bis 1710, von Hardouin-Mansart erbaut wurde. Allerdings darf auch das Gotische daran, das schon den Zeitgenossen auffiel, so Jean François Blondel, nicht übersehen werden. Es tritt nicht nur bei den Verhältnissen des Innenraumes, sondern auch bei den Strebepfeilern und Strebebogen wie beim Steildach hervor. Chiaveri läßt den Schub des Mittelgewölbes nur in den Knotenpunkten wirken. Ihn haben die starken, durch Gewölbe versteiften Pfeiler des Umgangs aufzunehmen. Diese Struktur bestimmt auch die Formengebung. So entsprach es dem Stil Chiaveris, die Stützen weniger im Sinn einer klassischen Säulenordnung zu bilden denn als durchgehende, außerordentlich gestreckte Vertikalglieder eines Systems, das das Bauskelett offen zeigt. Nach römischer Tradition stellte er seine kompositen Säulen mit ihren glatten Schäften in Nischen. So heben sie sich mit ihrer Schwellung von der begrenzenden Schattenzone ab. Sie liegen wie Sehnen eines Körpers in der Mauer. Die Verwandtschaft mit der Gotik ist bei ihm nur als eine aus der Entwicklung des Stiles und der Konstruktion sich ergebende Berührung anzusehen, nicht als Weiterleben einer echten Tradition, wie sie bei der Schloßkapelle in Versailles vorliegt.

Die durch Guarino Guarini ausgelösten Formen der Raumdurchdringung, wie sie sich durch schräggestellte Stützen und in Kurven geführte Gurten ergibt, übernahm Chiaveri nicht. Die davon bestimmte Richtung der Dientzenhofer wirkte sich im böhmischen und anschließend im fränkischen Kunstkreis aus, nicht im sächsischen. Im besonderen entsprach sie nicht Chiaveris klarer und bestimmter Raumbildung.

Bei der französischen Anordnung im Innern ergab sich der Vorteil, die Altarmensa mit der darüber auf der Empore stehenden Orgel und die königliche Tribüne auf der Eingangsseite dem System besser einpassen zu können. Daß der König seinen Platz auf der dem Schloß zugekehrten Seite gegenüber dem Altar hatte, entspricht, wie bereits gesagt, dem mittelalterlichen Dualismus von Herrschertum und Kirche, die beide als sakrale Mächte galten. In Dresden kommt in der Anordnung der königlichen Loge zu seiten des Altares eine ganz andere Auffassung zum Ausdruck. Der König tritt dem Altar nicht gegenüber, sondern naht sich ihm. Chiaveri hat diese besonderen Forderungen, die sowohl der Kultus wie die in Dresden gepflegte Orchestermusik stellte, bei der Entwicklung des architektonischen Gedankens nicht entsprechend berücksichtigt. Er war von der römischen Vorstellung der hohen, offenen Bogenstellungen beherrscht. Dies rächte sich. Die Forderungen setzten sich doch durch und zerstörten auf beiden Schmalseiten die Einheit der Architektur, die sich nicht unmittelbar mehr auswirken kann. Die Bogen wurden nicht nur in der Mittelachse für das Hochaltarbild und die Orgel zugesetzt, sondern auch seitlich für die Logen, wie für den aus akustischen Gründen notwendigen Abschluß zu seiten der Orgel. Die Schönheit von Chiaveris Bogenstellung, die sich in den Leibungen verdoppelt, beruht, wie schon hervorgehoben, in ihrer Durchsichtigkeit, was vor allem bei den unteren Durchgängen sich auswirkt, da hier viermal der gleiche Bogen nach der Tiefe zu auftaucht (Abb. 62). Die gleiche Durchsichtigkeit herrscht auch in den Emporen, die sich nach den Seitenschiffen zu öffnen. Chiaveri war sich sichtlich über zwei Dinge nicht klar, über die Demut, die im besonderen Maria Josepha beseelte und eine ganz andere Haltung im Gotteshaus bewirkte als die des Sonnenkönigs, wie über die Bedeutung der Musik am sächsischen Hof. Auf der offenen Empore hätte sich die königliche Familie zu sehr den Blicken ausgesetzt gefühlt, im Gegensatz dazu waren die Musiker des großen Orchesters auf Chiaveris Chor viel zu beengt. Weinert berichtet 1777: „Die churfürstliche Betstübgen sind eben so eingerichtet, wie sie in der ehemals catholischen Kirche gewesen waren. Das Chor der Musik sollte nach dem Riß des italienischen Baumeisters Chiaveri nach italienischer Bauart ohne Schweifung gebaut werden; in dessen Abwesenheit aber fand der Oberlandbaumeister Schwarze für schicklicher, es so, wie es jetzt ist, zu mehrern Bequemlichkeit der auf dasselbe bestimmten Personen anzulegen (74, S. 70)." Demnach wollte Chiaveri den Chor vor den drei Bogen des Schlusses geradlinig vorn begrenzen, so daß die flankierenden Säulen mit ihren Postamenten noch frei vor der Chorbrüstung zu sehen gewesen wären. Er rechnete dabei mit offenen Arkaden, in denen ein Teil der Musiker ihren Platz finden sollte. Diese werden dagegen aus akustischen Gründen sicher sofort Widerspruch erhoben haben. Schon Silbermann, der am 22. Juli 1750 den Kontrakt über die Orgel abschloß, hatte den Platz als wenig günstig befunden. Er hätte mehr Tiefe des Raumes gewünscht, auch waren ihm einige große Pfeiler im Wege. Nach Briefen in seinem Nachlaß, die sich nicht erhalten haben, verlangte er aus Gründen des besseren Klanges, daß die Orgel vor den Bogen und den Halbsäulen des Umgangs gestellt würde, während Knöffel, Hofkonducteur Locke und Bildhauer Hackl den Platz im Innern des Bogens anwiesen (19, S. 150f.). Schwarze schuf dadurch etwas mehr Platz, daß er die Chor-

64 Katholische Hofkirche. Südöstliches Seitenschiff vor der Zerstörung

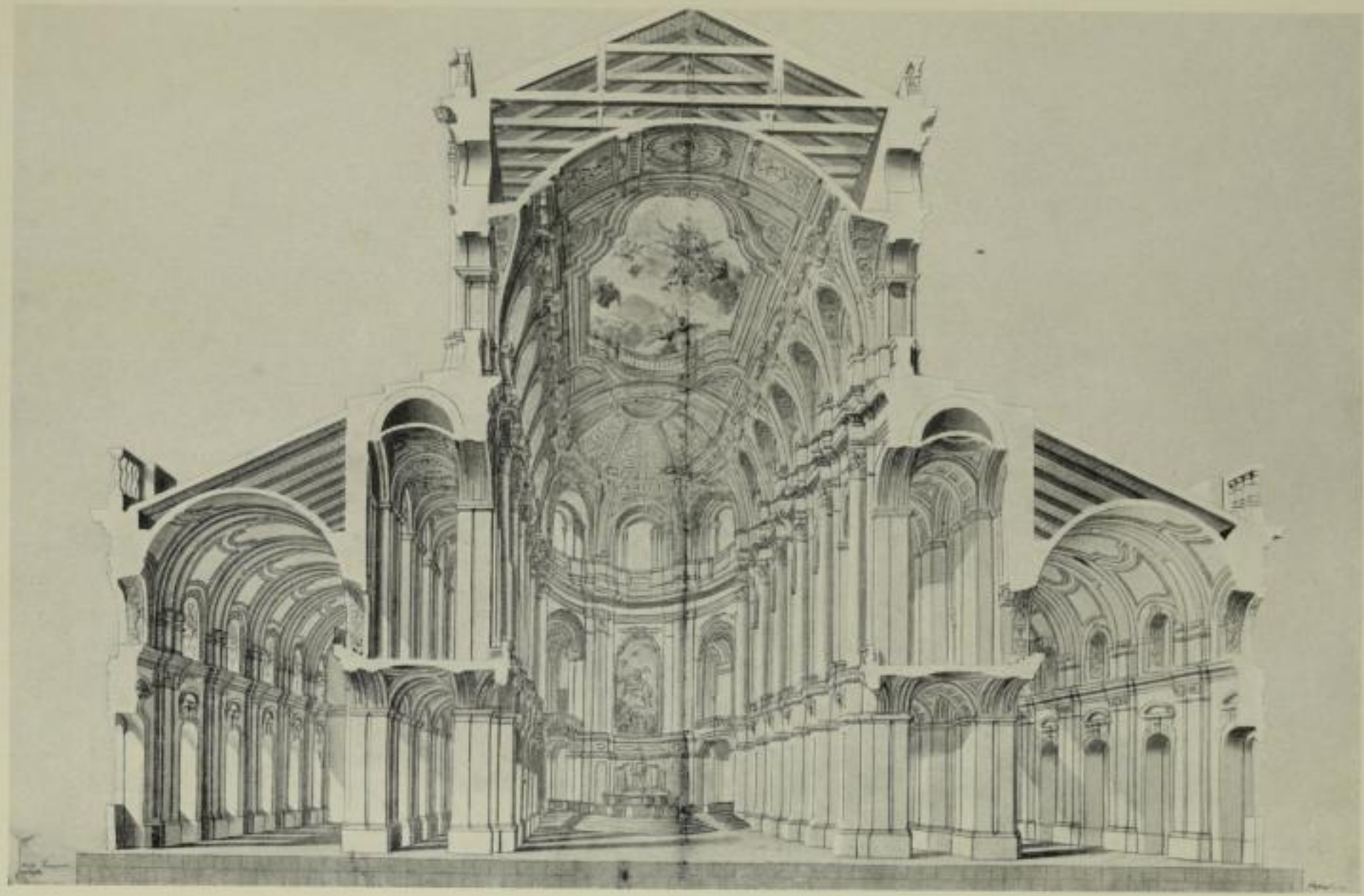
65 Katholische Hofkirche. Nordwestliches Seitenschiff vor der Zerstörung

tribüne vorn konkav abschloß und die seitlich vorspringenden Teile mit der Balustrade und den Konsolen um die Säulenbasen und ihre Sockel herumgreifen ließ, was Chiaveris Architektur selbstverständlich beeinträchtigte. Trotz aller Änderungen, von denen die Vermauerung der Bogen die architektonische Wirkung an einer wichtigen Stelle schädigte (Abb. 61), blieb die Akustik unbefriedigend. Hans Schnoor (65, S. 98) äußert sich darüber wie folgt: „Hasse war gezwungen, aus dem Raum heraus zu komponieren, das heißt seine Schöpfungen derart den Schallverhältnissen anzupassen, daß möglichst keine Trübungen und Verzeichnungen der Tonfiguren entstanden. Das geschah durch Anbringung einfacher Dreiklangsfolgen und langsamer Harmoniewechsel. Noch Weber bevorzugte in seiner Kirchenmusik große, breite Figuren, in einem Brief an Gänsbacher kritisierte er den ungebührlichen Schall in der Hofkirche, das Katzengeheule schneller kleiner Figuren und schnell modulierender Musik etwa von Beethoven."

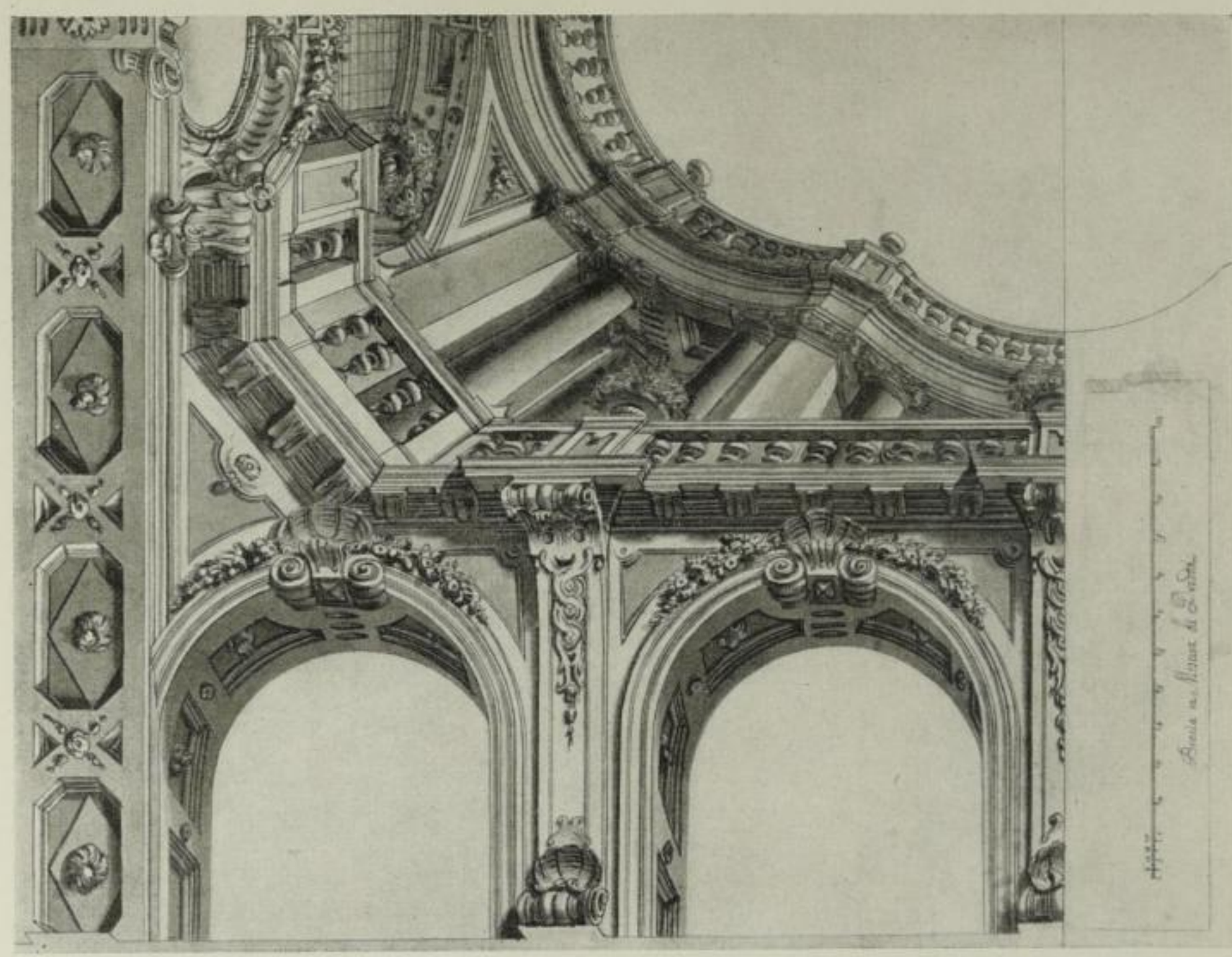
In völliger Klarheit tritt Chiaveris eigenartiger Stil bei den Altären hervor (Abb. 77, 78). Die Mensen ziehen sich über gerundet vortretenden Stufen konkav ein. Die vorgezogenen Ecken ruhen auf schön gestalteten Voluten. Durch die Verwendung verschiedenfarbigen Marmors erhielten die Mensen einen herrlichen Glanz, ohne prunkend zu wirken. Zugleich paßte sich die Form aufs beste dem Zelebrieren der Messe an.

Im übrigen hat sich Chiaveris Architektur auch sonst nur teilweise im ursprünglichen Sinn entfalten können. Manche Änderungen gegenüber den gestochenen Entwürfen werden noch auf ihn zurückgehen, so die vortretenden Spiegel der unteren Pfeiler an Stelle der vertieften, die quadratischen Säulenpostamente an Stelle der schmalen, liegenden Rechtecke. Die obere Fascie sprang im Entwurf gegen die untere vor und erhielt ein ebenfalls kräftig ausladendes Gesims. In der Ausführung sind diese Glieder ganz flach gehalten. Die spätere Umbildung von Chiaveris strenger Architektur ins Dekorative zeigt auch die Einfügung eines stehenden Blattkranzes in die Hohlkehle des abschließenden Hauptgesimses. Das Bogenrund ist im Entwurf durch einen muschelförmig gebildeten Rahmen eingefaßt, der sich am Scheitel beiderseitig einrollt. Die Ausführung fiel rein dekorativ aus. Die mittleren Einrollungen sind nur als Schmuckstück aufgesetzt, von denen Festons herabfallen. Dagegen zeigen unten die sich vorwölbenden Emporen Chiaveris Formen; ihre Korbbogen bestehen aus zwei Voluten, deren Einrollungen im Scheitel den Schlußstein umfassen (Abb. 62). Ähnlich sollten auch die oberen Bogen ausfallen. Die Stichkappen waren spitz gehalten, noch nicht gerundet. Die mittleren Bogen der Fenster bestehen im Entwurf noch aus seitlichen, sich mit den Rändern einrollenden Segmenten, die einen sich herabsenkenden Schlußstein umfassen (Abb. 20). Davon ist nichts ausgeführt worden. Von Chiaveris Absicht zeugen dagegen die plastisch ausgeführten Voluten neben den Palladiofenstern, von denen stukkierte Gurte ausgehen sollten. Sie sitzen auf Verkröpfungen, die auf den Stichen stärker gebaucht sind als in der Ausführung.

So wirkt das an sich in der Planung ebenso großartige Innere in der Ausführung nicht so überzeugend wie das Äußere. Nachteilig ist auch, daß die Bemalung und Stuckierung der Decke nicht ausgeführt wurden. Fünf Entwürfe geben uns eine gute Vorstellung, wie sie im Sinne Chiaveris geplant waren. Sie gehen durchaus von der architektonischen Gliederung aus, die er schon in dem gestochenen Entwurf vorgesehen hatte. Ein großes Blatt mit Querschnitt und Tiefenperspektive ist nach der Signatur von Sebastian Wetzel 1747 gezeichnet worden (Abb. 66, Kat. d. Handzeichn. 5). Die Erfindung nimmt aber Chiaveri durch eigenhändige Beischrift für sich in Anspruch. In der gleichen Zusammenarbeit sind sichtlich auch die Teilvarianten für die gleiche Aufgabe entstanden (Abb. 67–71, Kat. 6–9). Wetzel stand als Kondukteur dem Architekten zur Seite. Als Schüler der Wiener Akademie hatte er 1737 die Goldene Medaille für den Entwurf eines Katafalkes erhalten. Von Giuseppe Galli Bibiena ausgebildet, war er als eigentlicher Bühnenbildner Chiaveri willkommen. Dessen Kirchenarchitektur stand ja unter dem Einfluß der Barockoper. Für das Hochaltarbild bringt Wetzel noch eine richtige bewegte Barockkomposition mit dem auferstandenen Christus, der die Taube des Heiligen Geistes auf der Hand an den auf einer Wolke thronenden Gottvater herangetreten ist, also eine hierher passende Darstellung der Dreifaltigkeit. Als Interimsbild hat eine ähnliche Komposition vom Theatermaler Jakob Benjamin Müller gedient, der 1719 in Dresden geboren, Schüler von Johann Baptist Grone war, später nach St. Petersburg und Riga ging. Nach Weinart (74, S. 69) zeigte auf dem Bild Gott der Vater mit einer erbarmenden Bewegung herunter auf die auf der Erde versammelten Engel und Menschen, während der Sohn Gottes, dem einige Engel ein Kreuz vortrugen, ihm seine verwundete Seite wies. Nachdem es etwa zwanzig Jahre seinen Dienst getan hatte, wurde das schon 1750 bestellte Altarbild von Mengs, das endlich eingetroffen war, an seine Stelle gesetzt. Es stellt weniger ein Bild der Dreifaltigkeit

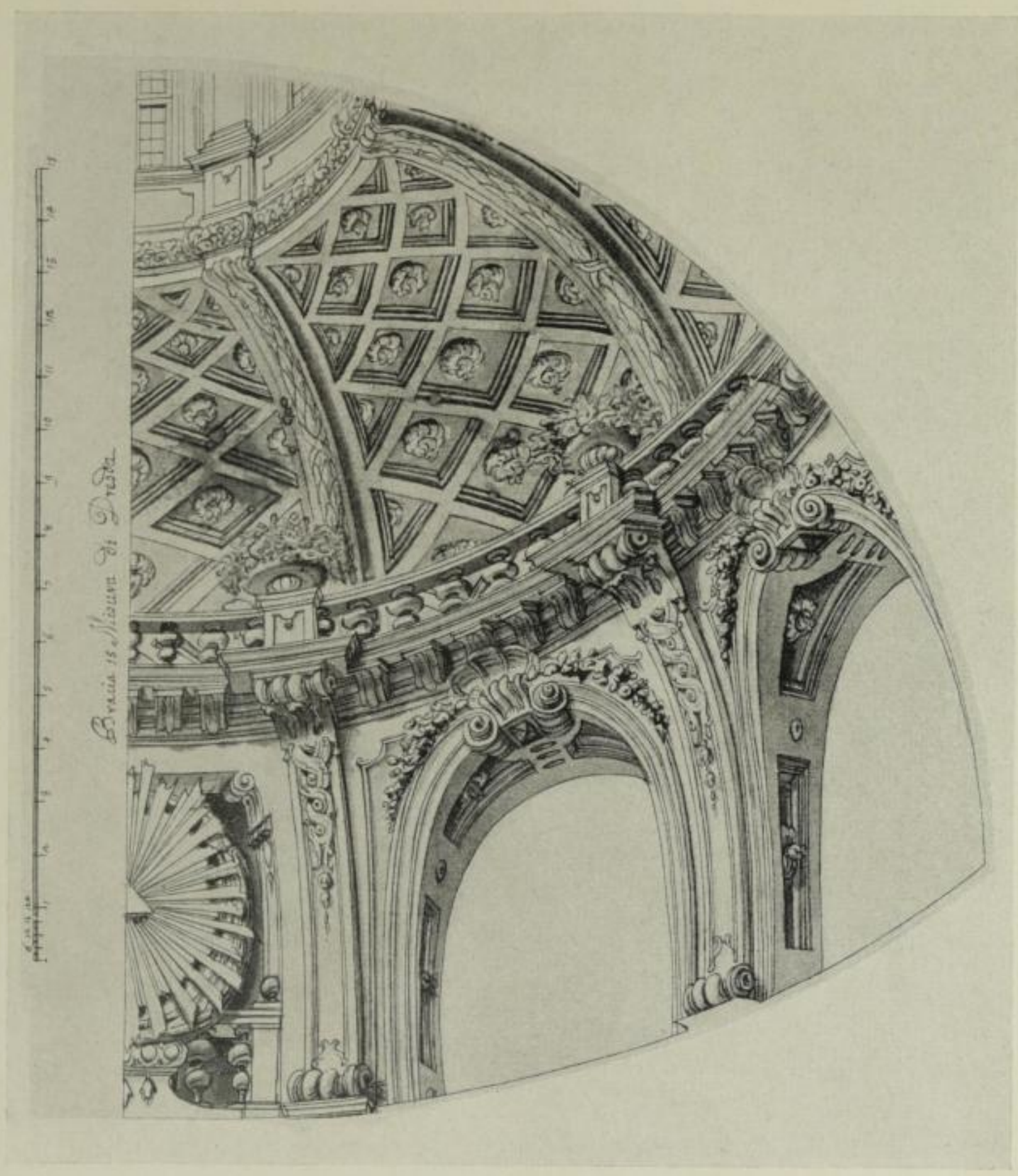


66 Katholische Hofkirche. Querschnitt, gezeichnet von S. Wetzel, Kat. d. Hdz. 5



67 Katholische Hofkirche. Entwurf für die Deckenbemalung des Hauptschiffes, Kat. d. Hdz. 7

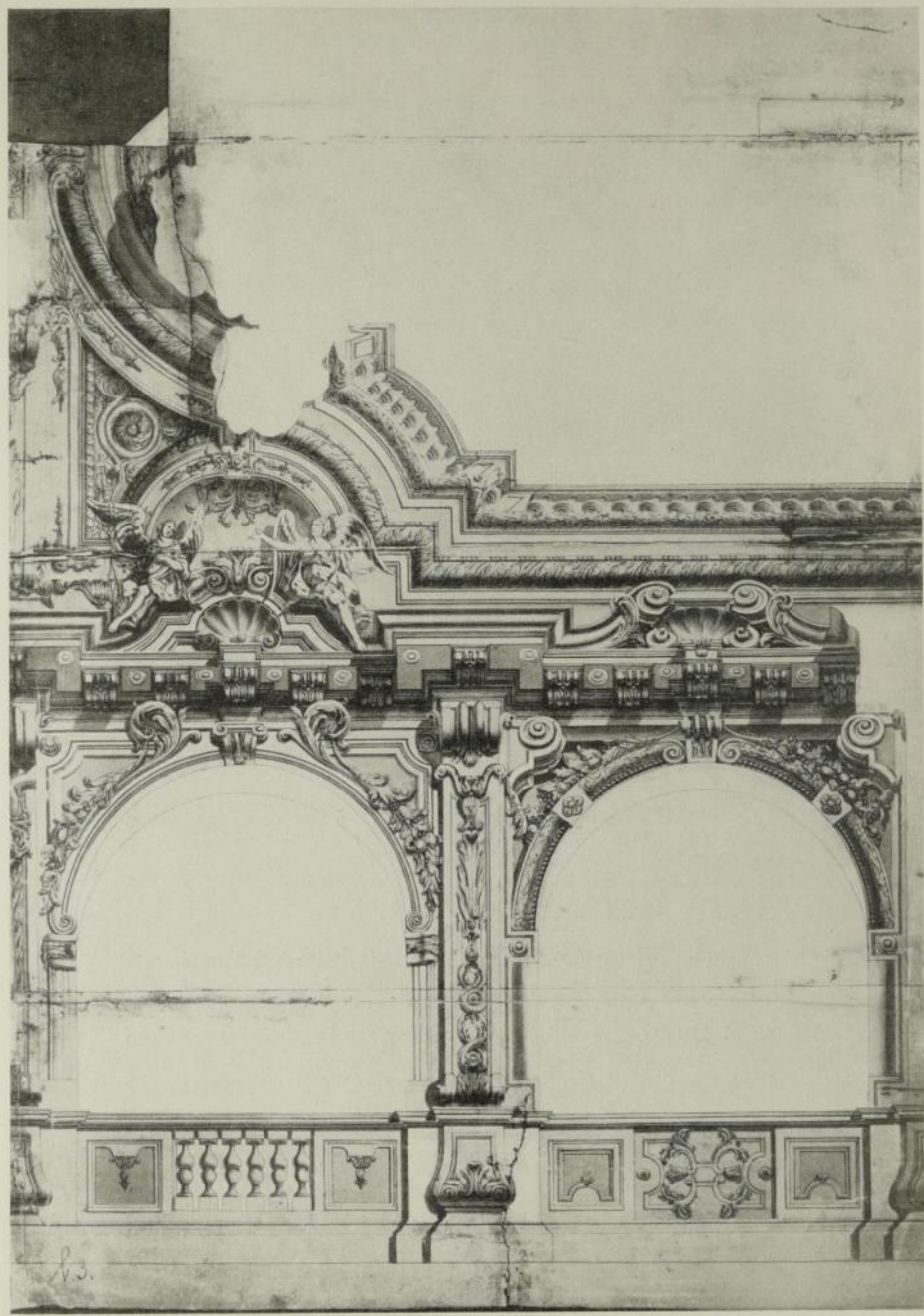
als eine Himmelfahrt Christi dar. Die Komposition mit dem in der Mittelachse gerade ausgestreckten Christus, dessen Emporschweben der Schwung des Kontrapostes fehlt, bringt einen fremden Klang in Chiaveris Innenraum. Dieser hätte sich noch verstärkt, wenn Mengs, wie es der König beschlossen hatte, im Zusammenhang mit einer Marmorstukkierung der Wände die Decke gemalt hätte (3, deutsche Ausg. S. 69). Was diese anbelangt, so war es für Chiaveri und Wetzel gegeben, sie nicht der illusionistischen Malerei allein zu überlassen. So setzen sich in den Entwürfen die architektonischen Glieder der unteren Ordnung mit kräftigen Stuckprofilen der langgezogenen Konsolen bis zu einem Gesims oberhalb der Stichkappen fort, das die Plastik des Gebälkes der unteren Ordnung in etwas geringeren Ausladungen wiederholt. Die mittlere Gewölbefläche in Ausdehnung von vier Achsen wird von einem Fresko in einem breiten, geschwungenen Rahmen eingenommen. Erst hier setzt die illusionistische Malerei mit einer Balustrade ein, die den sich öffnenden Himmelsraum umzieht. Gottvater, auf den Erdball gestützt, umgeben von seinen Engeln, erhebt segnend seine Hand. Die Geste hätte den ganzen Kirchenraum mit eindringlicher Macht beherrscht, um so mehr, als auf Nebenfiguren außer den wenigen Engeln verzichtet ist. Die beiden anschließenden Achsen werden durch Gurte und Ornamentfelder eingefaßt und vermitteln zu den abschließenden Kalotten, bei denen die Voluten vor einem kassettierten Grund bis zu einer oberen Rundscheibe heranführen. In einem Entwurf für den Gewölbeabschluß oberhalb des Hochaltares bringt Wetzel vor dem mittleren Palladiofenster als Symbol der Dreifaltigkeit in plastischer Ausführung das Dreieck vor dem Strahlenkranz und läßt beim Scheitel der Kalotte in eine gemalte Laterne hineinblicken (Abb. 68). Den gleichen Einsatz von verkürzten Scheinarchitekturen, hier als nicht ganz geglückte Überleitung vom Stuckgebälk zum mittleren Fresko, hat Wetzel in einer Variante versucht (Abb. 67). Zwei weitere Entwürfe seiner Hand (Abb. 69 u. 71) vermeiden die Verkürzungen von Architekturgliedern und bereichern dafür die Fläche durch Engelgestalten und vegetabilisches Ornament. Bei dem Entwurf für die Bemalung



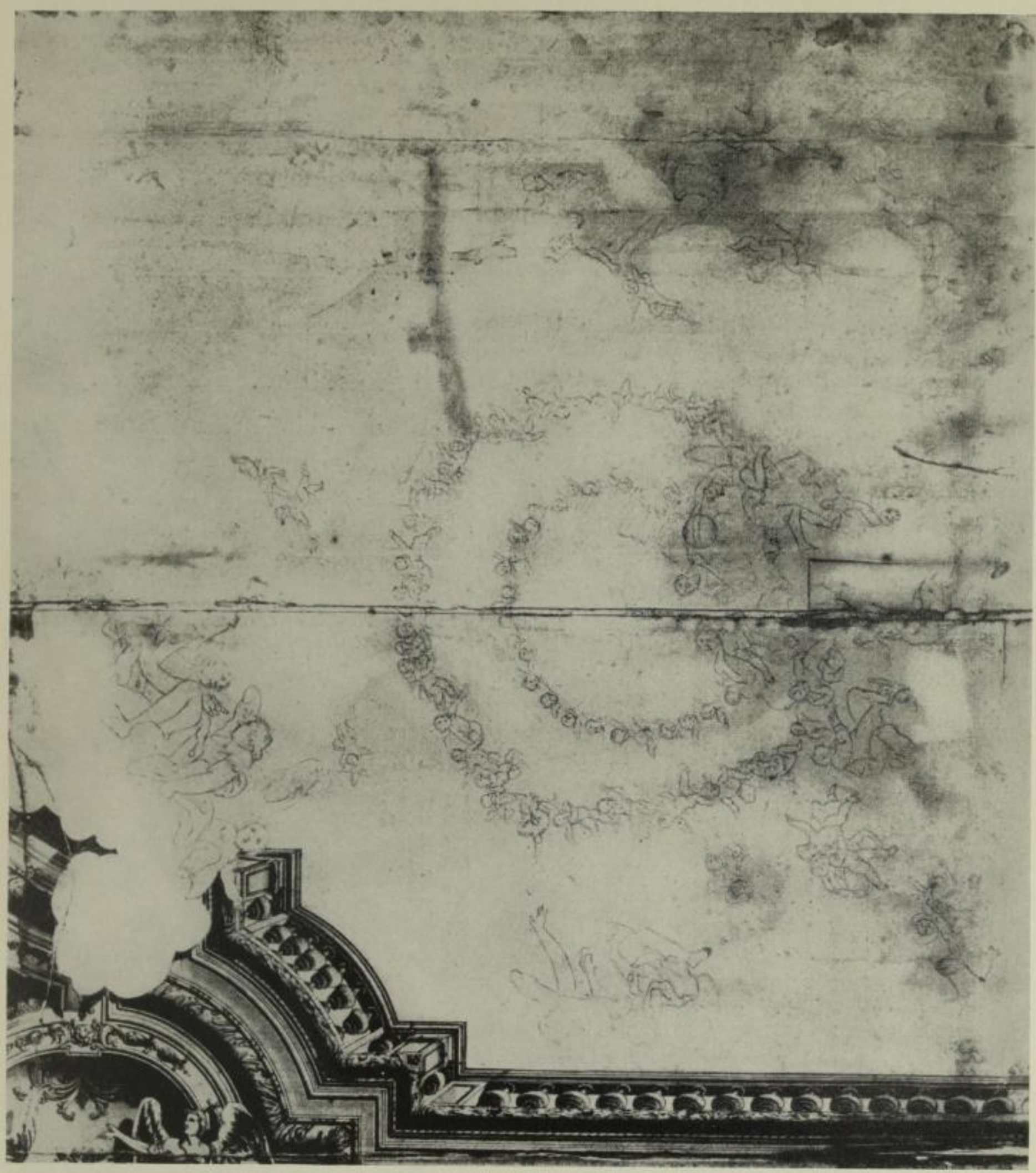
68 Katholische Hofkirche. Entwurf für die Deckenbemalung des Chorschlusses, Kat. d. Hdz. 6

der Schiffsdecke (Abb. 70) ist der segnende Gottvater umgeben von Engelkränzen mit Graphit durch eine gewandte Hand eingezeichnet. Sie unterscheidet sich deutlich von der Wetzels. Es könnte sich um den Theatermaler Müller handeln, dem dann die Ausführung des Interimsbildes auf dem Hochaltar übertragen wurde.

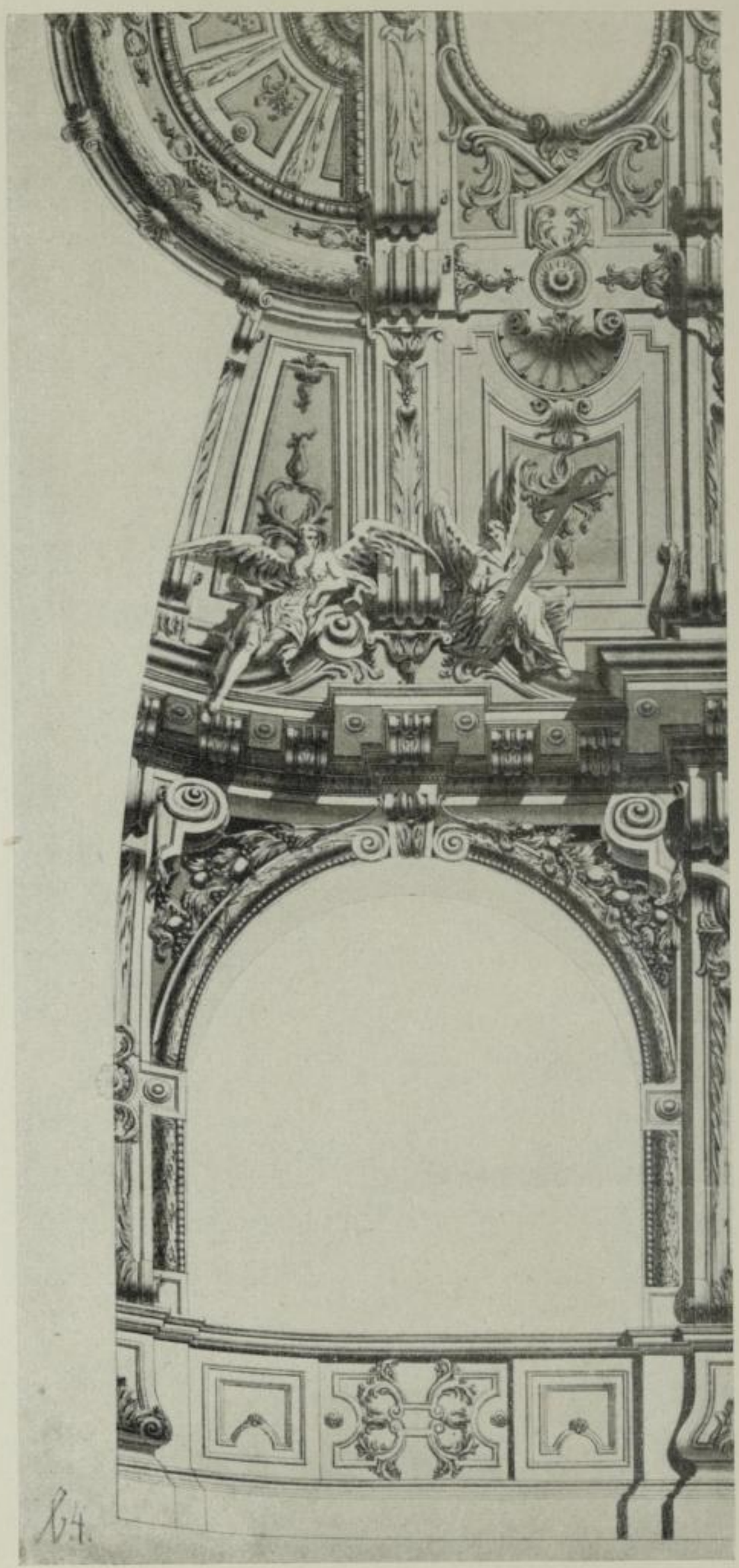
Die Deckenbilder der vier Kapellen sind erst nach Chiaveris Weggang entstanden und tragen dementsprechend nicht den architektonischen, im Figürlichen auf eine raumbeherrschende Geste sich konzentrierenden Charakter im Sinne Chiaveris. Für die 1753 vollendete Kreuzkapelle im Westen hatte Charles Hutin die alttestamentarischen Vorbilder des Kreuzestodes: Opfer Abrahams und die eherne Schlange auf den Kalk der Decke in Öl gemalt, was bald abbröckelte und entfernt wurde. Eine gute Leistung stellte das 1754 von Carl Palko, dem Prager Maler, in kräftigen Gegensätzen von Dunkel und Hell gemalte Fresko in der Johannes-von-Nepomuk-Kapelle im Norden mit der Glorifikation des Heiligen dar (Abb. 72, 73). Von Stefano Torelli stammte die Anbetung des Kelches in der 1755 vollendeten, in Stuckmarmor wie die Kreuzkapelle ausgestatteten, an der Südecke gelegenen Sakramentskapelle (Abb. 74). Den bedeutendsten Decken-



69 Katholische Hofkirche. Entwurf für die Deckenbemalung des Hauptschiffes, Kat. d. Hdz. 9



70 Katholische Hofkirche. Entwurf für die Deckenbemalung des Hauptschiffes, Kat. d. Hdz. 9



71 Katholische Hofkirche. Entwurf für die Deckenbemalung des Chorschlusses, Kat. d. Hdz. 8

72 Katholische Hofkirche. Deckengemälde der Johann-Nepomuk-Kapelle von Palko, zerstört

73 Katholische Hofkirche. Deckengemälde der Johann-Nepomuk-Kapelle von Palko, zerstört

maler holte man sich zuletzt, als die Schrecken des Siebenjährigen Krieges überstanden waren, für die im Osten gelegene Benno-Kapelle aus Wien: Anton Maulbertsch. Er malte 1770 das Wirken und die Himmelfahrt des Heiligen in seiner lichten, skizzenhaften Manier, ohne jedoch die Höhe seiner besten Leistungen zu erreichen (Abb. 75, 76). Alle Fresken sind im Zusammenhang mit der Zerstörung der Kirche außer geringen ornamentalen Resten zugrunde gegangen.

Diese figurenreichen Darstellungen, die in illusionistischer Absicht über die gemalten Architekturglieder, soweit sie überhaupt noch erscheinen, mit von Engeln beladenen Wolken hinausquellen, haben in der Ausführung mit Chiaveri nichts mehr zu tun. Nur in der Gesamtdisposition spricht sich noch sein streng ordnender Geist, wie der seiner ersten geistlichen Berater aus. Sinnvoll erscheint die Bestimmung der beiden Kapellen nächst dem Hochaltar. Die südliche ist mit dem Sakramentstabernakel und einem nach dem Brande gestohlenen Altarbild von Louis Silvestre (1752), dem Heiligen Abendmahl, die westliche mit Altargemälde von Charles Hutin, der Kreuzigung (Abb. 78) geweiht. Das Mittelschiff sollte der Darstellung der Dreifaltigkeit gewidmet sein. Doch wandelte sich diese, wie schon auseinandergesetzt, unter der Hand von Mengs zur Himmelfahrt Christi. Die kleinen Nebenaltäre an den ersten südwestlichen Schiffspfeilern sind der heiligen Familie geweiht, zur Rechten des Hochaltares der Muttergottes mit dem Christkind, zur Linken dem heiligen Josef. Die wenig bedeutenden Bilder wurden von Mengs 1750 und 1751 gemalt. Am folgenden Pfeiler der Nordwestseite erhielt sich die prächtige Kanzel mit der aus der alten Katholischen Hofkirche stammenden, von Permoser geschnitzten Brüstung (Abb. 62). Sie entspricht mit illusionistischem Wolken- und Engelgewimmel nicht dem architektonischen Stil Chiaveris. Doch fügt sie sich besser als die Seitenaltäre ein, deren Rokoko auf Knöffel schließen läßt. Dem Mittelraum ordneten sich die Seitenschiffe unter, auch in den leider verbrannten Altarbildern des heiligen Ignatius im nordwestlichen und des heiligen Franz Xaver im südöstlichen Seitenschiff, beide von Pietro Rotari gemalt. Ignatius ist beim Empfang der Ordensregel durch die heilige Jungfrau, Franz Xaver sterbend als Missionar in Ostasien wiedergeben (Abb. 64f.). Damit hatten in der äußeren Zone des Kapellenkranzes, aber an wichtiger Stelle Gründung und Auswirkung der Gesellschaft Jesu ihre Darstellung gefunden, hier, wo sie sich wieder an einem Missionswerk betätigte.

74 Katholische Hofkirche. Deckengemälde der Sakraments-Kapelle von Torelli, zerstört

75 Katholische Hofkirche. Deckengemälde der Benno-Kapelle von Maulbertsch, zerstört

76 Katholische Hofkirche. Deckengemälde der Benno-Kapelle von Maulbertsch, zerstört

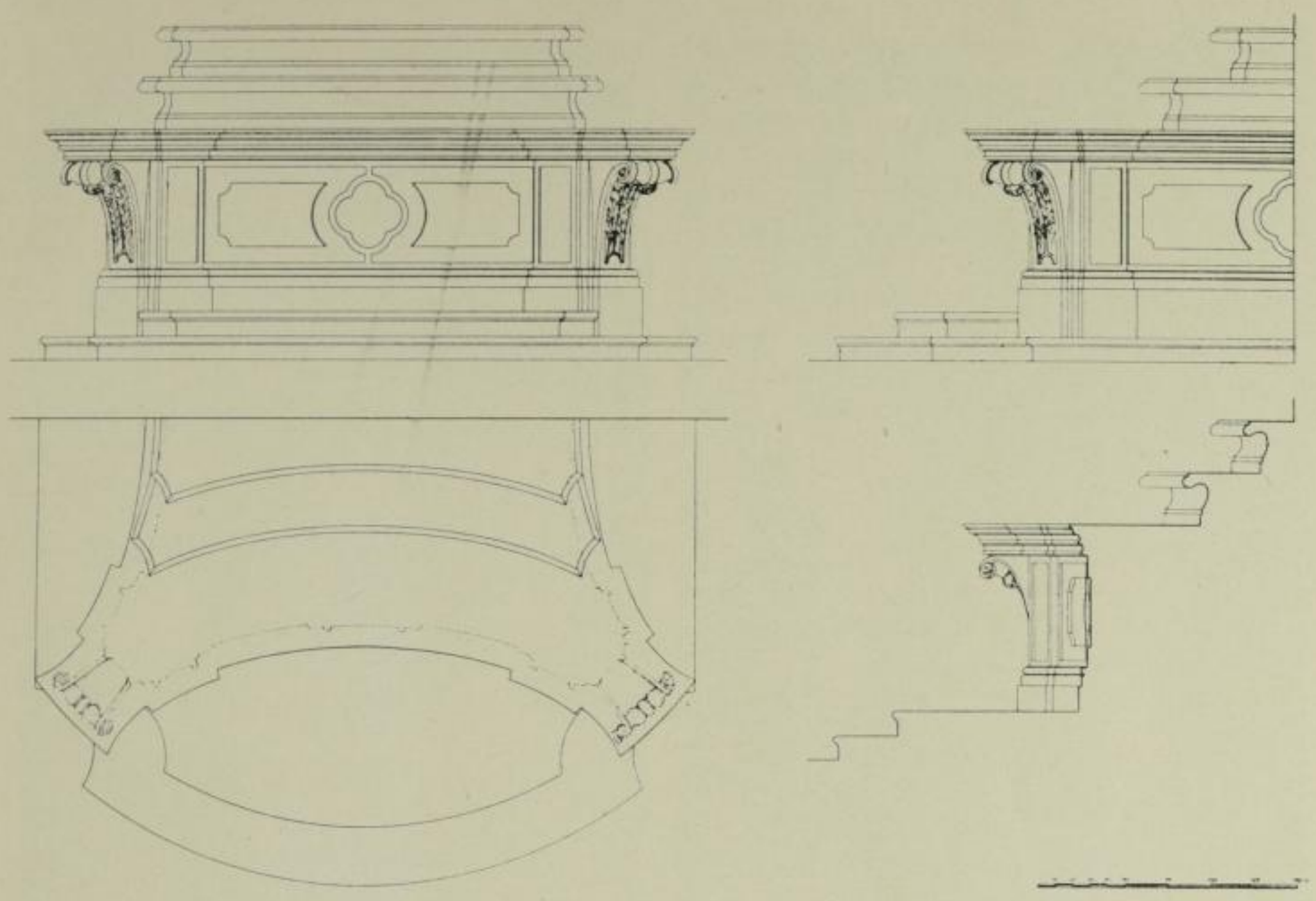
Schließlich fanden die beiden Heiligen, die im mitteleuropäischen Kernraum in den Flußgebieten der Elbe und Moldau für die Mutterkirche besondere Bedeutung hatten, nahe dem Strom in den Kapellen seitlich des Einganges die ihnen geweihten Stätten. Außer den schon erwähnten Deckenfresken ist ihr Leben auf den Altarbildern dargestellt, die Predigt des heiligen Benno in der östlichen Kapelle von Stefano Torelli, die Auffindung der Leiche des heiligen Johannes von Nepomuk von Carl Palko in der westlichen (Abb. 79). Auch die Weihwasserbecken mit ihren schön geformten, je von zwei Engelsköpfchen getragenen Muscheln zeigen den gleichen sinnvollen Bezug auf die inhaltliche Bedeutung wie die Kirche in all ihren Teilen (Abb.63). Im südöstlichen Seitenschiff, das in der Praxis den ersten Raumeindruck bietet, da man die Kirche für gewöhnlich durch die östliche Nebentür betritt, geht die Gemeinde unmittelbar am Taufbecken vorbei. Es steht von einer Balustrade umgeben, an der nordöstlichen Schmalseite, dahinter in einer Nische die in leidenschaftlicher Bewegung des Predigens wiedergegebene Gestalt des heiligen Johannes des Täufers. Die Marmorstatue war bereits vor dem Eintreffen Chiaveris in sächsischem Besitz. 1734 wurde sie von C. P. Lindemann für die Publikation von B. Leplat, Recueil de marbres, Dresden 1733 ff. gestochen und als Werk Berninis bezeichnet. Doch ist diese Bestimmung von der modernen Kunstgeschichte, die die virtuos gearbeitete Statue dem Francesco Mochi zuschreibt, nicht übernommen worden. Sie mutet wie eine Übersetzung des Moses von Michelangelo in die leidenschaftliche Sprache des 17. Jahrhundert an. Ihr Naturalismus steht der Art Chiaveris und seiner Zeit schon wieder fern, die sich besser in den Statuen Mattiellis spiegelt.

BAUDURCHFÜHRUNG

Am 18. September 1738 erging an das Kammer-Collegium ein Spezialreskript des Königs mit der Mitteilung seines Beschlusses, „unter der Direktion Unseres Architecten Gaetano Chiaveri einen gewissen Bau in unserer Residentz allhier nahe an der Vestung" zu errichten, wozu ein Stück von der Mond-Bastion zu demolieren sei[1]. Man vermied auch weiterhin, von der neuen Katholischen Hofkirche öffentlich zu reden, da mit Protesten der lutherisch gesinnten Bevölkerung gerechnet werden mußte. Die Katholiken stellten bei einer Einwohnerschaft von 40000 Menschen eine Minorität dar, die durch den Hof auf 5000 angewachsen war. Die sächsische, auf den Anschluß an den katholischen Süden gerichtete Politik war mit dem Jahr 1738 vor allem durch zwei Ereignisse in ein entscheidendes Stadium eingetreten: Am 8. Februar war der Minister Graf Sulkowski entlassen worden. An seine Stelle trat Graf Brühl, auch als Minister des Auswärtigen der ausgesprochene Vertreter jener Politik. Und am 9. Mai wurde der Bund mit dem Hause Habsburg durch die Vermählung der Tochter des Königspaares Maria Amalia mit Carl, dem König von Neapel und Sizilien, seit 1759 König von Spanien, noch enger geknüpft. Insofern war es kein Zufall, daß in diesem Jahre, 1738, der langgehegte Wunsch nach einer großen katholischen Kirche, die nicht nur dem Hofe dienen sollte, zum entscheidenden Beschluß führte. Dabei hatte sich Chiaveri bemüht, seine Stellung als leitender Architekt möglichst zu sichern. Er verlangte in einer eigenhändig geschriebenen Spiegazione[2] eine autoritative Persönlichkeit, die ihm beistand und ihn protegierte, sobald es nötig sein sollte, ferner 25000 bis 30000 Taler für die Demolierung und notwendigen Vorbereitungen zur Beschaffung von Kalk, Holz, Steinen und drittens zwei Kondukteure, zwei Schreiber, einen für die deutsche, einen für die italienische Sprache und einen Dolmetscher. Sie möchten vom Architekten ausgewählt sein und nur von ihm abhängen. Schließlich bittet er noch um einen Wagen zu seiner Disposition. Durch obiges Reskript wurden 50000 Taler aus dem zur Disposition des Königs bestimmten Fonds ausgesetzt. Als Kondukteure wurden Francesco Placidi mit 400 Talern und Antonio Zucchi mit 300 Talern jährliches Gehalt angestellt. Der König besprach den Bau persönlich mit Chiaveri, der verpflichtet wurde, „nach dem von Ihro Königl. Majt. approbierten Modell den Bau zu leiten, wobei er des Beistandes des Geheimrats von Hennicke gewiß sein werde." Daß dieser Beistand nur zu Konflikten führen konnte, ist bereits auseinandergesetzt worden (S. 28). Trotzdem war seine Unterstützung zunächst, besonders gegenüber dem Militär bei der Beseitigung der Bastion, recht notwendig. Aus dem gleichen Grund er-

[1] Obige Darstellung folgt Wilhelm Schäfers vor 104 Jahren erschienenem, zuverlässigen Werk, der besten Veröffentlichung über die Katholische Hofkirche, die aus dem reichen Aktenmaterial die wichtigen Stellen anführt (63). Nur dort, wo darüber hinaus Nachrichten herangezogen wurden, sind diese besonders zitiert.

[2] Acta die Erbauung einer neuen Kirche bey dem Kgl. Schloß in Dr. betreffend ao 1738 sequ. SLHA. 774, Geh. Cab. Canzlei, Loc. 20.



77 Katholische Hofkirche. Seitenaltar, Zeichnung von W. Krönert

ließ der König am selben 18. September einen Befehl an den Gouverneur der Festung, Graf von Friesen, dafür Sorge zu tragen, „damit Architecte Chiaveri am sothanen Bau im geringsten nicht gehindert, vielmehr ihm hierunter nöthigenfalls alle assistenz geleistet werde", wozu auch von der Garnison Mannschaften, wie auch Baugefangene gestellt, desgleichen Baugeräte „ohnverweicherlich" überlassen werden sollten. Chiaveri legte den Riß umgehend dem Gouverneur vor, der dem Oberingenieur Obristen Fürstenhof den zum Bau bestimmten Platz anwies, sowie auch die Ausdehnung mitteilte, inwieweit der Festungswall demoliert werden sollte. Chiaveri ging sichtlich mit Feuereifer an die Arbeit, die ihn endlich an sein Ziel brachte, einen großen Bau ganz selbständig ohne die verhaßten Bindungen an die Arbeit anderer Architekten durchführen zu können. Man versuchte, ihm begreiflich zu machen, daß er sich nicht so beeilen, sondern vielmehr dem Oberingenieur Zeit lassen solle, das ganze Terrain zu planieren. Dabei wurden Bedenken wegen Chiaveris Vorschlag erhoben, die Wallerde in die Elbe zu schütten und die von dem Mauerwerk stammenden Steine zum Grundbau zu verwenden. Chiaveri wandte sich darauf an den König mit einer Widerlegung der vorgebrachten Proteste. Er bat, zu befehlen, daß die Mondbastei, die Münze, ein Teil der Oberbauamts-Kommissionsstube und das alte Comödienhaus abgerissen würde, und die Zeit zu bestimmen, wann damit angefangen werden solle. Es mußte nicht nur der Baugrund, auf dem zwei Gebäude der Münze standen, freigelegt werden, sondern auch nordöstlich des Zwingers Raum für die Bauhütten der Steinmetzen, Zimmerleute und Schlosser, für eine Kalkhütte mit Kalksumpf und für Stallungen geschaffen werden (Abb. 15). Für die ausgeladenen Sandsteine wurde der Uferplatz unterhalb der Weißeritzmündung bestimmt. Am 22. Oktober traf die Entscheidung des Königs aus Warschau ein, der sich durchaus auf die Seite Chiaveris stellte, die von ihm gewünschten Demolierungen befahl und erklärte, daß er den Bau auf alle nur mögliche Art und Weise beschleunigt sehen wolle. Niemandem sei zu „gestatten, dem Architecte Chiaveri bei dem vorseyenden Bau auf einige Art und Weise hinderlich zu fallen". Dadurch war der Gouverneur für den Bau gewonnen, der sogar erklärte: „Wenn meine Gesundheit es zuließe, so wollte ich à la tête der Garnison mit der Schauffel in der Hand den Anfang der Arbeit selbst machen, und zwar dieses um so viel füglicher, als bey Erbauung des Walls der damahls regierende Churfürst sambt allen seinen Geheimbden Räthen den ersten Schubkarren

78 Katholische Hofkirche
Altar der Kreuzkapelle mit Gemälde von Hutin

79 Katholische Hofkirche
Altar der Johann-Nepomuk-Kapelle mit Gemälde von Torelli

geführet". Es wurden darauf in der ersten Woche des November eingesetzt: 211 Maurer (mit 6 Gr. täglichen Lohn), 196 Handlanger (mit 3 Gr. Lohn), 90 Zimmerleute (mit 5 Gr. Lohn), 100 Musketiere (mit 2,5 Gr. tägliche Zulage), 94 Baugefangene zweiter und dritter Klasse und 16 Baugefangene erster Klasse, die am strengsten gehalten wurden, also zusammen 707 Mann. Im Dezember stieg die Zahl auf 333 Maurer, 109 Zimmerleute, 398 Handlanger, 130 Baugefangene und 780 Soldaten. Auch am 12. Januar des milden Winters konnten noch 303 Maurer, 46 Zimmerleute, 525 Handlanger, 121 Festungsbaugefangene und 9 Bergleute als Mineurs für die nötigen Sprengungen der sehr festen Festungsmauern eingesetzt werden. Im März 1739 stieg die Zahl auf 339 Maurer, 122 Zimmerleute, 555 Handlanger. Mit der Arbeit der Soldaten war Chiaveri wenig zufrieden; so wurden sie ausgeschieden. Um so mehr befriedigte die der Baugefangenen, deren Zahl im August sogar 919 erreichte. Es ist anzunehmen, daß Chiaveri sie durch kleine Vergünstigungen gewonnen hatte. Da zahlreiche Unfälle beim Bau eintraten, wurde der Amtsphysicus Dr. Heinrich Duckwitz und der Amtschirurg Petzsch beim Bau angestellt, ersterer für 200 Taler jährliche Besoldung. Die Beschädigten wurden in die Hofpatientenburg beim Zeughof gebracht. Bis zum 31. Januar 1739, also in drei Monaten, hatten 75 Personen Unfälle erlitten. Vom 1. Juli bis Ende Oktober des gleichen Jahres gab es schon wieder 189 Beschädigte. Die Schuld schob man auf unmäßigen Branntweingenuß.

Der Plan vom 19. März 1739 (Abb. 13) zeigt, was in den Wintermonaten geschafft werden konnte. Vor allem läßt der Aufriß erkennen, welch großes Loch in der Festungsmauer entstanden war, da ja auch das alte Brückentor verschwinden mußte. Chiaveri ist hier mit besonderer Vorsicht vorgegangen, als er, wie auf dem Plan ersichtlich, die Ufermauer vorschob, um einen entsprechenden Vorplatz zu schaffen. In gleicher Weise hat er für ausreichende Gründung gesorgt, wie sie insbesondere für den Turm notwendig war, was im folgenden Kapitel beschrieben wird. Für die Gerüste wurden 592 Stämme und 18 Schock Mittelbretter herangeflößt und im Zwingerhof gelagert.

An Steinmetzarbeiten waren im Januar 1739 die unteren Sockel und Schaftgesimse der Pilaster und Säulen für 2446 Taler fertiggestellt. Man konnte bereits an die Kapitelle und Säulen des Innern denken. Am 1. April

des Jahres schrieb diesbezüglich Brühl aus Warschau an den Grafen Wackerbarth, daß der König die von ihm versprochene Aufstellung der Säulen erwarte, die die neue Kirche schmücken sollten, mit allen ihren Dimensionen. Seine Majestät glaube, daß man die Arbeiten billiger haben kann, wenn man alles in Rom machen ließe, während doch dadurch mehr Geld aus dem Lande herausgehe, als wenn man die Arbeiter kommen ließe, um hier zu arbeiten[1]. Möglicherweise liegt dem Gedanken des Königs ein Vorschlag Chiaveris zugrunde. Später bei der Beschaffung der Marmorplatten des Fußbodens wies dieser nach, daß der Preis bei Bezug aus Italien trotz des Transportes niedriger wäre als bei sächsischen Marmorplatten. Sicher hatte er ursprünglich gehofft, im Innern Marmorsäulen aufstellen zu können. Dabei lag es nahe, an Bearbeitung in Italien zu denken, da man von dort auch den Marmor bezogen hätte. Aus all diesen Plänen, selbst dem Kommenlassen italienischer Steinmetzen, wurde nichts. Sie wären auch mit dem Material des sächsischen Sandsteins nicht vertraut gewesen. Am 23. November gab man die Kapitelle den Bildhauern Johann Georg Adler, Andreas Böhm und Johann Matthäus Oberschall nach Zeichnungen Chiaveris und den Modellen Mattiellis in Akkord. Für die Ausarbeitung eines Säulenkapitelles erhielten sie 100 Taler. Die Steinmetzarbeiten des Innern bis zur Empore wurden an die Steinmetzen Joh. Reinhold Petersill, Joh. Fr. Lutze und Andr. Paul Petersill für 22617 Taler am 20. Juni des gleichen Jahres vergeben.

Am 28. Juni 1739 konnte der Grundstein, bestehend aus zwei Marmorplatten, beiderseits mit dem Namen des Königs versehen, ohne Zeremonien, nur in Anwesenheit Chiaveris, des Geheimrats Accaramboni und des Pater Superior Gruber gelegt werden. Im August beim Beginn des Grundbaues waren wieder 260 Maurer, 65 Zimmerleute mit 2 Polieren und 694 Handlanger tätig. Die Zahl der Maurer wuchs im Oktober auf 388. Noch im Mai des folgenden Jahres 1740 waren 379 beschäftigt, im Juni 1740 711 Handlanger, die höchste Zahl, die erreicht wurde. Auch die der Zimmerleute war damals sehr hoch. Im September waren es 194 Mann. Nachdem man im Frühjahr 1740 den Grundbau beendet hatte, begann man die Mauern hochzuführen. Es wurde höchste Zeit, die sichtlich noch umstrittene endgültige Form der Pläne festzulegen. Die beschlossenen Veränderungen wurden am großen Modell im Mai des Jahres vorgenommen (S. 43). Während dieser Zeit gingen die Angriffe von Chiaveris Gegnern in erhöhtem Maße weiter. Zweifellos hat er den Gegensatz verschärft, da er mit den Angestellten des Oberbauamtes nicht zusammenarbeiten wollte. Man beschwerte sich bei Hennicke, daß er einen neuen Inspektor eingesetzt hätte, um Steine und Holz beim Ausladen aufzuschreiben, obgleich dies schon vom Kondukteur der Kammer, Francke, besorgt würde, daß er auch sonst eine große Anzahl von Bauleuten ohne Notwendigkeit einstelle, daß er sich eine Küche und einen Stall durch Handlanger und mit Material des Baues habe errichten lassen, daß er eine Barke und Seile neu anfertigen ließe, obgleich die vorhandenen für den Bau genügt hätten. Insbesondere beschwerte sich der Landbauschreiber Simon, daß die Künstler nicht mehr alle seine Ermahnungen beachteten, wobei er sehe, daß sie von anderen im Widerstand gegen ihn unterstützt würden, daß der Architekt von jedem Maurer einen halben Groschen in der Woche erhielte usw. Chiaveri wußte natürlich sich entsprechend zu verteidigen[2].

Bei alldem verblieb ihm die Zuneigung des Königs. Er wurde aufgefordert, für den Ausbau des Warschauer Schlosses einen Plan zu entwerfen (S. 143). Als 1742 die Mutter der Königin, Kaiserin Wilhelmine Amalie, in dem von ihr gegründeten Salesianerinnen-Kloster in Wien verstarb, wurde in Dresden nach Entwurf von Chiaveri ein Trauerkatafalk errichtet. Da die neue Kirche noch nicht benutzbar war, wird er in der alten Katholischen Hofkirche gestanden haben. Leider hat sich das von C. P. Lindemann danach gestochene Blatt nicht auffinden lassen. Da Chiaveri im Frühjahr 1740 anscheinend nicht wohl war, erhielt er einen Schragen harten Holzes zum Heizen seines Wohnzimmers. Im Juli war er im Bad Teplitz, wohin der Dolmetscher Pietro Piva mit den Baubelegen wiederholt reiten mußte. Im Herbst begann Mattielli die ersten Statuen abzuliefern (S. 143). In Chiaveris Bauschreiberei war Hochbetrieb, da für 1740 allein drei Ries Papier (1440 Bogen) und zwölf Federmesser verrechnet wurden.

Dagegen wurde es 1741 beim Bau ruhiger. Im Januar beschäftigte man nur 5 Maurer, im April 21 Zimmerleute. Dementsprechend verlief auch die Kurve der Ausgaben. 1738, 1. Oktober bis 31. Dezember: 11000 Taler, 1739: 116400 Taler, 1740: 122413 Taler, 1741: 55336 Taler. Doch verblieb auch jetzt die Gunst des Königs dem Architekten trotz aller Angriffe. Der Rechnungsführer Ernst wurde 1742 angewiesen, „von dem ausgesetzten Quanto nicht das Mindeste ohne authorisierte Unterschrift des Architekten zu bezahlen, auch so dann dieses Quantum ohne Privatabsicht sofort zu vergnügen (zur Verfügung zu stellen), und wie es geschehen,

[1] Correspondance de Cte. de Wackerbarth avec S. Exc. le Cte. de Brühl 1738/39, SLHA Loc. 722.
[2] Schreiben vom 4. Mai 1739, SLHA. 774, Geh. Cab. Canzl. Loc. No. 20.

jedesmahl dem Architecten die vorhandenen Quittungen, so offt er es verlangt, zu produciren." Auch wurde ihm der Bau eines Hauses im Ostra-Gelände, in dem er freie Wohnung erhalten sollte, zugestanden (S. 187), also das gleiche, was man Mattielli bereits zwei Jahre früher bewilligt hatte.

Nunmehr war es bereits möglich, an den Ausbau des Innern zu gehen. Nach dem Ausscheiden von Placidi war als Kondukteur Sebastian Wetzel eingestellt, dem als Bühnenkünstler die raumkünstlerischen Aufgaben zugefallen sein werden. Für die Ausstattung des Innern wurden 1741 272 Baluster von Serpentinstein abgeliefert. Die jährlichen Ausgaben wurden seit diesem Jahre auf der Höhe von 50000 Talern gehalten. 1743 war man so weit, das Gebäude unter Dach zu bringen. Doch das Interesse des Königs begann damals durch den umfangreichen Umbau des Jagdschlosses Hubertusburg abgezogen zu werden, ein Unternehmen, das bei einem erst vor zwanzig Jahren neu erbauten Objekt recht unnötig erscheint, um so mehr, als die Kosten so hoch wie bei der Hofkirche kamen. Vermutlich war dabei Knöffel, der Architekt der Hubertusburg, die treibende Kraft, da er alles Interesse hatte, die Baulust des Königs für seine Pläne in Anspruch zu nehmen. Auch Chiaveri begann sich anderen Aufgaben zuzuwenden, was um so mehr zu bedauern ist, als er auf den utopischen Plan eines Neubaues der Kuppel von St. Peter geriet. Wie stark gerade damals seine Erfindungskraft nach dem Schaffen neuer Formen verlangte, zeigen die in den Jahren 1743 und 1744 entstandenen Entwürfe, die Ornamenti diversi di porte e finestre (S. 206).

Die Arbeit an der Kirche machte entsprechend den herabgesetzten Beträgen nur langsame Fortschritte. Es lag nahe, daß sich Chiaveris Gegner wieder rührten. Gerüchte über Einsturzgefahr der Mittelschiffsgewölbe sollen damals entstanden sein. Darüber wie über das Eingreifen von Mengs berichtet 1780 der kursächsische Chargé d'affaires zu Rom, Giovanni Lodovico Bianconi, in seinem „Elogio storico del Cav. A. R. Mengs" (3., deutsche Ausg. S. 60ff.). Danach hätte sich der Maler nach seiner Rückkehr aus Italien gewundert, daß bei der Hofkirche, die er mit der guten Absicht und Pracht der Stifter übereinstimmend fand, die Arbeiten schon seit einiger Zeit aufgeschoben seien. Das Gerücht hätte sich verbreitet, die Wölbung des Mittelschiffs müsse einstürzen und wenn nicht früher, so werde doch der Einsturz unfehlbar bei Wegnahme der die Wölbung stützenden Holzgerüste erfolgen. Indes hätten Berge von carrarischem Marmor, bestimmt zur Pflasterung der Kirche, am Ufer der Elbe gelegen; unbenutzt blieben auch die Figuren Mattiellis. Da sei Mengs, der nach seinem schönen Charakter Mitleid mit dem unglücklichen und schier verlassenen Chiaveri hatte, unerschrokken mit seinem Vater daran gegangen, das ungeheure Gebäude ganz und verschiedene Male zu untersuchen, worauf er den eingebildeten Schrecken, oder vielmehr die Bosheit der Ausstreuer, erkannte. Während er nun das Porträt des Königs malte, hätte er den Monarchen mit Freimütigkeit das ganze Geheimnis entdeckt. Darauf habe der König die Sache untersuchen lassen, wobei endlich die Wahrheit ans Licht kam. „Welche Freude war nicht bey allen Gutgesinnten, als sie hörten: es habe keine Gefahr mehr – wie viele Umarmungen wurden nicht diesem verehrungswürdigen Jüngling von dem grauen Baumeister gegeben, der ihn öffentlich seinen Erretter und Vater nannte! Das verlassene Gebäude nahm seinen Fortgang wieder, und jene großen Mauern, an welchen wenig Tage vorher Niemand sich getraute, vorbey zu gehen, wurden unversehens mit einer Menge Künstler bedeckt, welche in wenig Monaten die königliche Kirche in Dresden glücklich endigten." Bianconi, damals Leibarzt am Dresdener Hof und guter Bekannter von Mengs, wird den Bericht von ihm selbst gehört haben. Dieser wird demnach zutreffend sein, wenn auch die Folgen der Rechtfertigung Chiaveris übertrieben dargestellt sind. Die Belebung und Beendigung des Bauses traten erst später und nicht im Zusammenhang mit dem Vorgehen von Mengs ein. Dagegen erscheint der Bericht insofern glaubwürdig, als Mengs tatsächlich gerade damals nach Dresden zurückkehrte, nämlich 1744, als das Langschiff eingewölbt war. Auch hat er im folgenden Jahr das Pastellporträt des Königs gemalt, was den Sechzehnjährigen berühmt machte. An sich lag es nahe, daß solche Gerüchte in der Bevölkerung Boden fanden, da Chiaveri selbst die Kuppelkonstruktion der Frauenkirche scharf kritisiert hatte.

Besser wäre es gewesen, wenn sich die Opposition gegen die Deckung mit Blei gerichtet hätte, die 1746/47 erfolgte, sich aber nicht bewährte und bald durch Kupfer ersetzt werden mußte. Im übrigen ruhte der Bau. Chiaveri äußerte sich am 11. Februar 1746, daß ihm der Rechnungsführer Crusius melde, das Gebäude solle außer dem Bleydecken sonst völlig zessieren, mithin auch die Bildhauerarbeit, zumal, wenn infolge des Baues eines Observatoriums der ganze Riß geändert werden solle (31, S. 129).

1747 war er in Carrara, um die Lieferung der Marmorplatten für den Fußboden einzuleiten. „Der Marmorierer" Pietro Aglio und Cons. stellten vier Altäre à 2500 Taler und die sechs Stufen des Hochaltares fertig. Im übrigen waren in der Kirche weder die Türen noch die Fenster eingesetzt. Auch das Jahr 1748 brachte

keine Belebung des Baues. Chiaveris Geduld war nun zu Ende. Herbst 1748 verließ er Dresden. Unter dem 12. Oktober wird sein Eintreffen in Rom berichtet (Vgl. S. 213). Seinem Kondukteur Sebastian Wetzel, der ihn bis Ende Januar 1750 vertrat, hatte er aufgetragen, die Fassade abzuputzen, den Fußboden zustande zu bringen und die Brüstungen auf den Emporen fertig zu machen. Wetzel meldet dies am 14. Februar mit den Zusätzen, daß er die zwei königlichen Logen bereits beendigt hätte. Der Hochaltar sei auch ganz und gar aufgesetzt, alle Fenster fertig und auch die Sakristei und die Treppen eingewölbt. Noch waren die vier Kapellen nicht eingewölbt und mit Blei gedeckt, auch der Gang zum Schloß sollte erst errichtet werden. Die Marmortafeln des Bodens lagen zum Teil noch in Livorno.

Vom April 1750 bis zu seinem Tode am 6. März 1752 hatte Knöffel die Bauleitung inne. Eine Zusammenstellung über die bisherigen und zukünftigen Ausgaben vom 17. Juni brachte folgenden Überblick[1]:

11000 Taler	1. Oktober bis 31. Dezember 1738
116400 Taler	1739
122413 Taler	1740
55336 Taler	1741
48250 Taler	1742
52703 Taler	1743
53550 Taler	1744
50000 Taler	1745
45400 Taler	1746
23465 Taler	1747
22742 Taler	1748
27775 Taler	1749
8153 Taler	1. Januar bis 12. Juni 1750
2103 Taler	zu einer Glocke
4050 Taler	Chiaveris Gehaltszulage auf $13^1/_2$ Jahre bis ultimo September 1749
643840 Taler	

Rückstand:

73000 Taler	Bauschulden
2257 Taler	Glocke zur Erfüllung
20000 Taler	Neues Orgelwerk
86163 Taler	Zur Ausbauung der Kirche nach des Oberlandbaumeisters Knöffels Anschlag im izigen Jahr 1750 abschlägig 14000 Taler gezahlet werden sollen.
825260 Taler	Summe der Kosten

Knöffels obiger Voranschlag enthielt noch nicht die Kosten der Ausführung des Turmes und der vier Laternen oberhalb der Kapellen, der Bedeckung der Simse mit Kupfer, äußerlichen Planierung und Legung der Platten. Was den Turm anbelangt, so beziffert sich ein besonderer Anschlag Knöffels auf die Höhe von 41992 Taler. Danach waren noch 53 Ellen (29,94 m) aufzuführen, zu wölben und mit Eisenwerk durchgängig zu befestigen. Das oberste Geschoß wird mit 26 Ellen (14,69 m) Höhe angegeben. Noch ist die Uhrtafel nicht eingesetzt. Die ganze obere „Pyramis" solle 23 Ellen (13 m) Höhe erreichen. Knöffel bleibt demnach bei den Abmessungen von Chiaveris gestochenem Entwurf. Das oberste Geschoß weist bei diesem die gleiche Höhe von 26 Ellen auf. Ein Beweis dafür, daß die vorhandene starke Höhensteigerung weder von ihm noch Knöffel, sondern von

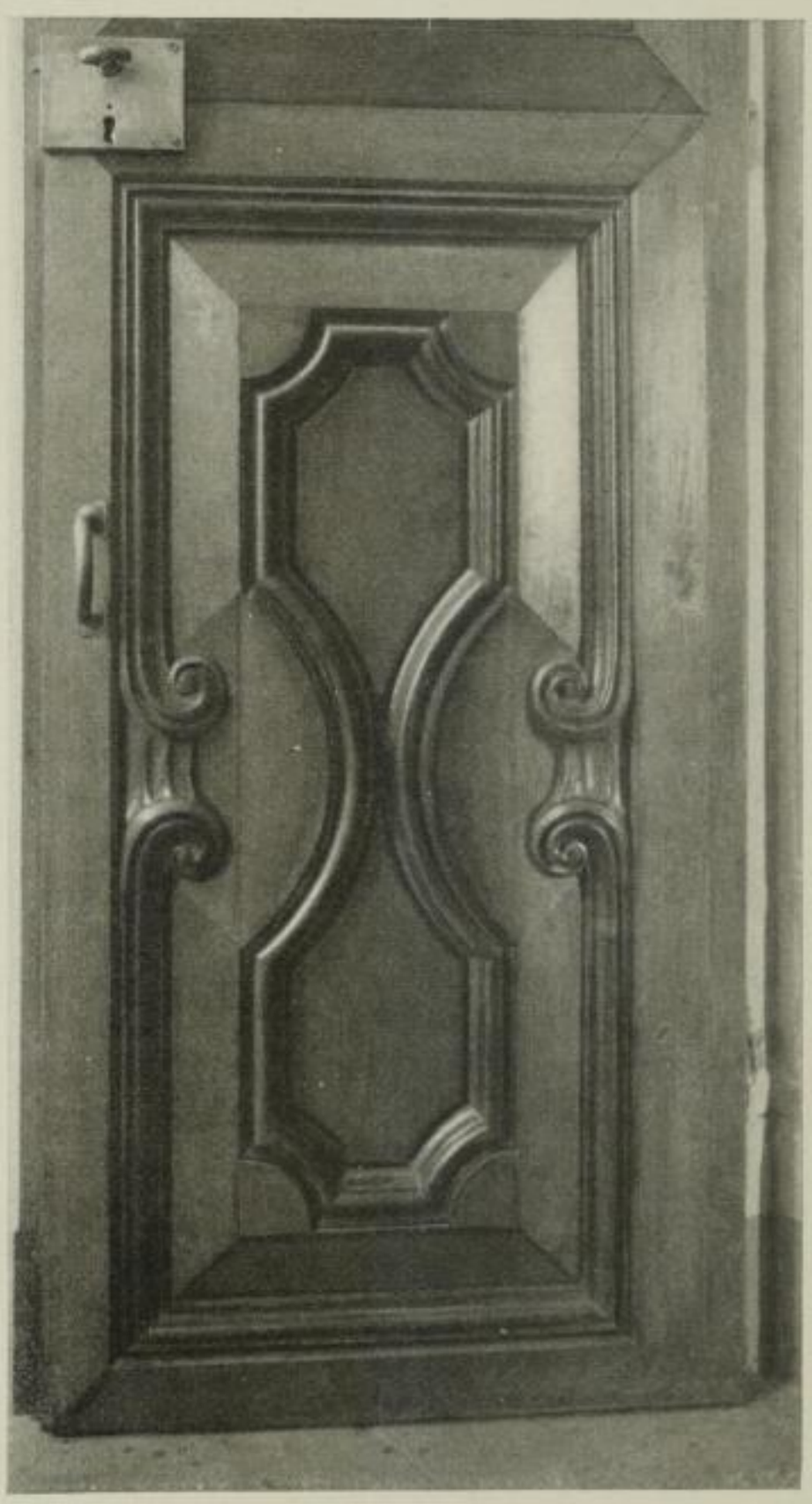
[1] SLHA. 774 Acta usw., fol. 208.

80 Katholische Hofkirche. Turmzwiebel

dessen Nachfolger Schwarze vorgenommen wurde. Die Pyramide gibt Knöffel um 90 cm höher an, als sie auf Chiaveris Stich betrug. Aber auch hier ist die wesentliche Steigerung auf 21,67 m ebenfalls erst von Schwarze vorgenommen worden. In Knöffels Voranschlag wird zuerst das große polnisch-sächsische Wappen mit der von zwei Putten hochgehaltenen Krone eingesetzt.

In Arbeit standen 1750 nach der Aufstellung vom 29. April 76 Maurer einschließlich 2 Polieren, 62 Zimmerleuten, ebenfalls einschließlich 2 Polieren, 53 Handlanger und 40 Mann Baugefangene. Das Innere war mit Ausnahme des Musikchores und der Kapellen so weit vollendet, daß im folgenden Jahre, am 29. Juni 1751, die Kirche eingeweiht werden konnte. 1752 ging man unter Leitung des Oberlandbaumeisters Heinrich Schwarze an den Turmbau, wofür der König am 30. Mai 12000 Taler bewilligte. Desgleichen wurden zum Ausbau der Kreuzkapelle 4000 Taler ausgesetzt. Doch ging der Bau nur schleppend vor sich. Für den Turm sind noch 1754 und 1755 Ansätze von je 12000 Taler nachweisbar. Wie schon auseinandergesetzt (S. 69 f.), ist Chiaveris Turmgedanke, wohl mit dessen Zustimmung, unter der Hand des sächsischen Oberlandbaumeisters nicht beeinträchtigt, sondern im Gegenteil glücklich weiterentwickelt worden unter pietätvollem Eingehen auf die Urform, wie sie der römische Architekt gefunden hatte. So übernahm er auch die eigenartige Bekrönung der Spitze durch Putten, die ein Bündel Palmzweige halten, aus denen ein Kreuz hervorragt (Abb. 26). Dieser zu den Statuenkränzen der Hofkirche passende Ausklang war dem Verfall allzusehr ausgesetzt und mußte schon nach wenigen Jahren durch die übliche Kugel mit Kreuz ersetzt werden (S. 121 f.). Die an Stelle der Uhr getretene Inschrift des Sockels: D. O. M. Sacr. hanc aedem Augustus III. condidit A. MDCCLIV bezeugt, daß man 1754 mit der Errichtung des Turmes die ganze Kirche als erbaut ansah.

Gleichzeitig mit dem Turmbau ging der große Musikchor seiner Vollendung in der bereits beschriebenen (S. 85 f.), von Schwarze erweiterten Form entgegen. Die bei Gottfried Silbermann durch Kontrakt vom



81 Katholische Hofkirche. Innentür im Treppenhaus

27. Juli 1750 für 20000 Taler bestellte Orgel wurde 1754 abgeliefert. Dem berühmten Orgelbauer war fünfmal so viel zugebilligt worden als bei seinen Orgeln des Freiberger Domes und der Frauenkirche, die 4150 Taler, beziehentlich 4200 Taler gekostet hatten. Auch wenn diese Summe, wie Flade annimmt (19, S. 150) nur zur Hälfte ausgezahlt wurde, so beweist sie doch, wie der Hof bei der Bezahlung der Künstler über Landesübliches hinausging. Dadurch erklären sich die auch sonst im Vergleich zu denen der Frauenkirche sehr hohen Kosten. Der Bau der Hofkirche hat im ganzen etwa 907000 Taler, der der Frauenkirche nicht ein Drittel dieser Summe, nämlich 288810 Taler gekostet. Das leider verbrannte Gehäuse der Orgel haben Joseph Hackl und Pierre Coudray geschaffen. Hackl erhielt dafür 2700 Taler, Coudray 2000 Taler. Sichtlich haben sie sich bemüht, der strengen Architektonik Chiaveris gerecht zu werden. Doch konnten sie das ihnen geläufige Rokoko nicht vermeiden. Chiaveri hatte es als architetto Romano nie anerkannt. Das gleiche ist auch bei der übrigen, sehr soliden, zum Teil erhaltenen Ausstattung, dem Gestühl und den Beichtstühlen Hackls der Fall. Wäre Chiaveri geblieben, würden sie allerdings wohl anders ausgefallen sein. Noch am stärksten tragen die Türen, die noch unter Chiaveri gearbeitet wurden, die Merkmale seines kräftigen plastischen Stiles (Abb. 81). An sich besaß Hackl das Vertrauen des Architekten, der ihn 1737, also mit dem Beginn der Kirchenbauplanung von Prag nach Dresden berufen ließ.

DER BAU IN TECHNISCHER HINSICHT

VON W. KRÖNERT

Schon ehe die Arbeiten am Kirchenbau selbst begannen, mußte Chiaveri mehrfach auf Angriffe gegen seine bautechnischen Maßnahmen erwidern. Das erste Mal geschah dies im Februar 1739. Er hatte mit der Billigung des Königs, aber unter Mißbilligung der Militärs, ein Stück von der Festungsmauer abbrechen lassen, das Ufer um anderthalb Brückenbogen in die Elbe hinausgeschoben und dort angefangen, eine Kaimauer zu errichten, um dahinter den Schutt auffüllen zu können.

Der Ingenieur im Kadettenkorps, Johann Adam Franke, hatte unterm 24. Januar angezeigt, daß

> „im Fall die auf der Neustädter Seite seit neun Jahren angeführte Erde, so aus dem Grunde des neu erbauten Blockhauses daselbst genommen und dahin verschüttet worden war, nicht weggeschafft würde, dadurch, und weil der Boden wenigstens drei Ellen höher als er sonst gewesen, jetzt zu befürchten stehe, daß der Elbestrom entweder den vor jetzt angefangenen neuen Bau vor dem Schlosse oder die Neustädter Seite oder aber auch sämtliche Festungswerke, besonders den Festungsgraben, gänzlich ruinieren müßte“ (63, S. 38).

Das Wasser der Elbe war im Februar noch weiter gestiegen und man war der Meinung, daß dies durch die Einengung der Elbe verursacht war. Chiaveri antwortete darauf, daß „zwar das Wasser durch die Regengüsse gewachsen, daß aber keine Gefahr wegen der Austretung zu befürchten, maßen er alles überlegt und zu gehöriger Sicherheit eingerichtet, auch der Strohm oder courant der Elbe nicht enger eingeschränkt, sondern er bloß an solchen Orten einen Damm in die Elbe eingeführt, wo todtes oder stehendes Wasser vorher gewesen, wie solches aus denen vertibibus und Wirbeln, so das Wasser an solchen Orten formieret, sich genugsam abnehmen lasse“ (63, S. 39).

Diese Antwort wird die richtige gewesen sein, denn ihre Begründung läßt sich aus dem Plan des Schloßgeländes vor dem Bau der Katholischen Hofkirche, der den Verlauf der alten Festung und die neue Ufermauer zeigt, ablesen (Abb. 13). Ein weiterer Schriftwechsel über das Hochwasser findet sich nicht in den Akten; wahrscheinlich ist es in den folgenden Monaten wieder zurückgegangen, wodurch sich die Sache von selbst erledigte.

Das Vorrücken des Ufers ermöglichte erst die Stellung des Kirchenbaues, wie sie Chiaveri beabsichtigt hatte: Weit vorgeschoben, den Strombogen beherrschend. Aber diese Vorverlegung des Ufers wurde, unterstützt durch die Senkung des Elbwasserspiegels im Laufe der Jahrhunderte, auch der Ursprung dazu, daß der Strom in der folgenden Zeit immer weiter von der Stadt abrückte.

Die Uferbefestigung, die Chiaveri baute, um dahinter die Schuttmassen einfüllen zu können, wurde noch einmal Gegenstand von Anwürfen gegen ihn; und zwar reichte der Landbauschreiber Simon, mit dem Chiaveri schon andere Zwistigkeiten gehabt hatte, ein „auf Hohen Befehl ohnmaßgeblichen pflichtmäßigen

Gutachten über einen gewissen zu führenden Bau" ein. Er schreibt, daß er noch nie in seinem Leben einen derartig schlecht ausgeführten Bau gesehen habe. Es würden nur die Steine ohne Kalk aufgeschichtet und Schutt dahinter gefüllt. Man hätte lieber die Steine verkaufen und eine dauerhafte Mauer in gutem Kalke ausführen sollen. Die Elbe werde gewiß verschlammen, und man müßte dann Maschinen einsetzen, die den Fluß nur etwas reinigen könnten, damit die Schiffahrt nicht ganz erliege (63, S. 42).

Damals gab es aber noch keine hydraulischen Bindemittel, beziehentlich hatten sie nur zufällig hydraulische Eigenschaften. So war eine Schwergewichtsmauer für den Wasserbau eigentlich das Gegebene. Vielleicht entsprach die Ausführung nicht der Vorstellung, die auch Chiaveri von der Herstellung einer Trockenmauer hatte, wie er sie von den dafür berühmten italienischen Maurern her kannte. Vielfach wird sich außerdem die technisch nicht ganz einwandfreie Ausführung dadurch erklären, daß Chiaveri und seine italienischen Kondukteure Maßnahmen nach ihrem heimischen Brauch trafen, dafür aber bei den zur Verfügung stehenden deutschen Bauleuten nicht das entsprechende Verständnis fanden (vgl. S. 28). Ob das obige Schreiben Simons weitere Folgen hatte, läßt sich nicht feststellen.

Um zu einer Bewertung der Katholischen Hofkirche in technischer Hinsicht zu kommen, ist eine statische Berechnung aufgestellt worden, die, verglichen mit unseren heutigen Bestimmungen und Normen, uns einen Anhalt gibt. Für die endgültige Beurteilung müssen jedoch die Auswahl und Anwendung der Materialien untersucht und der heutige Bauzustand festgestellt werden.

Als Unterlage für die statische Untersuchung können wir die DIN 1053 – Mauerwerk aus natürlichen und künstlichen Steinen – anwenden. Diese ist erst im Jahre 1952 neu bearbeitet worden und in ihrer jetzigen Form für unsere Zwecke brauchbar, während vorher besonders der Teil, der das Mauerwerk aus Natursteinen betrifft, sehr lückenhaft war. Nach der Neufassung ist die zulässige Druckfestigkeit des Mauerwerks von folgenden Faktoren abhängig:

1. Von der Mörtelgruppe; hier kommt Kalkmörtel in Frage, da ja vor 200 Jahren hydraulische und Zementmörtel nicht bekannt waren. Doch waren die verwendeten Mörtel meist fester als unser heutiger landläufiger Kalkmörtel, so daß eine Druckfestigkeit von 25 kg/cm² gewiß vorhanden ist und mit Mörtelgruppe zwei gerechnet werden kann.
2. Von der Art des Mauerwerkes; für den oberen Teil des Turmes können wir Quadermauerwerk, im übrigen regelmäßiges oder unregelmäßiges Schichtenmauerwerk ansetzen.
3. ist die Steinfestigkeit maßgebend. Es sind unterschieden: weiche Sandsteine mit tonigem Bindemittel und 300 kg/cm² Bruchfestigkeit und quarzitische Sandsteine mit kieselsauren Bindemitteln mit 800 kg/cm².

Da diese Werte wieder sehr grob sind und weit auseinanderliegen, ist im Deutschen Amt für Material- und Warenprüfung eine Druckprobe durchgeführt worden an zwei Steinen, die jetzt bei der Erneuerung des Mauerwerks an den Schadenstellen abgenommen wurden; einer stammte von der Außenansicht des Mauerwerks, der andere aus dem Inneren. Das Ergebnis war eine durchschnittliche Druckfestigkeit von 360 kg/cm², von der hier ausgegangen werden soll, wenn sie auch noch von einigen Zufälligkeiten abhängig ist, wie zum Beispiel von der Verschiedenheit des Materials bei den einzelnen Lieferungen. Erfahrungsgemäß gleichen sich solche Streuungen aber aus, und sie liegen ja im Rahmen der allgemeinen Unsicherheit der Annahmen und Voraussetzungen, die besonders bei der Berechnung von Bauteilen aus natürlichen Baustoffen enthalten sind.

Aus der DIN 1053 ist danach für 360 kg/cm² Steinfestigkeit eine zulässige Mauerwerkspressung von 18 kg/cm² für Quadermauerwerk und 10 kg/cm² für Schichtenmauerwerk zu entnehmen.

Standsicherheit des Turmes

Für die auftretenden Spannungen sind Eigengewicht und Wind maßgebend. Als Raumgewicht für Sandstein ist in den Lastannahmen DIN 1055 2,6 kg/dm³ vorgeschrieben. Die oben angegebenen Druckproben haben allerdings in lufttrockenem Zustand nur ein Raumgewicht von 2,0 kg/dm³ ergeben, aber man befindet sich auf der sicheren Seite, wenn die Rechnung mit den DIN-Werten durchgeführt wird, wobei man immer am Ende berücksichtigen kann, daß die Gewichte in Wirklichkeit etwas geringer sind.

Außerdem sind in den Pfeilern und Säulen eiserne Bolzen und Stangen eingebaut, die das Gewicht wieder erhöhen, sonst aber für die Berechnung keine Rolle spielen können. Der unvollendete Turm wurde 1751 von Knöffel neu veranschlagt. Es heißt da:

„Anschlag zur völligen Ausbauung und Verfertigung des Thurmes an der neuen königlichen Schloß-Capelle, solchen noch 53 Ellen aufzuführen, zu wölben und mit Eisenwerk durchgängig zu befestigen etc.“ (63, S. 69).

Das Eisenwerk entspricht kaum der Absicht Chiaveris, er hätte es nicht angewandt, und es verursachte auch Zerstörungen am Mauerwerk des Turmes, wie noch auszuführen ist.

Die der statischen Berechnung zugrunde liegenden Maße stammen aus Zeichnungen des 19. Jahrhunderts, die von dem Architekten Heinrich Stöckhardt anläßlich der Turmrestauration 1868–1869 angefertigt wurden (Abb. 82). Es sind drei Schnitte geführt worden, in denen der gefährdete Querschnitt liegen könnte. Für den Schnitt I – I ergeben sich folgende Werte:

Das Eigengewicht G bis zum Schnitt I–I = 625 t
die gedrückte Fläche $F = 9{,}10\ \mathrm{m}^2$
ohne Berücksichtigung des Windes ist

$$\sigma_D = \frac{625\ \mathrm{t}}{9{,}1\ \mathrm{m}^2} = 68{,}5\ \mathrm{t/m}^2 \approx 7\ \mathrm{kg/cm}^2$$

Der Wind spielt aber in diesen Höhen eine große Rolle für die Belastung. Die Bestimmungen geben für turmartige Bauwerke in 20–100 m Höhe einen Winddruck von $110 \times 1{,}6 = 176\ \mathrm{kg/m}^2$ an, für dessen Aufnahme sie bemessen sein müssen. Die windabgeneigten Stützen des Turmes erhalten dadurch also eine wesentlich größere Druckbelastung und müssen außerdem eine Beanspruchung auf Biegung aufnehmen. Man kann deshalb das offene Turmgeschoß als eine Art Rahmentragwerk ansehen und errechnet eine maximale Beanspruchung für den Fall des Windangriffes übereck auf das Quadrat, das der Grundriß hier bildet. Es ergibt sich dafür ein

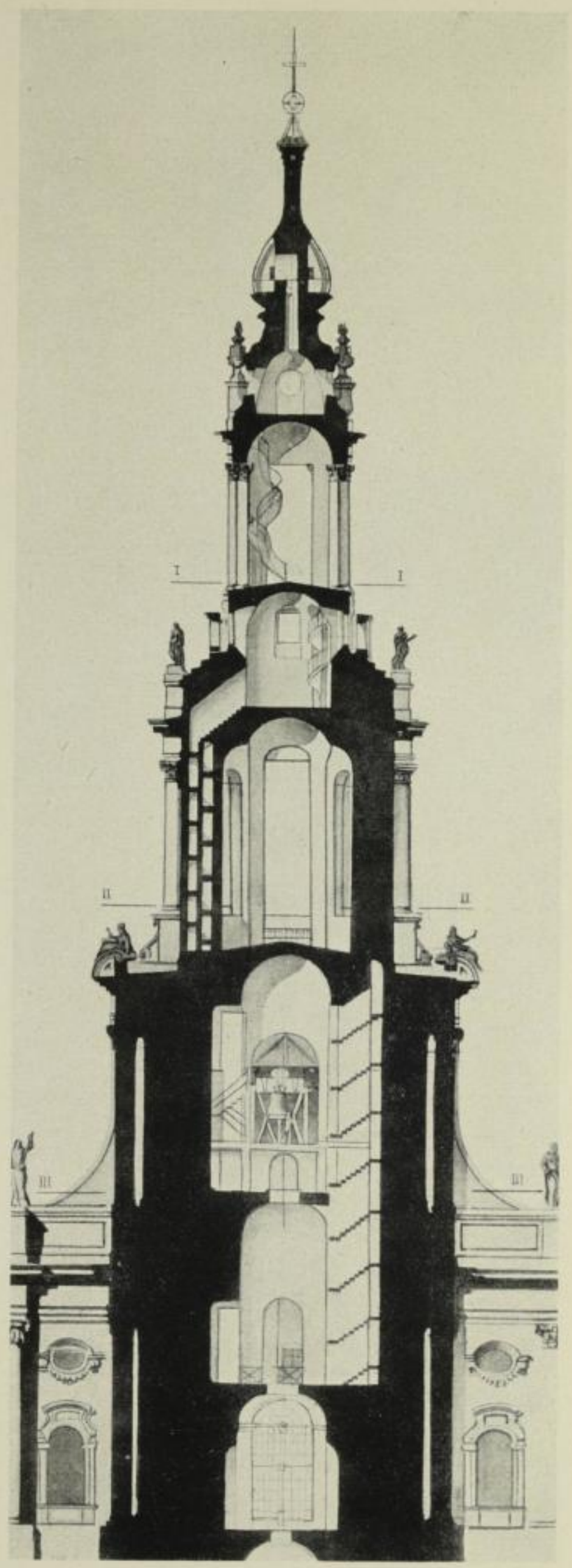
$$\sigma_{D\,\max} = -6{,}85 - 0{,}70 - 5{,}21 = -12{,}75 \approx -13\ \mathrm{kg/cm}^2.$$

Bei schlanken Stützen ist nach DIN 1053 die zulässige Spannung abzumindern. Dafür ist das Verhältnis Höhe zu kleinster Breite des Bauteils maßgebend. Dieses liegt hier aber nur wenig über fünf, so daß eine Abminderung nicht erforderlich ist und die zulässige Spannung von 18 kg/cm² weit unterschritten wird.

Dasselbe für den Schnitt II–II durchgeführt, ergibt folgendes:

ohne Wind

$$\sigma_D = \frac{2515\ \mathrm{t}}{29{,}7\ \mathrm{m}^2} = 84{,}5\ \mathrm{t/m}^2 \approx 8{,}5\ \mathrm{kg/cm}^2.$$



82 Katholische Hofkirche
Schnitt durch den Turm mit den eingetragenen Abschnitten von W. Krönert

83 Katholische Hofkirche. Eingerüsteter Turm von 1902

Der stärkste Einfluß des Windes tritt an dieser Stelle auf, wenn er rechtwinklig zur langen Seite des ovalen Grundrisses angreift. Die windabgeneigten Stützen erhalten dann Spannungen von

$$\sigma_{D\,\max} = -8{,}45 - 4{,}45 = -12{,}9 \approx -13\ \mathrm{kg/cm^2},$$

also etwa das gleiche wie im ersten Schnitt. Der Turm war hier aber zweimal eine Zeitlang einer starken Überbeanspruchung ausgesetzt, als ihn die Gerüste bei den Restaurationen von 1868 und 1902/03, die noch zu behandeln sind, an dieser Stelle mit dem dreifachen Moment aus dem Winddruck belasteten. Die senkrechte Last des Gerüstes, etwa 200 t, setzte sich auf den unteren Teil des Turmes ab (Abb. 83). Die Werte, aus denen sich die größten Spannungen zusammensetzen, ergeben sich für diesen Fall zu

$$\sigma_{D\,\max} = -8{,}45 - 13{,}35 = -21{,}8 \approx -22\ \mathrm{kg/cm^2}.$$

Auf der windzugeneigten Seite liegen die Spannungen um Null. Man würde diese Ausführung des Gerüstes wohl nicht wieder wagen. Trotzdem soll nach den Messungen, die 1903 an dem eingerüsteten Turm durchgeführt wurden, der Ausschlag der Spitze bei 35 m/sec Windgeschwindigkeit nur 13 mm betragen haben (47, S. 299). Diese Windgeschwindigkeit entspricht zwar nicht ganz der für den in Rechnung zu stellenden Staudruck notwendigen (110 kg/m² = 42 m/sec), aber es waren schon beachtliche Beanspruchungen, denen der Turm standgehalten hat, ganz abgesehen von denen, die wahrscheinlich bei dem Bombenangriff auf Dresden aufgetreten sind und die sich nicht rechnerisch nachweisen lassen. Professor Hempel, der den Luftangriff am 14. Februar 1945 in unmittelbarer Nähe der Katholischen Hofkirche erlebte, berichtete, daß sehr starker Luftdruck und große Erschütterungen durch die Detonationen hervorgerufen wurden.

Für den Schnitt III–III, der dort geführt ist, wo der Turm aus dem Kirchenschiff heraustritt, kann der Querschnitt als einheitlich wirkend, als eine Kreisfläche mit mittlerem Rechteckausschnitt angenommen werden.

Man erhält

$$\text{ohne Wind } \sigma_D = \frac{5{,}810\ \mathrm{t}}{70{,}5\ \mathrm{m^2}} = 82{,}6\ \mathrm{t/m^2} = 8{,}26\ \mathrm{kg/cm^2}$$

$$\text{mit Wind: } \sigma_{D\,\max} = -82{,}6\,\underline{(+)}\,\frac{2413\ \mathrm{t}}{81{,}5\ \mathrm{m^2}} =$$

$$= -112{,}2\ \mathrm{t/m^2} = -11{,}2\ \mathrm{kg/cm^2}.$$

Die Spannungen sind hier wieder etwas kleiner als in dem höher beanspruchten Schnitt II–II.

In Straßenhöhe noch einmal geschnitten, ergibt sich, wenn man den Zusammenhang des Turmes mit dem übrigen Mauerwerk nicht berücksichtigt, ein

$$\sigma_D = \frac{10\,000\ \mathrm{t}}{75{,}0\ \mathrm{m^2}} = 133\ \mathrm{t/m^2} = 13{,}3\ \mathrm{kg/cm^2}.$$

Der Einfluß des Windes ist hier von geringerer Wirkung, da seine Komponente vom Mauerwerk des Kirchenschiffes mit aufgenommen wird. Außerdem ist es wichtig, wie hoch man das Raumgewicht des Mauerwerkes

ansetzt. Bei 2,0 kg/dm³, wie das Gutachten angibt, würde man nur ein σ_D von 10,3 kg/cm² erhalten; denn das Gewicht des oben eingebauten Eisenwerks spielt hier keine Rolle mehr. Allerdings kann man auch kein durchgehendes Quadermauerwerk mehr annehmen, was die zulässige Spannung wieder herabsetzt (10 kg/cm²). Es ist jedoch wirklich erstaunlich, wie nahe die Werte bei denen liegen, die heute, nach zweihundert Jahren Baustatik, als Richtlinien gelten, und wie gleichmäßig das Mauerwerk des Turmes beansprucht ist.

Der Turm der Katholischen Hofkirche kann formal wie technisch als der bedeutendste barocke Turmbau angesehen werden. Für seine Wirkung findet man in der Literatur Ausdrücke wie „leicht, grazil, schlank, durchsichtig, aufgelöst". Man hat von jedem Standpunkt aus den Durchblick durch die großen Öffnungen des dritten und vierten Turmgeschosses.

Und doch ist er gar nicht so dünn konstruiert, wie es scheint. Man sieht es allein daran, daß nirgends ein Schlankheitsgrad über fünf auftritt. Es ist alles sehr überlegt. Die Zwischendecken sind gewölbt, was den Vorteil der guten Queraussteifung hat, so daß nicht einzelne Wandscheiben allein stehen. Es entsteht durch Gewölbe ein besserer Zusammenhang als durch eingezogene Holzdecken, wenn auch die Balken verankert würden. Die Schübe der Gewölbe sind durchweg sicher abgeleitet. Das oberste, dessen Widerlager noch wenig Auflast haben, ist parabolisch (im Entwurf spitzbogig, Abb. 20) geformt, so daß es die geringstmöglichen horizontalen Kräfte erzeugt. Die Kräfte des zweiten Gewölbes (über dem Raum, der wahrscheinlich als Uhrenstube dienen sollte) werden von einer größeren Mauermasse aufgefangen, die vor allem zur Spannungsverteilung an der Stelle angeordnet ist, wo der Turm von einem ovalen Querschnitt unten in einen Kreisquerschnitt oben übergeht, und wo aus diesem Grunde die Mauern nicht alle übereinanderstehen. In den unteren Geschossen ist das Mauerwerk dann ganz mittig aufeinanderstehend angeordnet. Wo auf der einen Seite die Treppennische im Mauerwerk hochläuft, befindet sich auf der anderen Seite ebenfalls eine Aussparung, die nicht ganz so tief wie die Treppennische ist. Auch bei Hinzurechnung des Gewichts der Stufen ist der beiderseitige Gewichtsausgleich noch nicht ganz erreicht, sondern er ist erst durch die Anordnung der Höhlung für die Wendeltreppe im Geschoß darüber geschaffen. Es bleibt zweifelhaft, wie weit Chiaveri das so bedacht hat, beziehentlich ob wir damit zuviel in seine Baukonstruktion hineindenken, aber trotzdem ist es eine Tatsache, daß der geringste Anlaß zu einem Schiefstellen des Turmes aus Belastungsgründen vermieden ist. Leider kann über Besonderheiten der Gründung nichts weiter ausgesagt werden, nur so viel ist auf Grund der Nachrichten gewiß, daß sie aus einem riesigen gemauerten Block von Sandsteinbrocken besteht.

Nicht alle barocken Türme wiesen die Standsicherheit und gute Ausführung auf wie der Turm der Katholischen Hofkirche in Dresden. Besonders dort, wo schlechte Baugrundverhältnisse vorlagen, gab es zahlreiche Turmeinstürze (vgl. S. 57 f.), während sich an anderer Stelle technisch nicht einwandfreie Bauten noch halten konnten.

Das augenfälligste Gegenstück ist der Berliner Münzturm, der 1702 von Andreas Schlüter begonnen wurde und 1706 wieder abgebrochen werden mußte, und der formal, wenigstens in seinem oberen Teil, an den Turm der Hofkirche erinnert. Dabei wird das Verdienst Schlüters nicht geschmälert, er gehört unumstritten zu den größten deutschen Baumeistern des 17. und 18. Jahrhunderts, aber technische Dinge wurden von ihm zu nebensächlich behandelt. Das zeigen einige Bauausführungen am Schloß, und das zeigt eben ganz besonders der Schloßturm. Vergleicht man die Schnitte durch die Türme der Hofkirche und durch den Münzturm, so wird bereits dessen Fehlkonstruktion, abgesehen von sonstigen Mängeln, offenbar. Den Aufbau des Hofkirchenturmes wird man als normal beurteilen, den des Münzturmes als außergewöhnlich, als unstatisch. Die Mauern werden durch die zunehmende Breite des inneren Hohlraumes beim Münzturm nach unten nicht stärker, obwohl die Lasten doch zunehmen, bei der Hofkirche ist die Beanspruchung von oben bis unten fast gleichbleibend. Das Grundübel beim Münzturm war, daß der alte Renaissanceturm von 1572 einfach als unterster Teil verwandt wurde. Es ist aus den Akten nicht direkt zu entnehmen, ob es befohlen war oder von Schlüter gewollt. Doch erwähnt Schlüter an keiner Stelle, daß er gegen seinen Willen den Turm hat so bauen müssen (1).

Ganz seltsam ist dann die Ausführung gewesen. Der alte Turm hatte einen Altan, darauf baute Schlüter weiter, und zwar einen Mauerkörper, der etwa das Doppelte vom Gewicht des alten Turmes ausmachte. Dabei führte er das Mauerwerk außen senkrecht hoch, ließ es aber nach innen sich neigen, wodurch die Mauern oben stärker ausfielen als unten. Der Turm bekam Risse, worauf ein Mantel um ihn gemauert wurde, der aber sehr ungleich gegründet war, zum Teil auf ein altes Fundament, zum Teil auf einen Rost, zum Teil auf Pfähle. Da er sich ja setzen mußte, kam kein Zusammenhang mit dem alten Turm zustande. Die Ver-

bindungen, die durch Einhacken und durch eiserne Anker hergestellt wurden, belasteten das alte Mauerwerk noch mehr, so daß es in Bäuchen nach innen herausgedrückt wurde. Diese Ummantelung war zwar schon im Entwurf vorgesehen, aber wenn schon, hätte sie wenigstens zuerst von unten hochgeführt werden müssen.
Als wieder Risse auftraten, kam ein zweiter Mantel hinzu. Zur äußeren Gestaltung reichte Schlüter einen neuen Entwurf ein. Nach diesem Entwurf, der sich erhalten hat, ist dann über 60 m hoch gebaut worden, bis sich der Turm so stark neigte und so viele Risse bekam, daß der Bau eingestellt und schnell abgetragen werden mußte. Chiaveri wird während seines russischen Aufenthalts von der Angelegenheit gehört haben.

Statik der Gewölbe

Trotz der Befürchtungen, die angeblich, wie bereits berichtet, kurz nach der Vollendung des Hauptschiffgewölbes aufkamen, blieb es bis zur Zerstörung 1945 bestehen. Das ist aber noch kein Beweis für die Richtigkeit der Konstruktion, denn manches bleibt erhalten, wenn es auch noch so unsicher gebaut ist. Nun sind allerdings auch heute noch unsere Methoden, Gewölbe zu berechnen, unvollständig, wenigstens die hier anwendbaren.
Nach der Schalentheorie vorzugehen, wäre erstens sehr umständlich, da es sich um ein zusammengesetztes Tragwerk handelt – eine Tonne, beiderseits durch eine Viertelkugel abgeschlossen – und deshalb die Randbedingungen der Tonne, da sie sich nicht zwischen steifen Scheiben erstreckt, kaum festzulegen sind; und zweitens wäre es sinnwidrig, da wir ja keine homogene Schale vor uns haben, sondern Mauerwerk mit vielen Zufälligkeiten, aus roh bearbeiteten Sandsteinen, zum Teil sogar mit Ziegeln gemischt. Es genügt deshalb eine Untersuchung mit der Stützlinie.
Bei der beabsichtigten Form einer reinen Tonne ist konstruktiv fast alles erreicht, was damals möglich war. Besonders wichtig ist, daß die Widerlager sehr hoch hinaufgezogen sind, und zwar wirklich ausgekragt, nicht nur als Hintermauerung hinter einem weiter heruntergezogenen Gewölbe, wie das auch vorkommt. Diese Widerlager sind ja bei der Zerstörung des Gewölbes erhalten geblieben. Die ganze Tonne hat eine Spannweite von 17,50 m, das Gewölbe zwischen den Widerlagern spannt über 13,60 m. Dabei ist es nur 30 cm dick, das ist etwa der fünfzigste Teil seiner Bogenlänge, von Chiaveri ganz bewußt so dünn gewählt, aus der Erkenntnis heraus, daß schwere Gewölbe große Schubkräfte erzeugen und deshalb für den Bestand der Gebäude schädlich sind. Belastet ist das Gewölbe der Hofkirche nur mit seinem Eigengewicht.

An Spannungen ergibt sich dabei folgendes: Am Widerlager eine größte Randspannung von

$$\sigma_D = \frac{2\,N}{F} = \underline{\underline{4{,}50\ \mathrm{kg/cm^2}}}$$

bei einem $\gamma = 2{,}0\ \mathrm{t/m^3}$ des Gewölbemauerwerks, oder entsprechend etwas höher bei höherem Raumgewicht. Das ist für Sandstein noch nicht viel als Auflagerspannung. Wir können nach dem vorn Gesagten aus DIN 1053 eine zulässige Spannung von etwa 10 kg/cm² für unsere Steinfestigkeit, Mörtelart und für Schichtenmauerwerk, das man hier ansetzen kann, ableiten.
Dies wäre aber nur dann die größte auftretende Spannung, wenn die Mittelstützlinie überall innerhalb des Kernquerschnittes bliebe, was bei einem neu zu bauenden Gewölbe natürlich der Fall sein muß. Diese Stützlinie nähert sich bei gleichmäßig oder nahezu gleichmäßig verteilter Belastung der Parabel; das Gewölbe hat aber die Form eines Kreisbogens. So tritt sie in den Viertelpunkten des Gewölbes etwa 4 cm aus dem Kernquerschnitt heraus, verläuft nur 6 cm vom unteren Rand entfernt.
Es würden also an der Oberseite Zugspannungen auftreten. Diese kann jedoch Mauerwerk aus Naturstein in Kalkmörtel nicht aufnehmen, so daß wir dort die Spannung nach der Regel der versagenden Zugzone bestimmen müssen. Dabei geht der Abstand der Stützlinie vom Rande als neue Kernbreite in die Rechnung ein, das heißt, wir erhalten dort:

$$\sigma_D = \frac{2\,N_D}{F_n} = \frac{2 \times 5600\ \mathrm{kg}}{3 \times 6 \times 100\ \mathrm{cm^2}} = \underline{\underline{6{,}43\ \mathrm{kg/cm^2}}}.$$

Kann man das nun als zulässig ansehen? Für ein bestehendes Gewölbe wohl; denn es liegt noch unter der zulässigen Mauerwerksspannung. Für ein neu zu erbauendes nicht, denn erstens ist die Möglichkeit, mit der

versagenden Zugzone zu rechnen, eigentlich nur im Schornsteinbau zugelassen, und weiter müßte man die zulässige Spannung abmindern, da es sich um einen schlanken Bauteil handelt. Daraus können wir folgern: Für das Gewölbe bestand keine Gefahr, daß es nicht weiter gehalten hätte, aber die Sicherheit war wiederum nicht groß genug, daß man es im gleichen Material und in der gleichen Form hätte wieder errichten können, wie das zum Beispiel beim Turm möglich wäre.

Chiaveri hat an den Stellen, wo die Pilaster und Vorlagen an den Mauern hochlaufen, das Gewölbe durch Gurte nach oben verstärkt, die es im unteren Drittel fast bis zum Doppelten (55 cm) und im zweiten Drittel um etwa 10 cm verdicken. In diesen Rippen verläuft die Stützlinie fast mittig, so daß immer nur N/F auftritt, was zwischen 1,0 und 2,0 kg/cm² liegt. Aber das gilt ja nicht für das ganze Gewölbe, da die Rippen nur 1,0–1,5 m breit gewesen sind, eine Gebäudeachse aber 7,10 m.

Wenn die Verstärkungen über die ganze Länge gingen, dann wäre auch das Gewölbe technisch so vollkommen gewesen, als hätte man es im 20. Jahrhundert errichtet. In den gestochenen Entwurfszeichnungen ist es in dieser Form dargestellt, vom Widerlager nach dem Scheitel in der Dicke abnehmend (Abb. 17). Die Schnitte sind durch die Fenster, nicht durch die Pfeiler geführt. Vielleicht wollte Chiaveri die Ausführung so wählen, hat aber dann die Verstärkung wegen der Gewichtsersparnis auf die Rippen beschränkt.

Hätte man jetzt nach der Zerstörung ein massives Gewölbe wieder einziehen wollen, so wären dafür zwei Möglichkeiten gewesen: Man hätte erstens ein Material wählen können, das Zugspannungen aufnehmen kann, also Stahlbeton, und dann Stärke und Form des Gewölbes beibehalten oder es noch dünner ausführen; oder man hätte es gemauert, aber mit dem Querschnitt, den etwa die Gurte aufweisen, am Auflager dick, am Scheitel dünner, wobei man sich noch auf die Entwurfszeichnung berufen könnte.

Beides wäre nicht das alte Gewölbe gewesen. Und so war es wohl die beste Lösung, die angewandt wurde, ganz abgesehen davon, daß sie den geringsten Aufwand erforderte, daß das stehengebliebene Stück, die Viertelkugel beim Turm, erhalten blieb und das andere durch eine Rabitzkonstruktion ersetzt wurde. Außerdem kann man bei Restaurationen von barocken Gebäuden etwas freier in der Frage der Materialechtheit vorgehen, denn in dieser Zeit hat sie keine große Rolle gespielt, besonders bei Gewölben. Diese sind in Holz und in Gips mit den verschiedensten Hilfsmitteln ausgeführt und oft an Dachstühlen aufgehangen worden. Allerdings hat Chiaveri diese Hilfsmittel an keiner Stelle verwendet, sondern alles mit dem Stein und seinen Möglichkeiten erreicht, so daß das Rabitzgewölbe nicht als eine Wiederherstellung in seinem Sinne angesehen werden kann.

Über die Breite des Prozessionsganges und der darüberliegenden Emporen hatte Chiaveri in dem gestochenen Entwurf als Übergang zum Hochschiff ein Gewölbe vorgesehen, das nach außen eine Vierteltonne darstellte. Er hat es dann bei der Ausführung weggelassen, ob durch Kritik anderer veranlaßt, (es war vermutlich auch an dem Modell vorhanden, das in Chiaveris Baubüro ausgestellt war) oder aus eigenen Erwägungen, ist nicht bekannt. Diese Zutat wäre auch technisch unbefriedigend gewesen. Es handelt sich um die Hälfte einer Tonne, bei der das Widerlager ganz unten liegt und die Stützlinie aus dem Gewölbe herausläuft, was Zug im Mauerwerk bedeutet, der noch dadurch vergrößert wird, daß an der Stelle, wo eigentlich die Auflast von oben fehlt, noche in Bogen von unten dagegengestellt ist. Ausgeführt sind nur drei flache massive Stufen, die auf kleine böhmische Kappen und ein zweites darüberliegendes Gewölbe zwischen Gurtbogen über den Emporen aufgemauert sind.

Die Seitenschiffe sind wieder mit Tonnengewölben abgeschlossen, die beiderseits von den Treppenhauswänden als Schildmauern begrenzt sind. Sie haben eine Spannweite von 9,80 m. Die Widerlager sind auch hier so weit hochgezogen, daß sich dazwischen nur noch ein ganz flaches Gewölbe von 5,80 m Spannweite erstreckt, in dem Spannungen von 2,2 kg/cm² auftreten. Über den vier sechseckigen Kapellen sind Kuppeln gewölbt, die das oblonge Sechseck weiterführen, mit einer kleinen Laterne aus dem Dach ragen, aber erst nach Chiaveris Weggang ausgeführt wurden (63, S. 59).

Diese kleineren Gewölbe sind in technischer Hinsicht nicht weiter bedeutend. Die kühne Konstruktion stellt die große Tonne über dem Hochschiff dar, die in Deutschland eigentlich nur in dem Tonnengewölbe der St. Michaelskirche in München von 1590, das zwanzig Meter überbrückt, ihren Vorläufer hat. Das heißt nicht, daß es nicht noch andere weit gespannte Gewölbe der Barockzeit gibt, sie haben meist nur ein anderes Konstruktionsprinzip, flache Kuppeln zwischen Gurtbögen und ähnliches. Besonders bei Balthasar Neumann treten großartige Wölbkonstruktionen auf, aber das der Dresdener Hofkirche gehört mit zu den besten Leistungen auf diesem Gebiet.

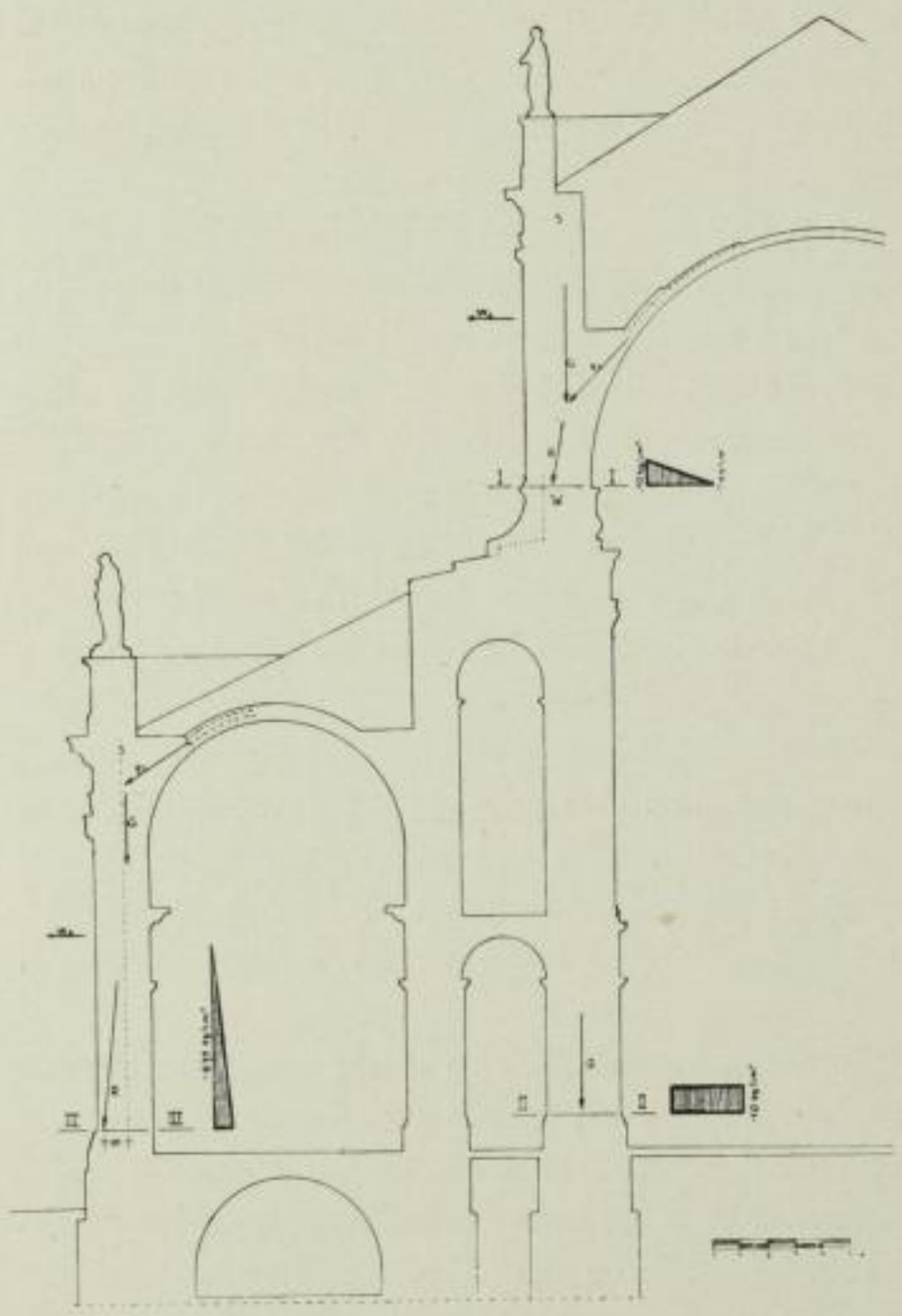
Das ewige Problem aller Bautechnik seit den Römern und Byzantinern ist die Aufnahme der Schubkräfte von Gewölben gewesen, die Lösung der Frage: Wie kann man die horizontalen Kräfte, die ein Gewölbe verursacht, sicher in den Grund ableiten?

Die Richtung dieser Schubkräfte war den Baumeistern schon immer ungefähr bekannt, sie treten etwa rechtwinklig zum Widerlager der Gewölbe auf. Daraus sind die mannigfaltigsten Versuche im Laufe der Baugeschichte entstanden, diese Schubkräfte aufzunehmen: Erleichterung der Gewölbe durch Verwendung von Hohlkörpern in Ravenna; riesige dicke Mauern in der romanischen Baukunst; Strebepfeiler, Schwibbögen, ganze Architektursysteme in der Gotik, Zuganker aus Holz und aus Eisen in allen Stilepochen, das alles waren Mittel, um den Schubkräften zu begegnen.

So gut, wie man von jeher wußte, daß diese waagerechten Kräfte bei Gewölben auftreten und daß sie abgefangen werden müssen, so sehr hat man fast immer ihre Größe unterschätzt und sich aufs Versuchen einlassen müssen. Manchmal ist diese Ableitung der Kräfte vollendet gelungen, aber in vielen Fällen sind sie nicht sicher zum Baugrund gebracht.

Wie ist nun Chiaveri bei der Katholischen Hofkirche vorgegangen, und wie sind Mauerwerk und Pfeiler hier beansprucht? Als Grundlage für die Betrachtung darüber diente wieder ein Schnitt von Stöckhardt, ferner der Grundriß und am Bau ermittelte Maße. Beim Ansehen des Schnittes meint man auf den ersten Blick, die problematische Stelle sei die, wo das große Gewölbe des Mittelschiffes aufliegt. Aber man erkennt auch die Gedanken, die Chiaveri auf die Sicherung verwandt hat.

Das Gewölbe setzt nicht ganz oben an, sondern die Mauer reicht noch fünf Meter in einem Attikageschoß über das Widerlager hinauf und bringt dadurch schon eine große Auflast mit. Außerdem ist das Widerlager selbst, in das die Stichkappen der Palladiofenster einschneiden, wie schon beschrieben, weit ausgekragt. Die äußerste Vorlage der Pilaster, die das Schiff in 7,10 m breite Felder teilen, ist am Fuß mit einem Viertelkreis vorgezogen, nachdem Chiaveri die im Entwurf vorgesehene Vierteltonne weggelassen hatte.



84 Katholische Hofkirche
Schnitt mit Spannungsdiagramm

Das alles sind Maßnahmen, um den Schub aufzufangen, und man sieht bei dieser näheren Betrachtung schon, daß dieser gut in das Mauerwerk über den Pfeilerarkaden hineingeleitet ist.

Die rechnerischen Ergebnisse sehen wie folgt aus: Der gefährdete Querschnitt (I–I) liegt an der Stelle (Abb. 84), wo der Schwung der Vorlage ansetzt, also in Sohlbankhöhe der Fenster, da darunter das Widerstandsmoment schnell größer wird. Die Resultierende aus der senkrechten Belastung ohne das Gewölbe weicht dort 18 cm von der Schwerlinie des Pfeilers nach innen ab, besonders hervorgerufen durch das weit ausgekragte Widerlager, und es treten Spannungen auf von

$$\sigma_D = -\frac{255\ \text{t}}{5{,}76\ \text{m}^2} - \frac{255\ \text{t} \times 0{,}18\ \text{m}}{1{,}57\ \text{m}^3} = -74\ \text{t/m}^2 = \underline{\underline{-7{,}4\ \text{kg/cm}^2}}.$$

Mit dem Gewölbeschub fällt die Resultierende zwar nach außen, aber nur 16,5 cm von der Schwerachse entfernt, da die Höhe vom Angriffspunkt des Gewölbeschubs bis zum untersuchten Querschnitt nicht groß ist. Man erhält dann:

$$\sigma_D = -\frac{289{,}3\ \text{t}}{5{,}76\ \text{m}^2} - \frac{289{,}3\ \text{t} \times 0{,}16\ \text{m}}{1{,}57\ \text{m}^3} = -79{,}4\ \text{t/m}^2 \approx \underline{\underline{-8\ \text{kg/cm}^2}}.$$

also etwa so große Spannungen wie vorher, was äußerst günstig gewählt ist. Dabei ist die Auflast des Daches nicht berücksichtigt, deren Wirkung die Spannung für diesen Fall noch vermindern würde. Allerdings muß man nach unseren Bestimmungen bei derartigen unausgesteiften Wänden noch den Windsog berücksichtigen, der sie hier in der gleichen Richtung wie der Gewölbeschub beansprucht. Es sind 44 kg/m² vorgeschrieben. Für diesen ungünstigen Fall erhält man eine Außermittigkeit der Resultierenden von 26 cm und damit

$$\sigma_{D\,max} = -\frac{289{,}5\ \mathrm{t}}{5{,}76\ \mathrm{m}^2} - \frac{289{,}5\ \mathrm{t} \times 0{,}26\ \mathrm{m}}{1{,}57\ \mathrm{m}^3} =$$

$$= -98\ \mathrm{t/m}^2 \approx -10\ \mathrm{kg/cm}^2.$$

Außerdem ist bei diesen Werten das Mauerwerk nur mit einem Raumgewicht von 2,0 kg/dm³ angesetzt, wie es die Werte des Gutachtens aussagen, zu dem die Proben aus diesem Mauerwerk entnommen waren. Hier ist es nicht notwendig, mit schweren Eiseneinlagen zu rechnen wie im Oberteil des Turmes. Wenn wir den Wert von 2,6 kg/dm³ ansetzen, wie ihn die DIN 1055 für Sandstein angibt, müssen wir die maximalen Spannungen noch um 30 % erhöhen und erhalten ein

$$\sigma_{D\,max} = -13\ \mathrm{kg/cm}^2.$$

Das würde zwar eine Überschreitung dessen bedeuten, was die DIN 1055 heute zuläßt (10 kg/cm²), hält sich aber ganz im Rahmen des Vertretbaren, und es ist ja nicht untersagt, mit den wirklichen Lasten zu rechnen, statt mit den vorgeschriebenen, wenn sie bekannt sind.

Im unteren Teil ist die Wand des Hochschiffes in Arkaden aufgelöst, die sich nach dem Hauptschiff in zwei Geschossen übereinander öffnen, im oberen Geschoß die Emporen aufnehmen und darunter in den Prozessionsgang führen. Die Emporen haben auch nur die Breite des Ganges, die Seitenschiffe ziehen sich wieder höher hinauf.

Die inneren Pfeiler dieser Arkaden haben die größten Mauerlasten zu tragen. Die Kräfte kommen mittig herunter, denn erstens wird die senkrechte Belastung nach unten immer größer, und dann kommt der Schub der kleinen Gewölbe über Emporen und Gang entgegengesetzt der Horizontalkraft des großen Gewölbes an, so daß wir in der Fuge über den Postamenten nur mit P/F zu rechnen brauchen und erhalten:

$$\sigma_D = \frac{700\ \mathrm{t}}{7{,}29\ \mathrm{m}^2} = -96\ \mathrm{t/m}^2 \approx -10\ \mathrm{kg/cm}^2$$

oder mit 2,6 kg/dm³ gerechnet, ergibt sich ebenfalls $\sigma_D = -13$ kg/cm², also wiederum die gleiche Spannung wie vorher.

Wir sehen, daß die Pfeiler aber auch nicht zu dick ausgeführt sind, wie es erscheinen könnte. A. Barth geht in seinem Buch über die Dresdener Kreuzkirche auf die statischen Fragen dieses Baues und besonders der Schmidtschen Entwürfe ein. Er vergleicht diese mit der Katholischen Hofkirche und schreibt (2, S. 40):

> „Bei der katholischen Hofkirche ist die Sicherheit gegen Einsturz sehr gering, die Größe der Querschnitte aber, und damit die Sicherheit gegen Zerdrücken, außerordentlich groß."

Und später schreibt er noch einmal bei der Beurteilung eines Gutachtens von Exner (2, S. 91):

> „Bei Exners Begründung der Pfeilerstärke (der Kreuzkirche) lag sein Irrtum auch für den damaligen Beurteiler in der Annahme, die Pfeiler der Hofkirche seien nicht zu stark, sondern a proportione, den Beweis hierfür blieb er schuldig."

Barth hätte ihn 1907 führen können und dabei sehen müssen, daß der Irrtum seinerseits bestand. Der Gewölbeschub des Hauptgewölbes, um das es sich bei ihm handelt, bewirkt gar keine Einsturzgefahr, und die Pfeiler sind nicht überdimensioniert, wenigstens nicht nach unseren neuesten Bestimmungen. 1907 waren für Natursteinmauerwerk ohne Differenzierung nach Mauerwerksart usw. $^1/_{20}$ bis $^1/_{25}$ der Steinfestigkeit zugelassen (2, S. 36), was hier etwa 15 kg/cm² bedeuten würde.

Ich führe dieses Zitat nur an, weil es ausdrückt, was auf den ersten Blick jeder meint: Das große Gewölbe ist ohne Strebesystem, so daß der Schub nicht aufgenommen wird, und die dicken Pfeiler können nicht

hoch beansprucht sein. Eine eingehende Betrachtung und die Berechnung zeigen jedoch die wirklichen Verhältnisse deutlicher.

Man könnte nun meinen, daß die kleinen Gewölbe mit nur 10 m Spannweite über den Seitenschiffen, wie sie oft anderwärts vorkommen, kein technisches Problem aufgeben. Aber gerade hier kommen die einzigen kritischen Stellen am Bau vor. Nicht die Gewölbe selbst bieten Schwierigkeiten, sondern hier fehlt ein Bauglied, das den Schub, den man unterschätzt, aufnehmen kann.

Die horizontale Kraft ist gar nicht viel geringer als beim Hauptgewölbe (18 t : 34 t je Feld), da die Schubkraft unter einem geringeren Winkel auftrifft. Und dazu setzt sie 15 m über dem gefährdeten Querschnitt (III–III) an, der wieder über den Postamenten liegt, die das Mauerwerk von da ab verstärken.

Die Resultierende aus der senkrechten Belastung ohne Gewölbe weicht auch hier etwas von der Schwerlinie nach innen ab, und wir erhalten aus ihr:

$$\sigma_D = -\frac{298{,}4\ \mathrm{t}}{7{,}23\ \mathrm{m}^2} - \frac{298{,}4\,\mathrm{t} \times 0{,}07\ \mathrm{m}}{1{,}595\ \mathrm{m}^3} =$$

$$= -56{,}5\ \mathrm{t/m}^2 \approx -6\ \mathrm{kg/cm}^2,$$

also recht geringe Spannungen. Mit dem Gewölbeschub, der eine Exzentrizität der Kraft von 64,5 cm in der untersuchten Fuge verursacht, treten an der Innenseite bereits Zugspannungen auf, die vom Mauerwerk nicht aufgenommen werden. Diese ungünstigen Verhältnisse verstärken sich noch unter der Annahme des Windsoges, der allerdings in dieser Höhe, in der die Kirche zum großen Teil umbaut ist, kaum in dem angenommenen Maße auftreten kann. Unter Zusammenwirken aller Faktoren ergibt sich eine größte Außermittigkeit von 81 cm und bei vollkommen gerissener Zugzone

$$\sigma_{D\,\max} = -67\ \mathrm{kg/cm}^2.$$

Diese Spannung ist nicht absolut, sondern nur in der Größenordnung zu beurteilen, denn sie verändert sich durch die verschiedensten Einflüsse. Bei einer geringen Verformung des Mauerwerks, die bei dieser Belastung auftreten muß, rückt die Nullinie nach innen und die gedrückte Fläche vergrößert sich. Andererseits wird die äußere Schale des Mauerwerks, die engere Fugen hat und damit ein anderes Elastizitätsmodul, wahrscheinlich einen größeren Anteil der Spannungen aufnehmen. Wie man aber auch die Zahlen einsetzt, eine Überbeanspruchung dieses Teiles der Kirche wird sich immer ergeben. Neben der Berechnung kann das Mauerwerk selbst zum Beweis herangezogen werden. Lotungen an den beiden Außenwänden ergaben, daß diese in den mittleren Feldern 10–12 cm überhängen, was schon vor der Zerstörung der Fall war. Außerdem haben sich über dem Sockelgesims auch Abspaltungen des äußeren Mauerwerks herausgestellt, die zur Zeit wieder ausgebessert sind, die aber ebenfalls auf zu hohe Spannungen an dieser Stelle hindeuten. Hier ist das sichere System dieses großen Kirchenbaues einmal durchbrochen. Deshalb hat man bei den Wiederherstellungsarbeiten 1947 die Dachkonstruktion der Seitenschiffe zugleich als Zugverankerung ausgebildet.

Einige Abänderungen gegenüber den gestochenen Entwürfen sind bei der Ausführung auch in den Pfeilerabmessungen vorgenommen worden. Die inneren Pfeiler und jene zwischen Umgang und Seitenschiffen sind um etwa 30 cm verbreitert worden, ungefähr soviel, wie die Zunahme der Stützweiten ausmacht. Der Mauerquerschnitt vergrößerte sich um etwa zehn Prozent. Dagegen sind die Außenwände der Seitenschiffe in den Stichen mit kräftigeren Vorlagen und dadurch fast 30 cm dicker wiedergegeben, was sich günstig auf die Spannungsverhältnisse in der Sockelfuge ausgewirkt hätte, da die Spannungen schnell abnehmen, wenn die Resultierende etwas weiter vom Rande entfernt verläuft.

Sehr schwer bzw. nur annähernd sind die Spannungsverhältnisse der Gründungssohle festzustellen, da die Form der Fundamente unbekannt ist. Es kann nur behauptet werden, wie noch zu erläutern ist, daß die Kirche sieben bis acht Meter tief gegründet sein muß. Die Grüfte reichen nur bis zu einer Tiefe von vier Metern. Sie erstrecken sich auf die halbe Länge der Seitenschiffe und auf die beiden südwestlichen Kapellen. Die Gruft unter dem Seitenschiff an der Theaterplatzseite ist mit Kreuzgewölben überspannt, die bis zum Fußboden reichen. Sie ist mit dem Bau ausgeführt. Die Grüfte unter den Eckkapellen werden durch ebenso weit heruntergezogene Kappen gebildet. Unter dem Seitenschiff nach dem Schloß wurde die Gruft erst im 19. Jahrhundert eingebaut. Diese Grüfte geben keinen Aufschluß über die Gründung.

Die am stärksten belasteten Innenpfeiler bringen bis zu den Postamenten eine Last von 700 t mit, noch acht Meter tiefer müssen es rund 900–1000 t sein. Nach DIN 1054 vom Juni 1953 sind für Kiesboden in einer Gründungstiefe von mindestens zwei Metern und bei einer Fundamentbreite von mindestens fünf Metern 6 kg/cm² zulässig. Diesen Wert darf man noch um die Pressung aus dem Gewicht der dauernd darüber lastenden Bodenmassen erhöhen. Das sind bei vier Metern bis zur Kellersohle und einem Raumgewicht von 2 t/m³ gleich 0,8 kg/cm², die angesetzt werden können. Wir brauchen demnach eine Fundamentfläche von

$$\frac{1000\ \text{t}}{68\ \text{t/m}^2} = 14{,}7\ \text{m}^2,$$

die ganz gewiß vorhanden ist. Beim Turm, der etwa 11000 t bis zur Gründungssohle wiegt, müßte diese eine Fläche von 160 m² einnehmen. Hier ist nicht so sicher zu behaupten, daß sie so groß ist. Jedoch sind an keiner Stelle Schäden aufgetreten, die auf eine ungenügende Gründung hinweisen könnten.

Nach diesen statischen Betrachtungen haben wir wohl erkannt, daß die Katholische Hofkirche ein technisch-statisch fast einwandfreies Bauwerk der Barockzeit darstellt, daß gerade dort, wo die formale Leistung die vollkommenste ist, nämlich im Turm und in der Ausbildung des Hochschiffes, auch die statisch-optimale Lösung am weitesten erreicht ist. Die handwerkliche Ausführung ist allerdings nicht auf der Höhe des Entwurfes. Die Fugen im Inneren der Mauern sind breit und unregelmäßig, die Schalen, die die äußere und innere Oberfläche bilden, etwas dünn. Chiaveri hatte keinen erfahrenen hiesigen Maurermeister zur Verfügung. Damit bilden die Verhältnisse hier gerade das Gegenteil zu denen bei der Frauenkirche, wo sich die Mitwirkung von Johann Gottfried Fehre auf die Güte des Mauerwerks ausgewirkt hat, wo aber der ganze Aufbau des Bauwerks statisch mangelhaft war.

Die Baustoffe der Katholischen Hofkirche im äußeren Aufbau

Die Katholische Hofkirche ist vor allem aus sächsischem Elbsandstein erbaut. Am 25. September 1738 wurde zuerst mit dem Steinlieferanten Johann Uhlmann aus Rathen verhandelt (63, S. 30). Dieser hatte schon lange mit den Lieferungen begonnen, als der bereits erwähnte Landbauschreiber Simon nach Pirna geschickt wurde[1], um die Hoftaxe für das Steinmaterial und die Anlieferung zu drücken. Er hatte die Steinbrechermeister „aus der Posta", von Vogelgesang, Postelwitz und Pirna ins Haus des Berginspektors Grohmann bestellt, aber diese ließen sich auf einen Nachlaß nicht ein.

Zuletzt erreichte er beim Lieferanten, also bei Uhlmann, der von sich aus auf 1000 Taler 25 Taler Rabatt geben wollte, nach unendlichem Verhandeln, daß dieser erst 30, dann 35, auch noch 40 und schließlich 45 Taler herunterging. 50 Taler wollte Simon erreichen. Der Vertrag über die Lieferung für 6000 Taler wurde am 20. Januar 1740 abgeschlossen. Chiaveri bescheinigte, daß das bisher gelieferte Material von guter Qualität und richtigem Maß gewesen und der Contract für den König günstig sei. Am 18. März desselben Jahres wurde in Chiaveris Gegenwart in Pirna auch ein Vertrag über die Lieferung des Köttaer (Cottaer) Gesteins für die Figuren abgeschlossen (Bl. 67).

Am 25. April besichtigten Chiaveri und Mattielli die Steinbrüche im Amte Pirna (Bl. 10). Am 9. Mai schickte Chiaveri eine Notiz, daß zum Königlichen Baue wöchentlich 600 Schock Grundstücke und 200 Stück „Zwei-Elligte-Quader von nöthen seien".

Die Steinlieferungen kamen aber nicht in den erforderlichen Mengen und gaben auch zu Beanstandungen Anlaß, da die Steinbrecher nichts mit Uhlmann und dem Preisnachlaß zu tun haben wollten. So gab es deswegen wieder eine lange Verhandlung mit den Steinbrechern, Schiffsleuten und Uhlmann, wonach man sich laut dem fünfzehnseitigen Protokoll auf 40 Taler Rabatt einigte (Bl. 80–95). Uhlmann stand zwischen allen Partnern; Chiaveri wollte richtiges Maß und rechtzeitige Lieferung. Simon, der mit Chiaveri verfeindet war, bestand auf dem vertraglichen Nachlaß, obwohl ihn Uhlmann „unter Thränen" bat, diesen rückgängig zu machen, die Steinbrecher und Schiffer bestanden auf der vollen Hoftaxe. Sie konnten sich das leisten, denn es herrschte Mangel an Leuten ihres Berufes.

Am 25. August äußerte sich Simon, wahrscheinlich auf einen gegen ihn erhobenen Vorwurf wegen nicht zufriedenstellender Steinlieferungen (Bl. 124), man solle bei den 25 Talern Rabatt, die Uhlmann von sich

[1] SLHA. Rep. VIII, Gen.Nr. 158 Loc. 35768 Bl. 58.

aus gewähren wolle, bleiben oder sogar die Hoftaxe zahlen (nachdem er erst den Nachlaß von 45 Talern erzwungen hatte). Die Schuld an den stockenden Steinlieferungen schreibt er Chiaveri zu, da dieser die Steine zu spät bestellt habe und dem Steinlieferanten Uhlmann Schwierigkeiten wegen des Maßes mache, weil dieser ihm nicht von 100 Talern „etwas gewisses" abgeben wolle. Er schlägt „ohnmaßgeblich vor, in Zukunft bei königlichen Bauten erst einen Contract abzuschließen, wenn das Material an Ort und Stelle liege und dort auf Beschaffenheit und Maß geprüft sei." – Daß darauf niemals ein Lieferant eingehen wird, erwähnt er nicht, es hört sich so klug an, solch ein vernünftiger Vorschlag.

Gebaut wurde aber trotz aller Befehdung und Pfennigklauberei. Beginnen wir mit der Beschreibung der Gründung, soweit das möglich ist. Es sind keine Pfähle verwendet, sondern die Grundmauern sind ganz in Steinen ausgeführt worden. Dazu wurden auch alte Steine von den Gebäuden benutzt, die wegen des Neubaues abgebrochen werden mußten, wie das Schmelzhaus, die Münze, verschiedene Gewölbe, die als Lager vom Oberbauamt benutzt wurden und andere kleine Bauten (63, S. 26).

Es ist nirgends davon geschrieben, daß die alten Fundamente mit verwendet worden seien. Chiaveri hat das anscheinend vermieden, vielleicht aus den russischen Erfahrungen heraus.

Um den Bau gleich ordentlich zu fördern, ehe die Steinlieferungen begannen, wurden vom Neustädter Festungsbau 1380 Quader und 243 Schock Grundstücken darlehensweise ausgeliefert. Auch 30 Steinböcke, 150 Schuttkarren, 500 Schaufeln, 150 Keilhauen, 120 Radehacken mußten auf „dazu erhaltenen hohen Befehl" zur Verfügung gestellt werden[1].

Über die Gründung selbst ist nicht viel auszusagen, da noch nie gegraben worden ist, aber eine Behauptung taucht in allen Berichten und Nachrichten auf, die über die Hofkirche bisher erschienen sind: Als man 14 Ellen tief gegraben hätte (etwa 8 m), meinte man auf festen Grund gekommen zu sein, aber man stieß mit dem Sondiereisen durch und mußte noch 14 Ellen zugeben, so daß die Baugrube 28 Ellen tief wurde, dabei fand man Reste eines ehemals hier gestandenen Ziegelofens. Diese Nachricht erscheint 1777 in der topographischen Geschichte Dresdens von Weinart, 1781 in der Umständlichen diplomatischen Beschreibung Dresdens von Hasche, 1851 in dem gründlichen Buche von Schäfer, nur daß er die Funde für Reste einer sorbischen Brandstätte hält, und noch an anderen Stellen.

Sie ist aber nicht glaubwürdig. Welche schwierigen Maßnahmen hätte eine 16 m tiefe Baugrube verursacht! Der Elbwasserspiegel liegt heute bei Normalwasser 8 m unter der Straßenoberkante und ist damals noch etwa 2 m höher gewesen. Die Baugrube hätte also über 10 m unter Wasser gestanden. Nach den Bohrungen, die in einem geologischen Schnitt enthalten sind, der durch den Antonsplatz und den Albertplatz führt, und an der Hofkirche vorbeigeht, ist eine etwa 14 m tiefe Kiesschicht gleichmäßig vorhanden, die auf keine anderen Kulturschichten schließen läßt. Man kann die Tiefe der Ausschachtung auch an Hand der Nachrichten über die Anzahl der Arbeiter und Tage berechnen, die dazu benötigt wurden, und die uns in den Akten übermittelt sind, indem man eine Art Kalkulation aufstellt.

Das Ausschachten begann nach dem 23. Juni 1739 (63, S. 45), an dem zum zweiten Male Geld für den Bau angewiesen wurde; nehmen wir an, am darauffolgenden Montag, dem 30. Juni. Am 10. August begann man zu pumpen, erst mit 307 Gefängnisinsassen, das steigerte sich bis zum 29. August auf 516, nahm dann wieder bis Ende Oktober auf 240 ab (63, S. 45). Es war also nach genau zwei Monaten der tiefste Punkt erreicht. Wahrscheinlich wurden gleichzeitig schon die Fundamente gelegt, aber es kann höchstens noch drei bis vier Wochen gegraben worden sein, also bis Ende September, wenn man Ende Oktober schon aus dem Grundwasser heraus war. Durchschnittlich arbeiteten 250 Maurer, 60 Zimmerleute und 650 Handlanger außer den Baugefangenen, die aber mit dem Pumpen beschäftigt waren (63, S. 48). 150 Handlanger waren bestimmt bei den Maurern und Zimmerleuten mit eingesetzt, so daß man im Mittel 500 Mann zum Ausschachten annehmen kann, die 70–80 Arbeitstage damit beschäftigt waren.

Man rechnet noch heute bei Handarbeit für einen Mann und Tag etwa einen Kubikmeter Erdaushub. Für eine tiefe Baugrube ist das zu hoch gegriffen, denn es mußte mehrmals umgesetzt werden (bei acht Metern viermal), wenn die Erdmassen nicht in Bottichen hochgezogen wurden. Dazu kam bei der Hofkirche noch das Abkarren zur Elbe. Aber dafür war wieder die Arbeitszeit länger, wahrscheinlich 12–14 Stunden. Diese war allerdings abhängig vom Torschluß, da die meisten Arbeiter vor der Stadt wohnten.

[1] SLHA, Loc. 35862, Rep. VIII Nr. 307.

Es gibt eine Nachricht vom 2. November 1738, in der es heißt:

„Und weil präzise um fünf Uhr die Thore geschlossen werden, müssen die Leute schon dreiviertel fünf, um den Thorgroschen zu ersparen, abgehen."

Man wünschte, daß die Arbeiter vom Schloßbau freie Zeichen erhalten möchten, damit sie bis Viertel sechs arbeiten könnten (63, S. 32). Sicher konnten sie in zwölfstündiger Arbeitszeit nicht das Anderthalbfache von dem leisten, was bei acht Stunden herauskommt, denn die Kräfte lassen allmählich nach. Jedenfalls ergibt sich unter der wohl gerechtfertigten Annahme einer mittleren Arbeitsleistung von 1 cbm pro Mann und Tag ein überschlägiger Erdaushub von 500 × 75 = 37 500 cbm. Nun umfaßt die Gesamtfläche der Katholischen Hofkirche 4792,8 m², mit einem Zuschlag für die Böschung also etwa 5000–5200 m². Das ergibt eine Ausschachtungstiefe von 37 500 / 5000 = 7,50 m, das heißt 7–8 m oder auch 14 Ellen, um bei diesem Maß zu bleiben, das sich in den Nachrichten findet. Man kann vielleicht noch einfacher so rechnen: Vom Beginn der Ausschachtung bis man auf Grundwasser stieß, also etwa 6 m tief gelangt war, dauerte es 36 Arbeitstage. Von da ab bis zum tiefsten Punkt benötigte man noch 17 Arbeitstage; da das Ausschachten in dieser Tiefe langsamer geht, können also nur noch etwa 2 m dazu gekommen sein, was wieder 8 m ergibt.

Für den Grundbau selbst wurden neue Steine und altes, aus dem Abbruch gewonnenes Material verwandt. Es sollen Brocken bis zu 50 Zentnern dabei verbaut worden sein (20, S. 77). Die meisten Steine aus dem Abbruch wurden allerdings für die Uferbefestigung genommen, über die, wie vorn erwähnt, dann der Bauschreiber Simon räsonierte, da er mit dem trockenen Aufsetzen der Mauer nicht einverstanden war.

Es gibt allerdings noch eine Nachricht, daß bei dem Oberstallmeister Grafen von Brühl am 16. Mai 1739 für 6000 Taler Zement für den Ufer- und Grundbau bestellt wurden (63, S. 41), aber das beweist nicht, daß dieser dann auch dazu verwendet worden ist, ganz abgesehen davon, daß das Wort „Cement" nicht der heutigen Bedeutung entspricht. Es kann sich höchstens um Graukalk gehandelt haben, der trocken geliefert wurde und gewisse hydraulische Eigenschaften bekommt, wenn er an der Luft abbinden kann.

Bei Erwähnung des Steinmaterials in den überkommenen Nachrichten ist immer von hartem Pirnaer und weichem Cottaer Sandstein die Rede; der harte Sandstein wurde für das Mauerwerk und der weiche für die Figuren und Schmuckglieder gewählt. Viele Gesimse, Kapitelle usw. waren schon im Frühjahr 1739, also noch bevor die Ausschachtung begann, fertiggestellt. Das Material konnte, schon ehe die beschriebenen Schwierigkeiten begannen, nicht schnell genug geliefert werden; so mußten sich am 18. März 1739 die beiden Steinmetzmeister Lutz und Petersill dazu bereitfinden, nicht mehr auf den geforderten Abmessungen der Blöcke zu bestehen (63, S. 40).

Wahrscheinlich hat sich dieser Umstand im Fugenschnitt der Fassade ausgewirkt. Der Sockel ist noch ganz gleichmäßig gefügt, aber in den Feldern sind die Steine oft unordentlich zusammengesetzt. Es kommen lange, senkrecht stehende Stücke vor, die zusammen mit kleineren Steinen daneben durchgehende Stoßfugen ergeben, wie auch andere Zufälligkeiten auftreten. Es ist nicht anzunehmen, daß dies irgendwie mit der Herkunft Chiaveris zusammenhängt, denn die römischen und anderen italienischen Bauten zeigen meist regelmäßige Fugenschnitte, unregelmäßige sind Ausnahmen.

Viel eher kann es durch die Absicht Chiaveris, den Bau zu verputzen, mit verursacht worden sein; bzw. ist vielleicht diese Absicht erst durch die geringere Auswahl an Steingrößen hervorgerufen worden.

Alle Anzeichen sprechen nämlich dafür, daß die Hofkirche ursprünglich, wenigstens im unteren Teil, mit einem Überzug, einem Mittelding zwischen Putz und Anstrich, versehen gewesen ist. Es war dies nichts Neues, sondern kommt auch sonst, so an österreichischen Barockbauten vor, dort hat man dafür den Ausdruck Glätte eingeführt[1]. Italienische Fachleute, denen man diese Oberflächenbehandlung zeigte, sagten, daß sie auch bei ihnen vorkomme und mit „Intonaco Palladiano" bezeichnet werde. Sie war also auch dort angewandt worden.

Schon in der Antike war ein ähnlicher Überzug gebräuchlich. In Paestum, wo man nicht mit Marmor, sondern mit Travertin baute, ist er benutzt worden, um eine glatte Oberfläche zu erzielen.

Bei der Katholischen Hofkirche weisen mehrere Faktoren darauf hin, daß solch eine Schicht aufgetragen worden ist. Der erste ist in einem Bericht des Kondukteurs Sebastian Wetzel enthalten, den dieser nach dem Weggang Chiaveris als Rechenschaft über seine stellvertretende Bauleitung am 14. Februar 1749 an den Grafen Brühl schickte (63, S. 58). Er beginnt wie folgt:

[1] Österreichische Zeitschrift für Denkmalpflege Jg. 1947, S. 186.

85 Katholische Hofkirche. Abblätternder Putz

„Unterthänigster Pro Memoria. Ew. Hoch Reichs Gräffl. Excellenz habe hierdurch in Unterthänigkeit antzeigen wollen, wie mich nach hinterlaßener Ordre des Architects Chiaveri des neuen hiesigen Königl. Schloß Baues halber verhalten, und folgendes dabei verfertigen lassen, nehml. die gantze Facciade entdecket und solche laßen abputzen, die gantze mittlere Kirche, als den Fußboden, wie auch unter denen Gallerien zu stande bringen, auf denen Gallerien alle Brüstungen fest und fertig machen usw. . . ."

Eine Aufnahme von 1880 eines Details der Fassade läßt abblätternden Putz erkennen (Abb. 85). Auf den Sandsteinen konnte ja kein Überzug halten; auch in Wien sind nur noch Reste festgestellt worden. Solche sind noch bei den Fugen an der Katholischen Hofkirche, wo mehr Haftung bestand, vorhanden, wenn es sich nicht um herausgequollenen und stehengelassenen Mauermörtel handelt.

Auf den Bildern Canalettos sind das Hochschiff der Hofkirche gelb, die unteren Teile bläulich-weiß wiedergegeben. Alle, die bisher über die Hofkirche geschrieben haben, knüpften daran den Schluß, daß die Seitenschiffe aus weißen und das Hochschiff aus gelben Sandsteinen ausgeführt seien.

Man kann aber die Bilder Canalettos auch nicht zum Beweis dafür heranziehen (Abb. 86), daß das untere Geschoß weiß verputzt war und das obere nicht, denn erstens sind zwei davon schon 1747 und 1748 gemalt (Wetzels Bericht stammt vom 14. Februar 1749), und zweitens erscheint bei Belotto manches durch seine sonst so große topographische Genauigkeit wahrscheinlich, was in Wirklichkeit nicht so war. Wir brauchen nur zu bedenken, daß er auf seinem ersten Bild von Dresden (vom Neustädter Ufer oberhalb der Brücke) die Hofkirche etwas aus ihrer Richtung gedreht hat, und daß er auf beiden Bildern vom Jahre 1748 (dem bekanntesten, vom Neustädter Ufer aus unterhalb der Brücke aufgenommen, und dem, das die Auffahrt zur Brücke bringt) den Turm der Hofkirche schon vollendet dargestellt hat, obwohl dieser erst in den Jahren von 1751–1755 fertiggestellt wurde. Unglaubwürdig erscheint dabei nur die allzu spärlich, wohl mit Rücksicht auf die Turmarchitektur, wiedergegebene Rüstung.

Auf alle Fälle kann man annehmen, daß Canalettos Gemälde, die die Katholische Hofkirche sehr wirkungsvoll darstellen, dem Wunschbild Chiaveris entsprachen. So erscheint es nach obigen Gründen sehr wahrscheinlich, daß die Hofkirche verputzt war. Wir können das heute vom modernen Standpunkt aus nicht mehr billigen; für uns ist eine Natursteinfassade eine edlere Oberfläche als Putz; aber von der Antike bis zur Barockzeit war nur die gewollte Wirkung eines Kunstwerkes und nicht die Materialechtheit maßgebend.

Sonst ist das gesamte Mauerwerk aus Sandsteinen aufgeführt. Ziegel sind nur ganz wenige verwendet worden, zum Beispiel bei den sphärischen Teilen des Hauptgewölbes und bei der Treppenspindel im Turm, wo die enge Rundung nicht anders erzeugt werden konnte, wenn man die Steine nicht besonders zuarbeiten wollte (dies auch erst nach Chiaveris Weggang).

Der Dachstuhl war aus starken Stämmen gefügt, das Holz kam aus den Fürstlich Thunischen Wäldern in Böhmen (63, S. 30). Die Dachkonstruktion war als doppeltes Sprengwerk ausgebildet, das nochmals durch ein zweites unterstützt wurde, so daß das darunterliegende Gewölbe nicht belastet wurde, was bei der verhältnismäßig flachen Dachneigung von 31 Grad (im Entwurf 26 Grad) und einer Spannweite von 19 m eine beachtliche Zimmermannsleistung war, die aber aus der Tradition der großen gotischen Kirchendächer mit zu verstehen ist. Jedoch war nicht festzustellen, ob das zweite unterstützende Sprengwerk ursprünglich mit ausgeführt, oder erst nachträglich eingebaut wurde. In den Entwurfszeichnungen und in dem Schnitt von

Sebastian Wetzel (Abb. 66) ist es nicht eingezeichnet. Bei den Zimmerer- und Tischlerarbeiten war kein Italiener beteiligt, sondern es tauchen nur deutsche Namen auf.

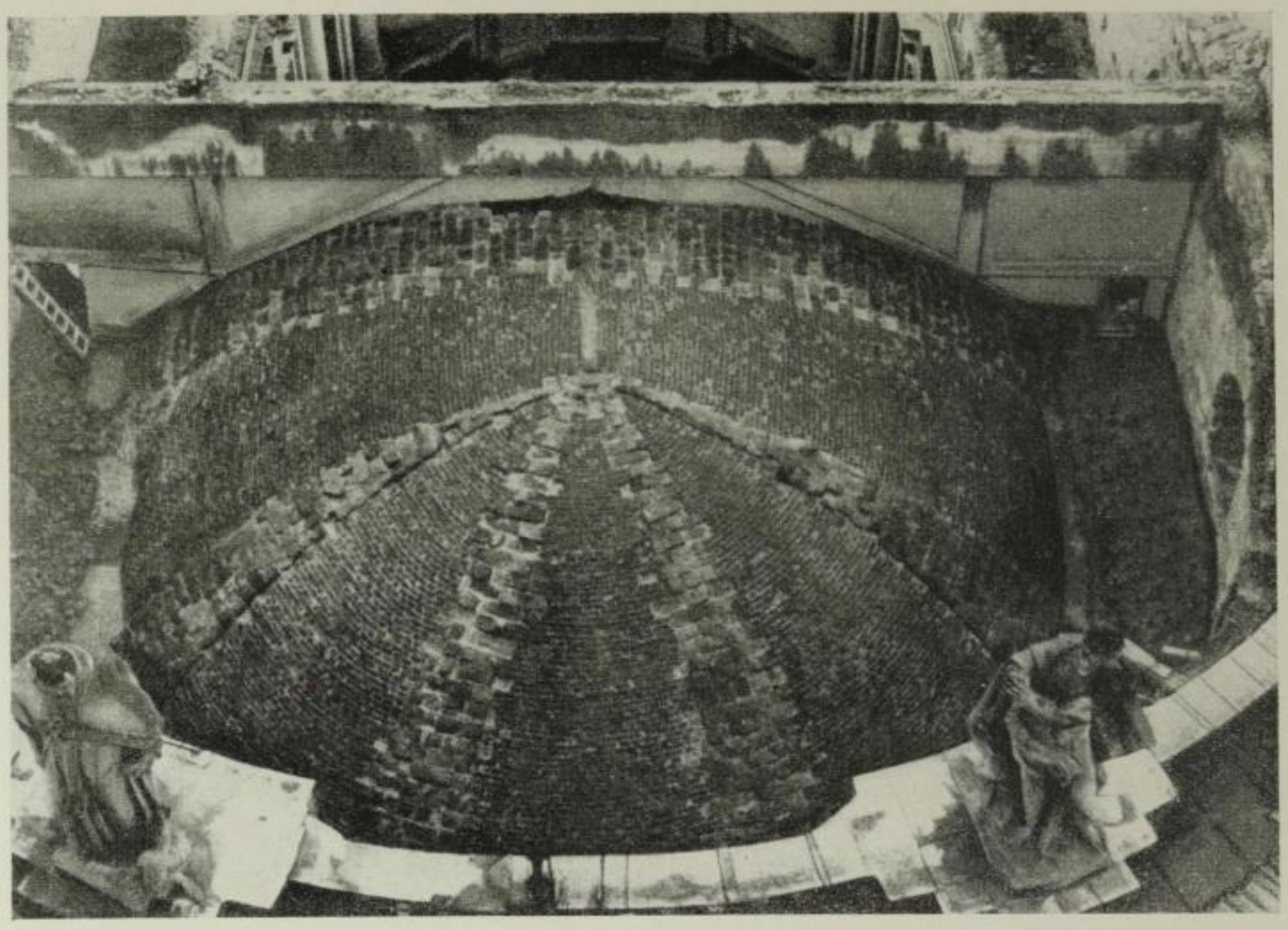
Die Dachdeckung der Kirche mußte nach kurzer Zeit erneuert werden. Chiaveri hatte das Dach durch den Italiener Maraschini mit Blei decken lassen (63, S. 54). Diese Art der Dachdeckung, im Mittelalter, aber auch in neuerer Zeit insbesondere in Frankreich, am Rhein, in England und Italien vielfach angewandt, setzt bei dem Ausdehnen durch Hitze wie dem entsprechenden Zusammenziehen bei Frost voraus, daß die Bleiplatten sich verschieben können, ohne daß Spannungen entstehen, die bei Blei sofort Fugen oder Aufbeulungen verursachen. Dies ist in Dresden offensichtlich nicht gelungen, so daß schon nach vier Jahren die ersten Reparaturen notwendig waren und nach fünfundzwanzig Jahren das Blei auf den Seitenschiffen heruntergenommen und durch Kupfer ersetzt werden mußte[1]. Nur auf den massiven drei Stufen, die den oberen Abschluß über dem Prozessionsgang bilden, hat sich stückweise das Blei erhalten, bzw. ist es später erneuert worden. Auch die Abdeckung der beiden offenen Turmgeschosse besteht noch aus diesem Material, während der zwiebelförmige Abschluß wieder in Kupfer ausgeführt und heute (seit 1905) grau angestrichen ist, um den Eindruck von Stein zu erwecken.

Der Turm selbst wurde in seinen beiden oberen Geschossen, wie schon erwähnt, erst von 1751 an unter der Leitung von Schwarze ausgeführt, wobei man ihn erhöhte, sich aber im übrigen nach den vorhandenen Zeichnungen Chiaveris richtete. Jedoch wagte man die Ausführung des Mauerwerkes nicht ohne eiserne Hilfsmittel. Diese Verwendung von Eisen zum Zusammenhalten von Mauerwerk ist schon als Verfallserscheinung in der großen handwerklichen Tradition anzusehen. Dabei machte die Beschaffung des Eisens im 18. Jahrhundert immer größere Schwierigkeiten, weil das Holz zum Ausschmelzen und Reinigen des Metalls rar wurde. Es wurden Beschränkungen eingeführt und Privilege vergeben, um den Holzverbrauch kontrollieren zu können.

Nachdem Mauerwerk und Kirchenschiff überdacht waren, ist die Kirche eingewölbt worden. Das Material

[1] SLHA. Anschläge auf das Jahr 1772 betreffend Rep. VIII, Nr. 212, Loc. 55775.

86 Canaletto. Nordwestseite der Katholischen Hofkirche, 1748 (Gemälde-Ausschnitt)



87 Katholische Hofkirche. Gewölbekalotte vom Turm aus gesehen

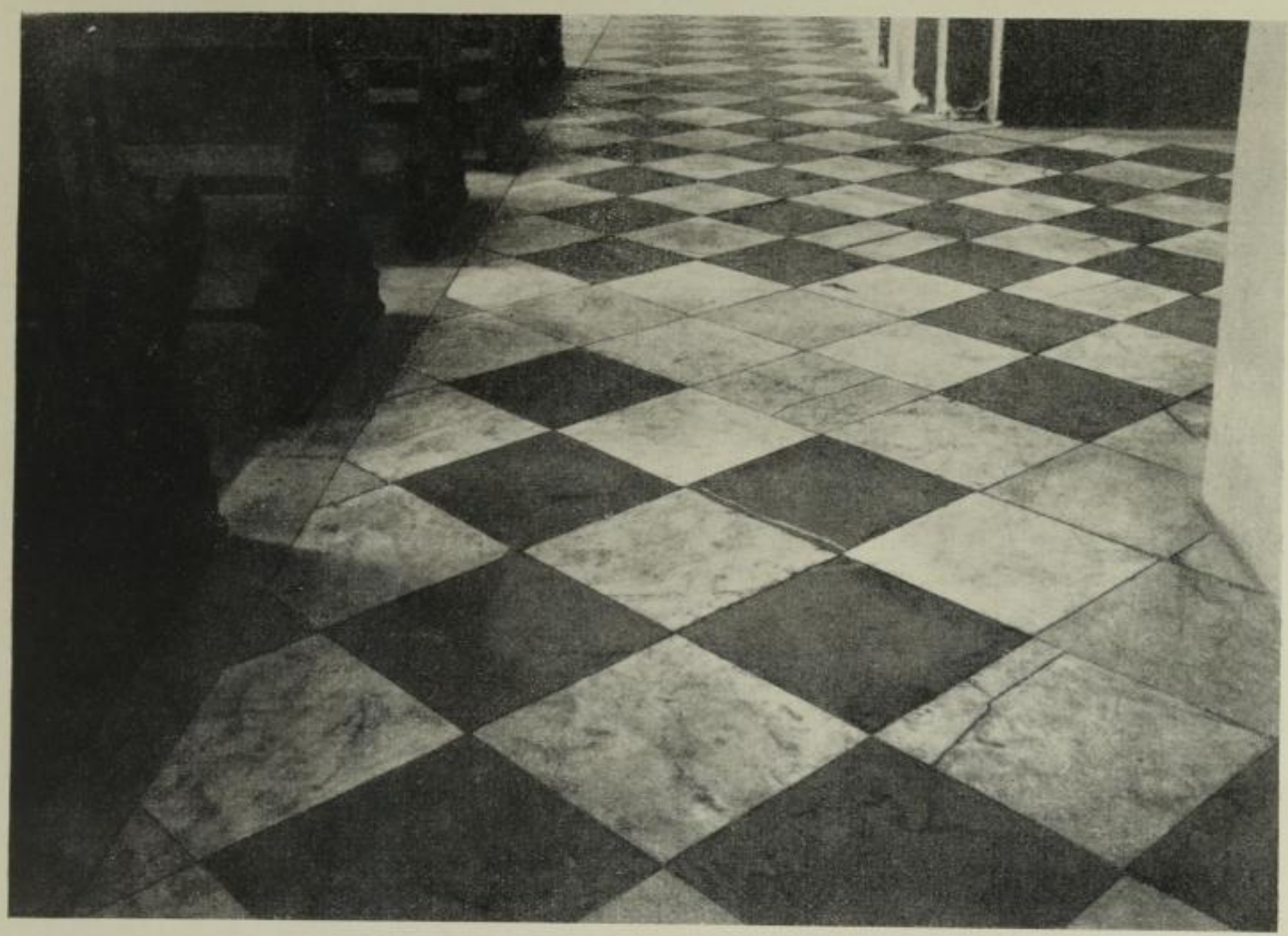
des Hauptgewölbes ist etwas schwieriger zu beschreiben. Erhalten ist der viertelkugelförmige Abschluß nach dem Turm hin. Ein Photo vom Turm aus auf diesen Rest des großen Gewölbes zeigt, daß nur die Gurte in Sandstein gemauert sind, die Gewölbe aber dazwischen aus Ziegeln bestehen (Abb. 87). Heute ist das nicht mehr zu erkennen, da bei den Aufbauarbeiten alles mit einem Aufbeton überzogen wurde.

Aus dem erhaltenen Teil ist nicht zu ersehen, ob das ganze Gewölbe in diesem Materialwechsel ausgeführt wurde. Schäfer schreibt in der architektonischen Beschreibung, die er seinem Buche angefügt hat, das Gewölbe „sei von runden Sandsteinrippenbogen und backsteinern gedrückten Kappen", was sich nicht ganz eindeutig auslegen läßt.

Nach Aussagen von Dr. Zimmermann, dem Leiter des Wiederaufbaues, haben keine Ziegel unter den Steintrümmern gelegen. Oberbaurat Heise, der die Restaurationsarbeiten von 1915 leitete, gibt in einem Bericht darüber[1] an, daß das Gewölbe aus „Sandsteinhurzeln" ausgeführt sei. Dies bestätigte der Bauführer Hartmann, der zuerst nach 1945 die Enttrümmerung und Instandsetzung leitete. Auch ist nichts von größeren Ziegellieferungen in den Nachrichten übermittelt.

Es lag nahe, Ziegelmauerwerk in den sphärischen Teilen des Gewölbes anzuwenden, da dort die größeren Hausteine schwieriger zu bearbeiten gewesen wären, weil sie allseitig schräg zugearbeitet sein müßten. Für die Verwendung von Ziegeln an stark gekrümmten oder sonst schwierigen Stellen in Natursteingewölben ist ein Beispiel in den von Balthasar Neumann ausgeführten Sakristeien des Domes von Würzburg vorhanden, wo ganz schmale Ziegel nach dem Gewölbescheitel zu verwendet sind. Neumann hat auch bei dem großen Gewölbe über dem Treppenhaus der Würzburger Residenz zweierlei Materialien angewandt, dort offensichtlich zur Gewichtsersparnis. Das Gewölbe überspannt 19/34 m, hat 5,50 m Stich und nach oben überhöhte Gurte, die 60–65 cm dick sind, während die Gewölbeschale wie bei der Hofkirche nur 30 cm mißt. Demnach ist es in den Abmessungen dem Gewölbe der Katholischen Hofkirche ähnlich. Bis zu 5 m vom Auflager hat Neumann Backstein genommen und im Mittelteil den leichteren Tuffstein.

[1] Liegt im Institut für Denkmalpflege und im Kunstgeschichtlichen Institut der TH. Dresden.



88 Katholische Hofkirche. Fußboden im Seitenschiff

Es ist also nach obigen Zeugnissen anzunehmen und findet seinen Grund in der Durchführung des auch sonst so konsequenten Baugefüges, daß das Gewölbe wie der ganze Bau, bis auf die sphärischen Abschlüsse, aus Sandsteinen erbaut war.

Die Materialien des inneren Ausbaues

Der Innenausbau geht nicht in allen Teilen auf Chiaveri zurück, da dieser ja schon 1749 Dresden verlassen hat und bis dahin noch wenig daran getan war. In dem schon einmal zitierten Bericht von Wetzel (65, S. 58) heißt es:

„...die gantze mittlere Kirche, als den Fußboden, wie auch unter denen Gallerien zu Stande bringen, auf denen Gallerien alle Brüstungen fest und fertig machen lassen, die zwei königl. Logen werden bereits geendigt, das hohe Altar ist auch gantz und gar aufgesetzt, alle Fenster der gantzen Kirche sind gleichfalls fertig, das erste Sacristey- und ein Treppengewölbe geendigt und andere dergl. Kleinigkeiten mit gemacht."

Der Innenausbau ist nie fertig geworden, so war der Eindruck nicht vollkommen befriedigend, weil ihm die einheitliche Wirkung fehlte, die künstlerische Geschlossenheit.

Ein wichtiger Teil des Ausbaues wurde jedoch fast ganz nach dem Willen Chiaveris ausgeführt, das ist der Fußboden. Er besteht aus schwarzen und weißen quadratischen Tafeln carrarischen Marmors mit je 40 cm Seitenlänge.

Chiaveri scheint sehr um die Verwendung dieses Materials gekämpft zu haben, was aus einem langen Brief, den er am 15. August 1747 an den König schrieb (65, S. 55), hervorgeht. Er bittet in dem Schreiben um die Bezahlung der Platten, die bereits zum Teil in Hamburg, zum Teil auf See waren, führt aber noch einmal die ganze Begründung an:

Er habe sich erkundigt, daß von hiesigem Marmor eine Tafel gleicher Größe vier Taler koste[1], weil es so viel Bruch beim Zuarbeiten gebe, und er habe festgestellt, daß eine Tafel carrarischen Marmors mit allen Frachtspesen nur die Hälfte koste, wenn sie mit einem Freipaß bis Hamburg geliefert werden könnten. Es seien 16000 Stück bestellt und bereits zum Teil geliefert, worauf er 10250 Taler Anzahlung bekommen und auch schon von seinem dazugelegt habe. Vom Aussehen der Platten schreibt er nichts, trotzdem wird ihm dieses besonders am Herzen gelegen haben.

Die 16000 Stück Platten sind geliefert und auch bezahlt worden, aber sie reichten nicht ganz für die Kirche. Die gesamte Fußbodenfläche ist 2855 m² groß, die 16000 Tafeln konnten nur 2560 m bedecken. Für den Rest ist dann doch sächsischer Marmor verwendet worden. Außerdem ist er an den Stellen eingestreut, wo ausgebessert werden mußte. Und dort sieht man, wie recht Chiaveri daran tat, den Carraramarmor zu verwenden, denn die Tafeln aus Italien sind tiefschwarz mit weißer Äderung und ganz weiß, der sächsische Marmor ist grau und sieht gegenüber den anderen Tafeln stumpf aus (Abb. 88). Man kann das noch in dem Seitenschiff nach der Schloßseite zu beobachten, wo der Fußboden erhalten geblieben ist, während der größte Teil der übrigen Flächen, für heutige Verhältnisse wahrscheinlich unersetzbar, verlorenging. Der verwendete sächsische Marmor stammt aus den Brüchen bei Crottendorf; schwarze Brüche gab es außerdem bei Grüna, im Amte Wiesenburg und bei Zwickau, mit denen auch verhandelt wurde, die aber wahrscheinlich nichts geliefert haben. Auf den Emporen oder Galerien war der Fußboden mit Parkett belegt, in der Sakristei mit Dielung zwischen Friesen.

Eine Oberflächenbehandlung der Pfeiler und Architekturglieder, die für uns heute von zweifelhaftem Wert ist, stellt der Überzug mit Stuckmarmor dar. Bei der Katholischen Hofkirche ist das Feld um den Hochaltar herum auf diese Weise behandelt, wie auch in den beiden südwestlichen Kapellen der Stein damit überzogen wurde. Es sollte die ganze Kirche mit Stuckmarmor ausgestattet werden, was wegen Geldmangel unterblieb (20, S. 73).

Bei guter Ausführung wäre in diesem Falle der Eindruck vermutlich günstiger ausgefallen, da der Stuckmarmor farbiges Leben hineingebracht hätte. Mit der Wirkung der vereinzelten Anwendung ist man dagegen nicht zufrieden, zumal die Farben sich zwischen gelb-rot-dunkelblau-grau bewegen und so nicht das heiterhelle Geflimmer des süddeutschen Barocks aufweisen. Auf alle Fälle soll hier nicht die Meinung vertreten werden, daß sich in unserer Gegend die Farben des Barock in Weiß und Gold erschöpfen müßten. In Dresden tritt der Stuckmarmor zum erstenmal im Palais im Großen Garten auf. Er erstreckt sich bei uns meistens nur auf Altäre und kleinere Bauglieder, dagegen wurde er im schlesischen Barock weitgehend angewandt, da dieser mehr mit der österreichisch-böhmischen Entwicklung verbunden ist.

Der plastische Schmuck des Innenraumes, das Gesims mit seinen Palmetten, sowie das Blätterwerk um die Bogenöffnungen der Arkaden im Hauptschiff, die Kartuschen über den Öffnungen der oberen Fenster in den Seitenschiffen und die Verzierungen in den Zwickeln der Palladiofenster sind aus Stuck gearbeitet. Bei den Kapitellen waren die Vergoldungen unmittelbar auf den Stein aufgebracht. Das Gewölbe selbst sollte nach dem Entwurf in Stuck und Fresko verziert werden, was aber unterblieben ist. Nur die Voluten auf den Postamenten zwischen den Fensteröffnungen deuten darauf hin, daß sie in weiteren Gliedern fortgesetzt werden sollten. Es kam dann zu der Verlegenheitslösung, daß Gurte und ein Spiegel auf das Gewölbe aufgemalt wurden; seit 1915 begnügte man sich mit glatt weißen Flächen.

Eine schwierig zu beantwortende Frage ist die nach dem Material der Brüstungen an den Emporen. Nach den Seitenschiffen zu sind sie wie die Treppengeländer geschmiedet, aber nach dem Hauptschiff waren Docken mit Abdeckung vorhanden, heute sind alle zerstört. In den Nachrichten heißt es, daß bereits 1741 der Serpentinsteininspektor Ehrenfried Friedrich 272 Stück Balustres oder Docken von Serpentinstein für die Balustraden und Galerien gegen Zahlung von 500 Talern abgeliefert habe (65, S. 49). Der Serpentin kam aus Zöblitz, wo es seit 1726 eine darübergesetzte staatliche Inspektion gab[2]. Die Anzahl stimmt ungefähr. Nun zeigte mir aber der bei der Kirche angestellte Meister Sanders, der sich um das Sammeln der Reste der Kirchengeräte und deren Instandsetzung sehr verdient gemacht hat, einige Baluster aus Holz, schwarz angestrichen, nur wenig angekohlt, die von den Emporenbrüstungen stammen sollen, eigentlich

[1] Erscheint zu hoch, denn 1835 wurde eine Tafel Crottendorfer Marmor mit 2 Taler 4 Gr. angeboten und wurde sogar nur für 2 Taler 2 Gr. 6 Pfg. geliefert (SLHA. Rep. VIII, Dresden Nr. 615a, Loc. 35887 Bl. 60). Jedoch kommt heute noch der italienische Marmor in Sachsen billiger zu stehen als der einheimische.

[2] SLHA. Rep. IX, Sect. I, Nr. 2959, Loc. 36182.

müssen, denn die Balustraden um die Altäre sind zum Teil noch vorhanden und deren Docken bestehen aus Serpentin. Holz kam hier weniger in Frage, weil sie den Besuchern näher gerückt waren als auf den Emporen, wo hölzerne Baluster denselben Eindruck machen konnten. Über die Altarbalustraden gibt es nur eine Nachricht in einem königlichen Reskript vom 24. September 1755:

„...nebst 1840 Thaler vor die vor dem Altar in der sogenannten Sacraments-Cappelle von hiesigem Land-Marmor gefertigten Balustrade, Fuß und Obergesimßen wie auch denen zugehörigen Piedestalli..."[1]

Es ist darin nur von dem einen Altar die Rede, doch ist für die übrigen das gleiche anzunehmen.

DIE INSTANDSETZUNGEN AN DER KATHOLISCHEN HOFKIRCHE

VON W. KRÖNERT

Restaurationen bis 1864

Instandsetzungsarbeiten zeigen am besten die schwachen Stellen eines Bauwerks; denn die Zuverlässigkeit oder Unzuverlässigkeit einer Bauausführung kann immer erst nach Jahrzehnten sicher beantwortet werden, wenn sich Schäden einstellen oder nicht.

Am frühesten begannen an der Hofkirche die bereits erwähnten Reparaturen beim Dach. Noch während der Bauzeit, am 29. April 1750, als es nicht ganz vier Jahre gedeckt war, heißt es in dem Anschlag Knöffels „zur völligen Ausbauung der neuen Kirche"[2] unter anderem:

7400 Thlr vor Kupfferschmiede-Arbeiten, vor Kupffer, Nägel und Arbeitslohn zum vier Capellen-Dächern,

1181 Thlr vor Bley-Decker-Arbeit, vor das Bley-Dach auf denen zwey Beykirchen zu reparieren, incl. 100 Ctr. Bley.

Die Kapellen, die neu gedeckt wurden, führte man also nach den schlechten Erfahrungen gleich in Kupfer aus, wie es hier auch üblich war. Ferner mußten die Bleidächer schon damals gründlich repariert werden. Weitere zwanzig Jahre später, in dem Band der Bauanschläge auf das Jahr 1772[3], heißt es wieder:

„Auf der katholischen Hofkirche allhier sind die Dächer auf denen Bey-Kirchen völlig wandelbar, so daß das Wasser durchs Bley eingehet, darunter aber die Sparren und Schalbretter gänzlich verfaulet, insonderheit ist auf der Bey-Kirche gegen den Wall 92 Ellen lang das Stück Dach nicht länger mehr zu erhalten, indem das Wasser häufig ein und durchs Gewölbe dringt. Dazu werden erforlich sein..."

Und an anderer Stelle:

„Vom oberen Kirchendache sind 4725 Ellen an altem Bleye erhoben worden; 655,5 Ctr. in allem, so käme auf jede Elle $15^1/_4$ Pfund."

Es ist also 1772 nach dieser Überlieferung bereits das obere Dach in Kupfer gedeckt gewesen. Aus dem Text späterer Anschläge geht hervor, daß in diesem Jahre die Seitenschiffe in Kupfer gedeckt wurden, auf den drei Stufen aber die Bleideckung blieb, was Anlaß zu dauernden Reparaturen gab.

Die Turmbekrönung mußte auch einige Jahre nach ihrer Aufstellung ausgewechselt werden. Im Anschlag Knöffels zur Turmvollendung ist ein Knauf mit Kreuz und Schein enthalten. An Stelle dessen wurde eine Gruppe zweier Engelputten, die Palmzweige und ein Kreuz hochhielten, aufgestellt, wie sie auch auf Turmrissen erscheint (Abb. 26 Kat. d. Hdz. 13). Angeblich soll diese allzu künstliche Bekrönung am 13. Juli 1756 (an anderer Stelle 1757) heruntergestürzt sein, wofür am 13. August der Knauf mit Kreuz aufgesetzt wurde. Jedoch gibt es eine Kabinettsorder vom 21. Juli 1759 an den Oberlandbaumeister Schwarze, in der es heißt:

„Wie auch endlich höchstgedachte Ihro Königl. Majst., daß die auf dem Catholischen Kirchthurme zu Dresden stehende und, weil sie einen durchaus gehenden Riß bekommen, darauf nicht zu erhaltenden

[1] SLHA. Rep. VIII, Sect. I, Nr. 587, Loc. 55867.
[2] SLHA. Acta 774.
[3] SLHA. Rep. VIII, Gen.Nr. 212, Loc. 55775.

Grouppen-Kinder vermittelst eines zu errichtenden kleinen Gerüstes herunter zu nehmen und dagegen der bereits Ao. 1756 gefertigte Knopf, so anfänglich dahin kommen sollen, drauff zu setzen, sich gefallen lassen."

Des weiteren gab der Fußboden immerfort zu Ausbesserungen Anlaß. Hier war die Ursache nicht das Material, sondern die mangelhafte Verlegung der Platten, denn sie waren zum Teil auf die Gewölbe der Grüfte und zum anderen auf den aufgefüllten Schutt mit ungenügender Untermauerung verlegt. Dadurch setzten sich die Platten ungleich, wobei sie teilweise zerbrachen. Der Fußboden war nach dem Bericht Wetzels erst verlegt worden, als Chiaveri Dresden schon verlassen hatte. Es ist auch eine, allerdings nicht sehr ordentliche Zeichnung von Wetzel in zweifacher Ausfertigung dafür vorhanden[1].

Der Rest wurde in sächsischem Marmor 1772 verlegt (20, S. 49). Aus den folgenden Jahrzehnten haben sich keine Anschläge oder Rechnungen, die den Fußboden betreffen, erhalten, aber 1810 wurden 66, im darauffolgenden Jahre 80 Marmorplatten an den Hofmarmorierer Johann Carl August Rossi geliefert[2]; 1813 wieder 40 Stück bestellt, von den Brüchen aber nicht gleich geliefert, da Rossi, der tief in Schulden steckte, die alten noch nicht bezahlt hatte[3]. Ihm wurden daraufhin die Arbeiten entzogen, doch bekam er sie in den dreißiger Jahren auf sein Ansuchen wieder.

Die nächsten, vom Hofbaumeister Thormeyer unterschriebenen Kostenanschläge sind erst wieder vom Jahre 1833 an vorhanden. Von da ab wurden sie bis 1864 fortlaufend in zwei Aktenbänden gesammelt[4]. In den ersten Jahren nach den napoleonischen Kriegen wird wahrscheinlich nicht viel erneuert worden sein, nur der Begräbnisraum unter der Ignatiuskapelle wurde nach Plänen vom Landbaumeister Schuricht 1823 ausgeführt (70, S. 7 und 62, S. 142).

Die Aktennotizen beginnen 1833 damit, daß die Freitreppe, elf Stufen vor der Kirche, umgelegt und das Trottoir längs der Kirche ausgebessert werden soll (Bl. 2), was bereits 1834 ausgeführt wurde. Aus dem gleichen Jahre liegt ein Bericht Thormeyers über den Zustand der Hofkirche vor (Bl. 16ff.), in dem er schreibt, daß im Hauptdach die Balkenköpfe und die Mauerlatten weggefault seien und alles verstockt sei. Dadurch sei die ganze Dachkonstruktion, die schon mehrfach unterstützt worden, unsicher. Durch herabfallende Steinbrocken sei das Blei auf den Stufen beschädigt, dadurch dringe das Wasser in die unteren Dächer. Er schlägt vor, die Stufen mit dem sogenannten „Berliner Ölzement" zu bestreichen, mit dem er auch die Steine des Mauerwerks verkitten will (die Zeit der Zement-Allheilmittel-Restaurationen ist gekommen). Auch der Fußboden ist wieder als reparaturbedürftig erwähnt. Die Kosten für alle notwendigen Arbeiten sind mit 10225 Talern veranschlagt.

Vom Fußboden wurden 1834–1836 Teile umgelegt, die anderen Arbeiten blieben aber noch liegen und wurden 1836 erneut veranschlagt. Es waren noch Reparaturen am Turm und dessen Figuren erforderlich geworden. Als Gesamtkosten sind diesmal 18855 Taler genannt. Für 1837 und 1838 wurden vom Finanzministerium die Mittel zur Reparatur des Hängewerkes und des Daches bewilligt, nachdem „besondere Erläuterung und Prüfung der erforderlichen Aufwände stattgefunden" hatte, so daß dies die erste große Reparatur an konstruktiven Teilen der Kirche war, wahrscheinlich weniger durch eine mangelhafte Konstruktion an sich, sondern eher durch die unzweckmäßige Dachdeckung der ersten Jahrzehnte hervorgerufen. Es lag auch laut Schriftsatz eine Zeichnung über die Schäden am Dach und die Art der Wiederherstellung bei; diese hat sich aber nicht mit erhalten. In den folgenden Jahren bis 1844 heißt es fast in jedem Anschlag, daß Teile des Fußbodens umzulegen und auszubessern seien, die Dachdeckung zu reparieren; wohl jedes Jahr wurden die drei Stufen mit dem erwähnten Berliner Ölzement angestrichen, bis sogar das Finanzministerium anfragt, warum man denn nicht einmal so repariere, daß dieser Posten nicht immer wieder auftauche. Auch die Figuren kamen nach und nach an die Reihe, solch einen Anstrich zu erhalten.

Als sich ein anderer Lieferant aus dem Amte Zwickau um die immer wiederkehrende Lieferung von Fußbodenplatten für die Hofkirche bewarb, wies der Bildhauer Traugott Friedrich Hesse aus Crottendorf darauf hin, daß er und sein Vater von jeher die Lieferung dieser Platten gehabt hätten. Er war auch der billigste. Dazwischen wurden die Fenster und Türen ausgebessert und mit Ölfarbe gestrichen, also die an jedem Bauwerk vorkommenden laufenden Arbeiten ausgeführt.

[1] Im Institut für Denkmalpflege.
[2] SLHA. Rep. VIII, Nr. 408, Loc. 35863.
[3] SLHA. Rep. VIII, Gen.Nr. 234, Loc. 35776.
[4] SLHA. Rep. VIII, Dresden Nr. 613a/b 10 c. 35887.

Am 5. Februar 1842 unterschrieb nicht mehr der Hofbaumeister Thormeyer, sondern in Vertretung ein Bauverwalter Beuchelt und vom 20. Oktober desselben Jahres ab der Landbaumeister Barth. Für 1844 wurden Reparaturen am Hauptgesims und zwei Jahre später solche an den Gesimsen des Turmes bis zum Hauptgesims unter dem Glockenstuhl veranschlagt (Bl. 208, 221). Damit begannen, hundert Jahre nach der Erbauung, die nicht mehr abreißenden Auswechselungen von Architekturteilen und äußeren Steinen der Fassaden.

Am 27. Dezember 1844 ist auch ein Kostenanschlag für die Ausweißung des Kircheninneren über 4400 Taler aufgestellt worden. Diese Renovierung wurde aber erst 1850 durchgeführt und kostete nach Zusammenstellung der Rechnungen 5970 Taler. Am Dekor des Hauptschiffes wurde dabei nichts geändert, nur die Seitenschiffe, die bis dahin glatt weiß gewesen waren, wurden diesem angeglichen.

1853 kam man endlich auf den Gedanken, Luftzugöffnungen in die Dächer der Seitenschiffe zu machen, um das Holz vor dem Verstocken zu bewahren. Nachdem die Arbeiten seit 1848 in der Nachfolge Barths dem Landbaumeister Haenel unterstanden hatten, sind die letzten Blätter der Akte, am 7. Dezember 1864, die eine gemeinsam mit dem Hofbaumeister vorgenommene Besichtigung der nicht ziehenden Öfen in den königlichen Oratorien betreffen, schon von Landbaumeister Canzler unterschrieben.

Restauration von 1865–1869

Unter dem genannten Landbaumeister Canzler wurde die erste große Erneuerung des Äußeren der Kirche unternommen. Darüber sind zwar im Archiv keine Akten mehr vorhanden, wahrscheinlich sind sie im Landbauamt mit verlorengegangen, aber Canzler hat selbst einen zusammenfassenden Bericht über seine Maßnahmen veröffentlicht (7).

Es heißt darin, daß sich am Turm von den Stellen aus, wo er zugänglich war, massenhaft ausgewitterte Flächen im Steinwerk zeigten; die Anzeigen und Beschwerden häuften sich, daß Steinbrocken von Architekturteilen und Statuen herabgefallen wären. Des weiteren schreibt er, daß im oberen Teil des Turmes, der während des Siebenjährigen Krieges gebaut wurde, keine glückliche Auswahl des in seiner Wetterbeständigkeit sehr verschiedenen Elbsandsteines stattgefunden habe, und daß die vielfache Anwendung von Eisenklammern und Eisendübeln, verbunden mit ungenügender Abwässerung und Abdeckung der Gesimsteile dem Steinwerk nachteilig gewesen sei.

Bei den letzten Restaurierungsarbeiten wurden im Jahre 1865 von Rollgerüsten aus, angebracht auf den das Hochschiff der Kirche umgebenden drei sandsteinernen Stufen, die Schäden am Hauptgesims und der darüber befindlichen Balustrade ausgebessert, sowie die Bleiabdeckung über den erwähnten Stufen, welche seither mit dem Berliner Ölzement überzogen und nur durch ununterbrochene Reparaturen dichtzuhalten waren, was auch Canzler besonders betont, wieder gründlich erneuert.

Die Schäden am Turm begannen an den Gesimsen des zweiten Turmstockwerkes über dem Glockenboden (was darunter lag, war ja in den vierziger Jahren ausgebessert worden), nahmen nach oben immer mehr zu und ließen erst bei der Spitze nach, bei der die vier übereck gestellten sandsteinernen Rippen damals noch nicht mit Kupferblech überzogen waren. Da auch der Knopf und das Kreuz auf ihren festen Stand untersucht werden sollten, mußte der Turm bis oben hin eingerüstet werden. Im Verlauf der Wiederherstellungen wurden ein großer Teil der Säulenkapitelle und Basen und mindestens der dritte Teil der Gesimsglieder erneuert, indem sie bis auf den festen Stein ausgespitzt und neue Sandsteinstücke unter Verwendung von Bronzedübeln eingesetzt wurden.

Weiter heißt es wörtlich:

„An den Säulenschäften, sowie an den glatten, von Profilen nicht unterbrochenen Wandflächen, wo zumeist die äußere Schale abgewittert war und wo die tiefe Ausspitzung der Flächen nachteilig für den Zusammenhang und Bestand des Turmes geworden wäre, ist die Ergänzung in sorgfältiger Weise durch Zementputz mit $^1/_2$ Sandbeimischung erfolgt. Durch starke vorherige und nachträgliche Anfeuchtung des Mauerwerks und Putzes mittels übergebreiteter angefeuchteter Tücher und durch Imitation des Scharirschlages auf dem Sandstein, durch Überstreichen des fertigen Putzes mittels ausgezinkter Blechstreifen, Nachziehen der Steinfugen etc., und durch Nachfärben des Putzes nach vorheriger Überstreichung

desselben mit sehr verdünnter Essigsäure, wodurch die Farbe innig mit dem Bewurf verbunden wurde, ist es geglückt, daß Putz und Farbe noch in der Nähe vom wirklichen Sandstein nur sehr schwer zu unterscheiden sind."

Am stärksten waren die Verwitterungen an der Stelle, wo die elliptische Form des Turmes in den Kreis übergeht. Die Simse seien zwar mit Kupfer abgedeckt, aber dieses nur mit Holzdübeln im Stein befestigt gewesen. Die Abdeckung hatte sich deshalb gehoben und war nachteiliger für den Stein geworden als gar keine, da sich die Feuchtigkeit darunter sammelte. Bei der Restauration sei das behoben worden durch eine neue Abdeckung mit genügendem Gefälle und einer Traufkante und durch Anbringung von im Stein befestigten Bleidübeln. Wo bisher noch keine Abdeckung war, sei sie aus Blei ausgeführt worden. Außerdem wurden die Figuren restauriert, indem neue Stücke gearbeitet und mit Bronzedübeln in Zement daran befestigt wurden, dann alle Figuren mit Firnisfarbe angestrichen.
In dem Bericht sind noch eine nähere Beschreibung der Konstruktion des Gerüstes und eine Kostenzusammenstellung enthalten, die mit 9832 Talern abschließt. Außerdem ist erwähnt, daß die Bauleitung der Bezirksbaumeister Nauck unter Assistenz des Hilfsarchitekten Stöckhardt aus Weimar, der die guten Aufmaßzeichnungen anfertigte, gehabt habe.

Restauration von 1901–1903

Nach der oben beschriebenen Instandsetzung von 1867–1868 wurden auch weiterhin Ausbesserungen an den Kirchenschiffen und Dächern durchgeführt, denn der Sandstein hatte ein Alter erreicht, in dem die Verwitterung schneller voranschritt, die durch die Rauchgase der Elbedampfschiffahrt noch beschleunigt wurde.
Die nächste größere Erneuerung des Steinwerkes am Turm, über die wieder ein gedruckter Bericht vorhanden ist, fand 1901–1903 unter der Leitung des königlichen Baurats Hülle statt. Ein Regierungsbaumeister Köhler schrieb darüber (47). Es wurde ein Gerüst aufgeführt, das wie das von 1867 in dem offenen Turmgeschoß begann und dort aufgehangen war (Abb. 83). Während 1867 die Säulen der Gerüstboden stockwerksweise zurückgesetzt waren, neigte man sie jetzt so, daß sie sich der Turmform anglichen. Dadurch erhielt man eine einfachere Gerüstkonstruktion und auch eine etwas kleinere Windangriffsfläche, die trotzdem noch, wie bereits ausgeführt (in den statischen Betrachtungen), das Dreifache der Turmfläche ausmachte.
Zuerst wurden die unteren, weit ausladenden und den Verkehr am meisten gefährdenden Gesimse befestigt, das sind jene, die bereits 1844 ausgebessert worden waren und nicht erst 1868.

Es heißt dann im Bericht weiter wörtlich:

„Bei der Erbauung der Kirche hatte man gerade die ausladenden, reich gegliederten Architekturteile aus einem wenig wetterbeständigen, weißen, teilweise stark eisenhaltigen Sandstein hergestellt, jedenfalls um an Bearbeitungskosten zu sparen. Steches Annahme auf Grund der Gemälde Canalettos, daß der Oberbau aus gelbem Sandstein auf weißem Unterbau hergestellt sei, findet also keine Begründung. Dieser Stein war bei der dem Wetter sehr ausgesetzten Lage tief hinein verwittert, während die glatten, aus einem härteren Sandstein angefertigten Platten und ungegliederten Teile weniger tiefgehende Zerstörungen zeigten. Als großer Fehler muß es angesehen werden, daß Eisen zu den Klammern, Dübeln und Ankern verwendet worden war, die, zur Verankerung der einzelnen Werkstücke dienend, nur mit Kalkmilch vergossen, infolge Volumenvergrößerung beim Rosten sprengstoffartig gewirkt und teilweise starke Platten von oben bis unten zertrieben hatten. In ebenso fehlerhafter Weise waren die einzelnen Werkstücke auf eiserne Keile versetzt und die Fugen hohl gelassen."

Diesmal wurden alle Vierungen nur aus Postaer Sandstein hergestellt und nicht als Zementschalen, die schon wieder zum Teil abgefallen waren. Ferner seien 1868 für die Kupferabdeckung Eisendübel in Holzkeilen, dazu nahe an der Vorderkante der Gesimse verwendet, so daß man Teile mit der Hand abnehmen konnte, obwohl Canzler in seinem Bericht schreibt, daß Bleidübel verwendet wurden.
Die Wendeltreppe in dem oberen offenen Geschoß war schon so sehr angegriffen, daß sie außer Betrieb genommen und eine Leiter eingebaut wurde. Die Rippen der Zwiebel wurden bis auf den festen Stein abgearbeitet und dann, wie die Felder dazwischen, mit Kupferblech überzogen.

Schäden geringerer Ausdehnung an den Fugenrändern wurden so repariert, daß man dort schwalbenschwanzförmig ausspitzte, die Fuge mit Zementmörtel ausgoß und dann verstrich, wobei diesmal auf die Vortäuschung von Steinmaterial kein Wert gelegt wurde. So haben wir heute noch die weißen Ringe zwischen jedem Stein der Säulen und bei den Pfeilern des Turmes. Zuletzt wurden die Steine mit Fluaten gestrichen und der ganze obere Teil des Turmes mit Ceylongraphit unter Zusatz von Leinöl. Die Statuen erforderten 1903 nur kleine Reparaturen, bekamen aber wieder einen Anstrich mit einer Mineralfarbe. Man war noch nicht darauf gekommen, daß diese porenschließenden Anstriche dem Steinmaterial nicht nützen, sondern nur schaden, indem durch die Risse, die die Farbe bekommt, Wasser eindringt, aber nicht wieder verdunsten kann und so den Stein zerstört.

Die gesamte Turmrestauration nahm zweiundzwanzig Monate in Anspruch und kostete mit dem Gerüstbau 73700 Mark. Sie war so gründlich, daß bis jetzt, also in einem Zeitraum von immerhin fünfzig Jahren, noch keine größeren Arbeiten am Turm notwendig geworden sind.

In dem Bericht von 1904 heißt es am Ende, daß mit diesen Wiederherstellungen noch nicht genug für die Erhaltung des Kunstwerkes getan war; sondern das, was am Turm vollendet sei, am Schiff zu tun übrigbliebe.

Restaurationen bis 1917

Neben den beiden großen Turminstandsetzungen von 1867/68 und 1902/03 gingen die übrigen Arbeiten immer weiter, kamen aber 1917 zu einem gewissen Abschluß, wenigstens im Gefüge der Kirche, während an den Figuren auch in den dreißiger Jahren gearbeitet worden ist.

In den Jahren 1904–1907 wurde das Mauerwerk des Hauptschiffes ausgebessert. Man glaubte, damit für eine Zeit fertig zu sein, da stürzte 1910 ein zwei Meter langes Stück vom unteren Hauptgesims herab und 1913 der Arm der Figur, die Johannes den Täufer darstellt. So begann in diesem Jahre von neuem, und man kann wohl sagen, diesmal nach denkmalpflegerischen Gesichtspunkten, die Restauration. Auf die Verwendung des bisher seit seiner Einführung in den dreißiger Jahren des 19. Jahrhunderts üblichen Zements wurde verzichtet, auch keine eisernen Stangen in die Gesimse eingebaut, sondern die Gesimsplatten, die erneuert werden mußten, ganz herausgenommen, daß die neuen genügend Auflager bekamen. Auch für diese Teile wurde jetzt rechtselbischer Stein genommen, und zwar aus den Brüchen von Posta, die ja auch zum Neubau mit beigetragen hatten.

Über diesen Abschnitt der Restaurierungsarbeiten bis 1915 gibt es einen gedruckten Bericht von dem Geheimen Baurat Karl Schmidt (64) und einen neueren im Manuskript von dem damaligen Bauamtmann und örtlichen Bauleiter, heutigen Oberbaurat a. D. Walther Heise, der vor Beginn der Arbeiten 1914 erst eine Reise nach Süd- und Südwestdeutschland unternahm, um dort die Methoden der Denkmalpflege an den großen Domen zu studieren.

So wurde nun kein Zement mehr verwandt, sondern alles in Kalkmörtel in seinem ordentlichen Gefüge ausgeführt. Die aus dem 19. Jahrhundert stammenden Zementausfugungen konnten aber nicht beseitigt werden, weil es nicht ohne Zerstörung der zunächstliegenden gesunden Steine möglich gewesen wäre. Alle Arbeiten wurden von einem Rollgerüst aus durchgeführt und dabei auch die alten Wasserspeier weggenommen und Fallrohre aus Kupfer angebracht. Das sei eine selbstverständliche Maßnahme gewesen und von der Öffentlichkeit schon lange gefordert. Mag sein, aber die Architektur, an deren großen Gesimsgliedern sich die Rohre nun entlangschlängeln, hat nicht dadurch gewonnen. Diese äußeren Arbeiten waren im Jahre 1915 beendet.

In demselben Jahre wurde auch die Innenausmalung erneuert. Die aufgemalten Gurte auf dem Hauptgewölbe fielen weg. Es wurde ganz weiß gelassen, nur die Stichbogen der Fenster ornamental behandelt. Baurat Gräbner, einer der damals führenden Dresdener Architekten, meinte, daß man das Gewölbe erst mit einer Rabitzschicht überziehen müsse, ehe es bemalt werden könne, womit er auch recht hatte, denn seitdem die Kirche beheizt wurde, setzte sich der Staub auf den verschieden starken Teilen des Gewölbes in verschiedener Intensität fest.

Über den Zeitpunkt des Einbaues dieser Heizung habe ich keine Notiz gefunden, wahrscheinlich war es 1893, da aus diesem Jahre Durchzeichnungen des Stöckhardtschen Grundrisses mit eingetragenen Heizrohren in der Zwingerbauhütte vorhanden sind. Man baute keine Kessel ein, sondern schloß die Kirche an das Fernheizwerk an.

Von den Figuren wurde der Ölfarbenanstrich beseitigt, wobei alle Zementausflickungen, Risse und Eisenbolzen zutage kamen. Von diesen Zementkuren war man allerdings auch schon in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts bei den Figuren abgekommen (70, S. 7), indem bereits Stücke von Sandstein eingefügt wurden. Und so ging man auch 1915 vor, nur daß nun der Anstrich wegblieb. Die gesamten Arbeiten dieser Wiederherstellungsperiode erforderten 350000 Mark. Von da ab bis zur Zerstörung sind für die Erhaltung des konstruktiven Gefüges keine großen Aufwendungen mehr gemacht worden. Nur eine Restauration der Figuren wurde noch einmal in großem Umfange in den Jahren 1932 und 1933 von der Zwingerbauhütte durchgeführt. Es sind Photographien von sechsundzwanzig Statuen aus diesen Jahren vorhanden, die eingerüstet sind, an denen Arme und andere Glieder ergänzt, sowie große Vierungsstücken eingesetzt wurden.
Nach der Betrachtung aller dieser Instandsetzungen in den beiden Jahrhunderten können wir sagen, daß eigentlich nur ein Baufehler davon auf das Konto Chiaveris geht, das ist die mangelhafte Dachdeckung gewesen. Die Befestigung des Turmes mit Eisenbolzen und -klammern hat er nicht veranlaßt, die Verlegung des Fußbodens hat er auch nicht mehr überwacht. Für die Schäden am Mauerwerk, den Architekturgliedern und Figuren kann man den fremdländischen Architekten nur insoweit verantwortlich machen, als er einen erfahrenen, mit den sächsischen Verhältnissen bekannten Maurermeister wie Johann Gottfried Fehre hätte heranziehen sollen, der ihm nach der bautechnischen Seite hin bessere Dienste geleistet hätte als sein erster Kondukteur, der Bühnenkünstler Sebastian Wetzel. Im übrigen ist die Steinauswahl bei dem starken Bedarf an Werksteinen in der Barockzeit auch sonst mangelhaft gewesen, wie es die Herkunft des Materials aus verschiedenen Brüchen und Lagen unterschiedlicher Güte ergab. Ferner sind die Luft und die in ihr vorhandenen Rauchgase in der Großstadt, noch dazu bei dem nahen Dampfschiffverkehr, überall den Sandsteinbauten verhängnisvoll geworden; nur die besten Stücke widerstehen diesen Angriffen. Jedenfalls sind konstruktive Eingriffe, Pfeilerverstärkungen, Fundamentverstärkungen, Gewölbesicherungen, und was alles bei vielen alten Großbauten vorgenommen werden mußte, nie erforderlich gewesen und wären auch nie erforderlich geworden.

Zerstörung 1945 und Wiederaufbau in den letzten Jahren

Am 15. Februar 1945, in der Nacht zum Aschermittwoch, gingen bei den großen Fliegerangriffen die meisten Baudenkmäler mit der Innenstadt Dresdens zugrunde. Die Katholische Hofkirche hat diese Vernichtung noch am besten überstanden, ist nicht, wie die Frauenkirche, ganz zusammengestürzt. Die Schäden waren allerdings auch hier sehr groß. Es ist nur die Relativität, die sie nicht so groß erscheinen läßt. Als man an die Aufgabe der Wiederherstellung näher herantrat, zeigte sich erst ihr ganzer Umfang.
Die Kirche war vollkommen ausgebrannt; das Hauptgewölbe, bis auf den Abschluß zum Turm hin, hinabgestürzt, vom Mauerwerk der Südhälfte des Hochschiffes ein großer Teil, etwa 200 m³. Das Gewölbe über dem Seitenschiff am Theaterplatz war gänzlich zerschlagen, von dem anderen waren nur zwei Felder erhalten geblieben, vom Mauerwerk des erstgenannten Seitenschiffes waren das Gesims und die Balustrade zerstört, abgesehen von unzähligen kleineren Schäden an den Steinen und Architekturgliedern.
Im Innern war das konstruktive System durch das Abplatzen großer Schalen des Sandsteines an den Pfeilern infolge der Hitze angegriffen. Besonders an der Orgelseite waren die Schäden sehr tiefgehend. Elf von den achtundsiebzig Figuren auf den Balustraden und am Turm gingen völlig verloren (vgl. Abb. 89). Der Fußboden wurde zu mindestens drei Vierteln seiner Fläche unbrauchbar.
Von den Ausstattungsstücken haben sich die Kanzel von Permoser, die eingemauert war und heute noch ist, ausgelagerte Teile der Orgel, die meisten Altarbilder (außer denen in der Sakramentskapelle und in den beiden Seitenschiffen) und sieben von zehn Beichtstühlen erhalten. Der Meister Sanders bewahrt ein Stück von einer Seitenlehne des Gestühls mit der reichen Schnitzerei in Eichenholz auf, das verschüttet gelegen hatte und nicht ganz verbrannt ist. Der Hauptaltar und ein Teil der Nebenaltäre wurden zerstört, das gesamte kirchliche Gerät mußte verbeult und verstümmelt unter den Trümmern geborgen werden.
Aber schon im Sommer 1945 begannen die Schuttberäumung und der planmäßige Wiederaufbau, der der Zwingerbauhütte untersteht, im Anfang deren Leiter Dr. Hubert Ermisch und heute Dr. Max Zimmermann.
Zuerst wurde das südöstliche Seitenschiff in Angriff genommen (58), also der Teil nach der Schloßseite. Das Sandsteingewölbe wurde wieder in der alten Form ergänzt, das Dach aber aus Fertigbetonteilen her-

gestellt, die zugleich als Zugverankerung für das zu sehr vom Schub beanspruchte Mauerwerk dienen, und mit ausgeklopftem Kupfer eingedeckt. Die Arkaden nach dem Hauptschiff wurden vorläufig zugemauert und alles so weit renoviert, daß seit Pfingsten 1947 wieder Gottesdienst in diesem Teil der Kirche abgehalten werden kann; nachdem er schon seit Juni 1945 in der behelfsmäßig hergerichteten Bennokapelle stattgefunden hatte.

Danach gingen die Arbeiten an den anderen Teilen weiter. Die Gewölbe der Kapellen und der Sakristei wurden ausgebessert, wobei vorher die wenigen erhaltenen Reste der Deckenmalereien abgenommen wurden. Auch mit der Wiederherstellung der Einwölbung des nordwestlichen Seitenschiffes begann man 1947. Hier wurde das Dach ebenfalls aus Stahlbeton hergestellt und dient auch als Zugverankerung.

Die Pfeiler im Inneren der Kirche wurden mit Zement ausgepreßt und die zerstörten oder beschädigten Steine dann Stück um Stück ergänzt, was sich bis 1955 hinzog. Die soliden Stärken dieser Innenpfeiler haben bewirkt, daß trotz der tiefen Abspaltungen keiner zusammengebrochen ist.

Im Jahre 1949 begannen die Vorarbeiten für das Dach über dem Hauptschiff. Bei dem Vergleich der Vorschläge für eine Ausführung in Stahl, Stahlbeton oder Holz stellten sich damals für das Holzdach die geringsten Kosten heraus. Von Baumeister Hermann Ullrich wurde ein genagelter Fachwerk-Dreigelenkbinder vorgeschlagen und in kurzer Zeit mitten im Winter aufgestellt.

Eine schon aus Sicherheitsgründen gegen Brand vorzuziehende Stahlkonstruktion wäre, vorausgesetzt, daß das Material heranzubekommen gewesen wäre, nicht viel teurer ausgefallen, denn dann würden die stählernen Fachwerkträger, die jetzt außer den Holzbindern im Abstand der Pilaster angebracht und durch Längsträger verbunden sind, um die Rabitztonne zu tragen, nicht notwendig gewesen sein.

An diese Stahlbinder, die aus dem Material zusammengesetzt sind, das man aus der Bergungsaktion zur Verfügung hatte und insofern verschieden ausgeführt sind, wurde ein Ringanker befestigt, der den Schub des Dreigelenkbinders aufnimmt. Nachdem die Auflager so vorbereitet waren, wurden die vorgefertigten Binder mit einem 66 m hohen Richtmast hochgewunden, oben mit Seilzug auseinandergezogen und abgesetzt. Die zwei Ortbinder bestehen aus Halbhölzern mit Ringdübelverbindungen. Die beiden Kegelhälften sind aus einfachen Fachwerkbindern, die an der Spitze zusammenlaufen, gebildet.

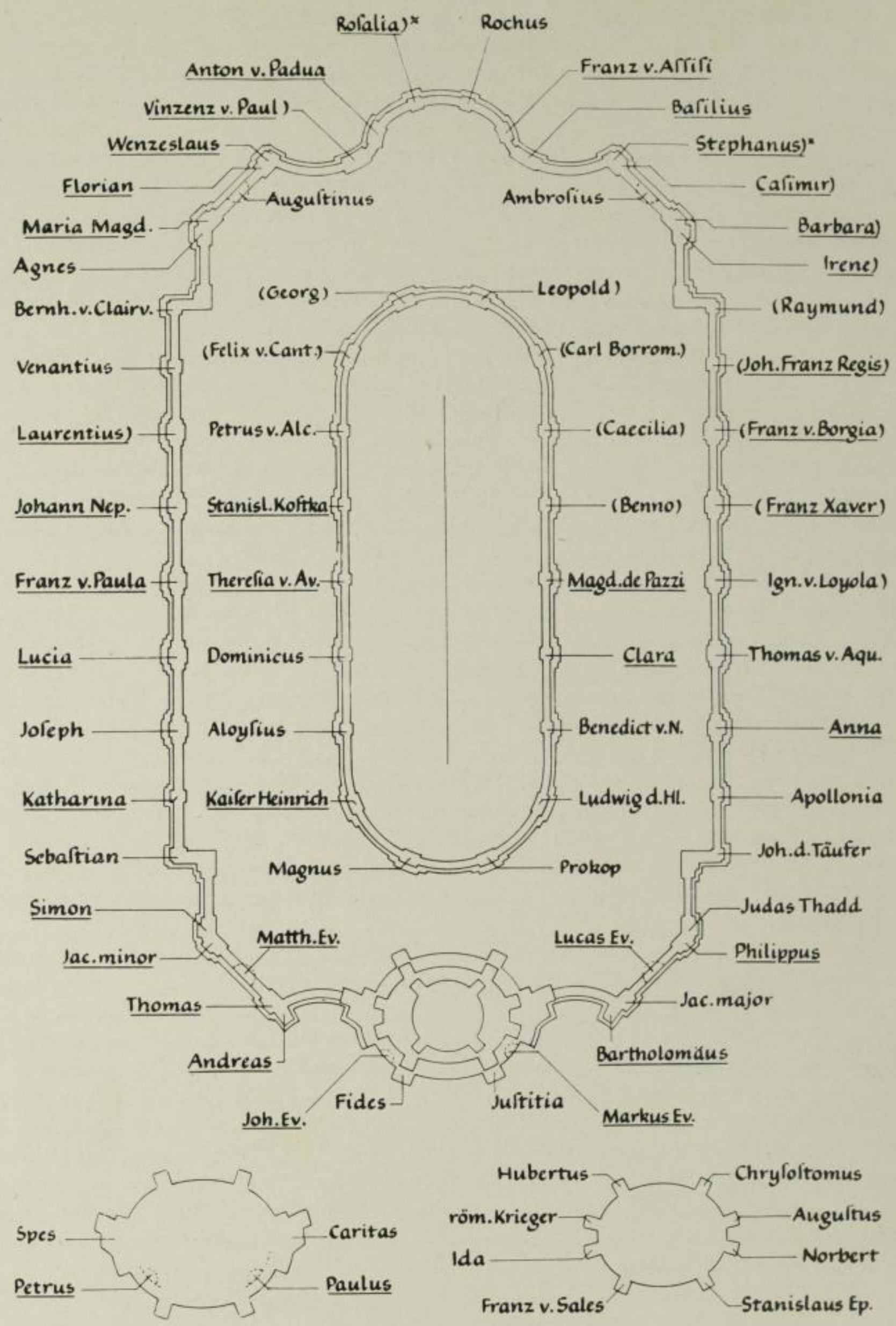
Das Dach ist mit 24 mm dicken gespundeten Brettern geschalt und zur Zeit noch mit zwei Lagen Pappe gedeckt. Es ist 7,20 m hoch und damit leider 1,10 m höher als das alte Dach, was im Inneren noch an der Stahlbetonschürze, die sich erhalten hatte, abzulesen ist. Von den Dächern der Seitenschiffe und Kapellen haben bis jetzt nur das linke Seitenschiff und die Bennokapelle eine Blecheindeckung, das Blei auf den drei Stufen, diese ewige Crux, befindet sich in einem schlechten Zustand. Es hatte bisher auch nicht viel Sinn, daran etwas zu ändern, da diese Flächen zum Aufstellen der Gerüste und zum Materialtransport in Anspruch genommen wurden.

Nachdem das Hauptdach geschlossen war, errichtete man 1951 bis 52 das von Münchener Katholiken gestiftete Rabitzgewölbe, da man sich aus den bereits genannten Gründen (vgl. S. 109) nicht für ein massives Gewölbe entschloß.

Seitdem sind die Arbeiten nicht mehr in dem gleichen Tempo betrieben worden, aber stetig weitergegangen. Die inneren Gesimse und Schmuckglieder wurden ausgebessert, allerdings auch die Gesimse nur in Stuck. Die Fenster sind eingesetzt und verglast worden und der Bau jetzt seit Anfang 1954 so weit hergestellt, daß man, nachdem nun die Gerüste herausgenommen sind, schon den vollen Raumeindruck hat. Die Orgelempore wurde aus praktischen Gründen bei ihrer Erneuerung weiter ausgekragt als Stahlbetondecke zwischen Stahlträgern. Damit ist für den Chor mehr Platz, der sonst nie ausreichte, gewonnen, aber formal etwas Unbefriedigendes entstanden, da man sieht, daß die Voluten an den Pfeilern nichts mehr tragen. Es fehlt noch die gesamte Ausstattung: Orgel, Hauptaltar und Gestühl, und als besonderes Sorgenkind der größte Teil des Fußbodens.

MATTIELLIS STATUEN

Das feste Band zwischen Architektur und Plastik, das zur gegenseitigen Durchdringung führte, gehört zum Wesen des Barock, der nochmals die Künste zu einigen verstand. Auf Dresdner Boden führte dies am Zwinger in der Zusammenarbeit von Pöppelmann und Permoser zur höchsten Vollendung. Die norddeutsche Gravitas des Westfalen verschmolz mit der Vitalitas des Salzburgers, das Statische und Tektonische der



89 Katholische Hofkirche. Aufstellung der Statuen

90 Katholische Hofkirche. Hl. Johannes Evangelist

91 Katholische Hofkirche. Hl. Augustin

92 Katholische Hofkirche. Balustraden mit Heiligen der Südostseite

Baukunst mit dem Lebensvollen der figürlichen Plastik. Der Bau der Hofkirche hat diese Tradition fortgeführt. Auch hier läßt sich die Verzahnung feststellen; die Plastik ist weder Zutat noch Dekoration, sie setzt gerade an den architektonisch bedeutsamen Stellen ein, so bei den Kapitellen, deren Modelle der Bildhauer in Holz schnitzte, vor allem aber bei den statuarischen Bekrönungen der Pilaster und Säulen. Schon der Name „Bildsäule", den man ihnen gab, drückte das unlösbare Band aus. Die Vorbedingung, die in der Gleichwertigkeit von architektonischer und bildhauerischer Arbeit liegt, war auch bei der Hofkirche gegeben. Lorenzo Mattielli, der im Oktober 1738 seine Arbeit an den Statuen der Hofkirche begann (31, S. 110), also zur gleichen Zeit, als Chiaveri seine Modelle herstellen ließ, kam von Wien, wo er auf dem Gebiet der Steinplastik neben Donner an erster Stelle gestanden hatte. Bei dem großen Auftrag für den Brunnen auf dem dortigen Mehlmarkt (Neuer Markt) hatte der Magistrat seit 1737 zuerst mit ihm verhandelt, aber dann aus äußeren Gründen Donner vorgezogen. Mattielli suchte sich daraufhin in Dresden eine neue Wirkungsstätte. Im folgenden Jahr 1739 kam auch Adam Friedrich Oeser nach Dresden. Er hatte bei Donner gelernt, war aber auch mit Mattielli befreundet. So ist ein Zusammenhang bei der Übersiedlung beider Künstler nach Dresden anzunehmen. Sie vertraten die neue Richtung, die sich an das Vorbild der Antike anschloß, wie sie ihnen vor allem die drei 1706 in Herculanum gefundenen Frauenstatuen nahebrachten, die Prinz Eugen im Belvedere hatte aufstellen lassen. 1736 erwarb August III. diese damals als Vestalinnen bezeichneten Figuren für seine Sammlung. Demnach waren beide Künstler auf ihrer Wanderung von Wien nach Dresden den Statuen nachgezogen. Besondere Bedeutung gewann diese Berührung der Wiener und Dresdner Kunstsphäre, als sie sich bei Winckelmann auswirkte, der 1748 als Bibliothekar des Grafen Heinrich von Bünau nach Schloß Nöthnitz gekommen war. In seinen 1755 erschienenen „Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst" schreibt er von den drei Statuen: „Die ganze Academie und alle Künstler in Wien waren gleichsam in Empörung, da man nur noch ganz dunkel von derselben Verkauf sprach, und ein jeder sahe denselben mit betrübten Augen nach, als sie von Wien nach Dresden fortgeführt wurden.

93 Katholische Hofkirche. Hl. Stanislaus Kostka und Hl. Theresia

Der berühmte Mattielli / dem Policlet das Maas, und Phidias das Eisen gab (Algarotti)

hat, ehe noch dieses geschahe, alle drei Vestalen mit dem mühsamsten Fleise in Thon copiret, um sich den Verlust derselben dadurch zu ersetzen. Er folgte ihnen einige Jahre hernach, und erfüllete Dresden mit ewigen Werken seiner Kunst: aber seine Priesterinnen blieben auch hier sein Studium in der Drapperie, worin seine Stärke bestand, bis in sein Alter; welches zugleich ein nicht ungegründetes Vorurtheil ihrer Trefflichkeit ist (S. 19f.)." Das Studium der Antike zeigt sich bei Mattielli bereits in Wien durch ruhigere Haltung und schlichtere Faltenlage der Figuren des Hochaltares der Kirche der Barmherzigen Brüder von 1735. Es setzt sich dies auf dem Dresdner Boden fort. Noch wird der Umriß der einzelnen Gestalt durch die Faltenlage bestimmt, aber sie ist viel einfacher gehalten, umzieht die Statue in einem geschlossenen Zug, der um so monumentaler wirkt. Der Vergleich des Kriegers auf dem Wiener Zeughaus mit dem etwa zehn Jahre später entstandenen hl. Venantius der Hofkirche kann diesen Stilwandel zeigen (Taf. 25). Die Arbeit im großartigen Rahmen der Wiener Barockarchitektur hatte Mattielli die mannigfaltigsten und dankbarsten Möglichkeiten der Entfaltung seines großen Talentes geboten. Die lebensprühenden Frauenraubgruppen im Schwarzenberggarten, die kraftvollen Kampfestaten des Herkules am Reichskanzleitrakt, der das Untier leicht erledigende St. Michael an der Fassade der Michaeler Kirche, die majestätische Attikagruppe der Hofbibliothek mit der auf ihrer Quadriga triumphierenden Minerva weisen die ganze Spannweite seiner Ausdrucksmöglichkeiten auf. In Dresden bot ihm der Stil Chiaveris mit seinen durch Gebälk und Balustraden hindurchgeführten Verkröpfungen Möglichkeiten der monumentalen Wirkung durch unmittelbares Fortführen der architektonischen Glieder in seinen Statuen, wie sie ihm die geschlossenen Attikaflächen der Wiener Bauten nicht gewährt hatten. Erst hier hat er seinen Figuren das Bildsäulenmäßige in römisch-barockem Sinne gegeben. Aber noch in einer zweiten Beziehung gewann Chiaveris Architektur auf Mattiellis Kunst Einfluß. Seine Hofkirche war dem prächtigen Schaustück, dem phantastischen Reiz eines sich auftürmenden, in Schrägstellungen und unendlichen Formen sich scheinbar fortsetzenden Bühnenbildes verwandt. Die jeder Forderung sich leicht anschmiegende Kunst Mattiellis übernahm für die menschliche Ge-

94 Katholische Hofkirche. Hl. Katharina

95 Katholische Hofkirche. Hl. Katharina

96 Katholische Hofkirche. Hl. Joh. Nepomuk

stalt dieses schauspielmäßige Element, vor allem die wirkungs- und bedeutungsvolle Geste, die dabei etwas Echtes und Wahres behielt und so nicht zur leeren Pose wurde. Daß dies nicht eintrat, lag schon an seiner künstlerischen Persönlichkeit, die in all ihren Äußerungen etwas Überzeugendes hatte. In Dresden kam im Kreis der frommen Königin Maria Josepha und der für ihre missionarischen Aufgaben besonders ausgewählten Jesuiten die religiöse Sphäre einer Diaspora hinzu. Bei der Aufnahme des seiner Kunst bisher fremden, innerlich religiösen Zuges ist sie nicht ins Theatralische und Süßliche abgeglitten. Der Vergleich der Statuen mit den von Stefano Torelli nach ihnen gezeichneten und von Lorenzo Zucchi gestochenen Blättern (Abb. 105ff.) zeigt die vom Bildhauer im Gegensatz zum Maler nicht überschrittene Linie, jenseits der das Gebiet himmelnder Devotion liegt. Dafür war ihm allzusehr der Ausdruck des Kraftvollen eigen, den er auch in der Glaubenshaltung suchte, wie ihn sein Prokop zeigt, der als herkulische Gestalt doch so innig und dringend zu beten versteht (Abb. 117). Auch die Inbrunst der Hingabe bei Jünglingen und Jungfrauen gibt er im Gegensatz zu Torelli überzeugend wieder. Die Majestät des Herrschers zu zeigen, mußte ihm besonders liegen (Taf. 32). Die Ausdrucksmöglichkeiten seiner Kunst versagen nur dort, wo er die Tiefe geistiger Meditation darstellen möchte. Von den Evangelisten befriedigt nur Matthäus (Abb. 38). Johannes, so gut sich seine Gestalt der Architektur einfügt, empfängt die Inspiration in einem etwas posenhaften Aufblick (Abb. 90). Ein Vergleich des heiligen Augustin, den Permoser zwanzig Jahre vorher für die damalige Katholische Hofkirche in Dresden geschnitzt hat, zeigt, wie die ganze Erscheinung des Kirchenvaters zugleich Ausdruck geistiger Konzentration und etwas unmittelbar Wirkliches darstellen kann, während bei Mattiellis Gestalt die mächtige Körperlichkeit, die unter dem Gewand hervortritt, in einem mehr mythischen Sinn als Träger des Bedeutungsvollen erscheint (Abb. 91). So fühlt man sich auch sonst bei seinen Figuren häufig an antike Götterstatuen erinnert. Doch gelingt es ihm anderseits durchaus, das Asketische christlicher Heiliger glaubhaft darzustellen, so den Typus des großen Kirchenmannes bei Bernhard von Clairvaux, den des volkstümlichen Kapuziners beim heiligen Felix von Cantalice (Abb. 97, 99 ff.).

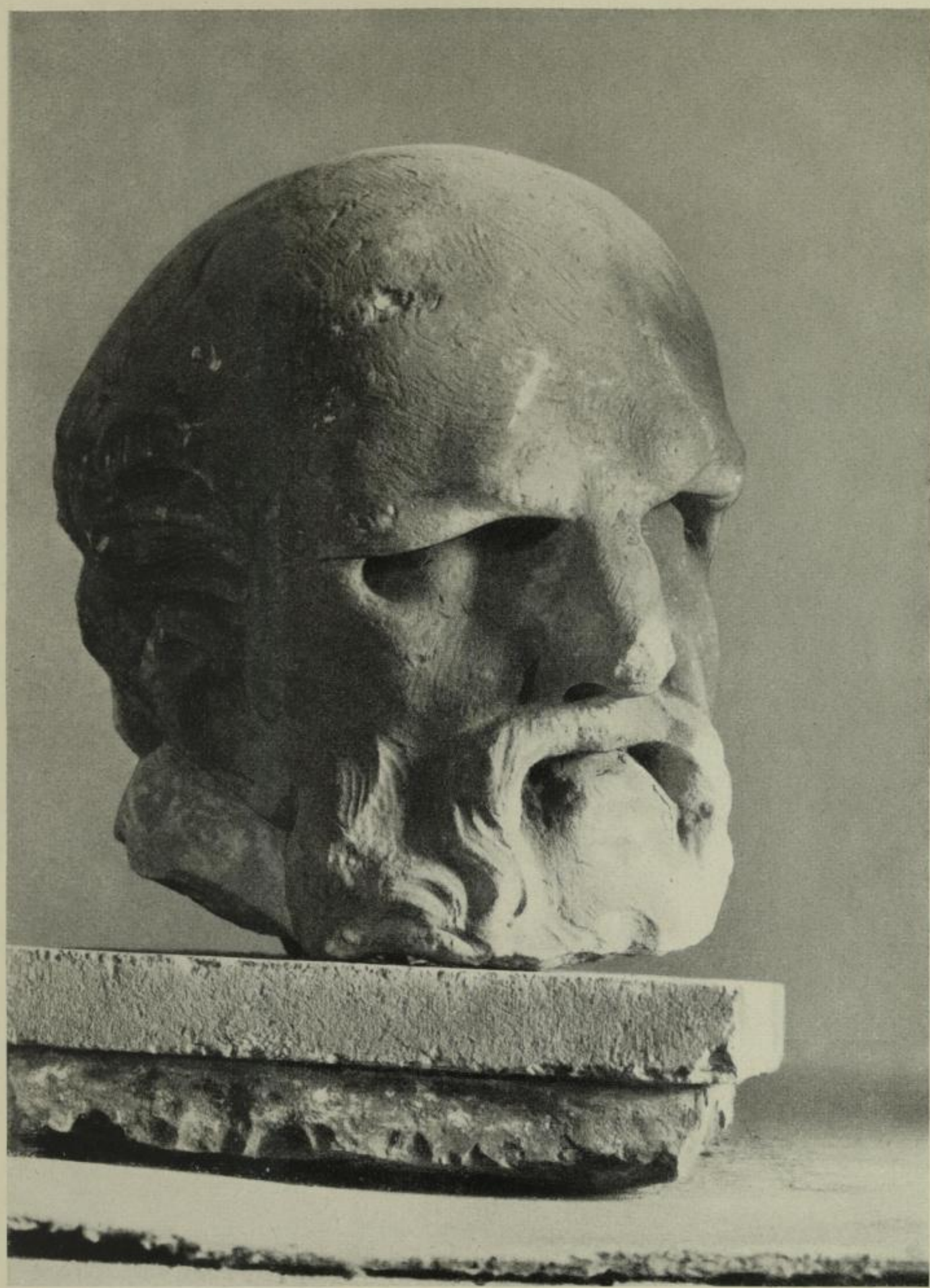
97 Katholische Hofkirche. Hl. Bernhard von Clairvaux

98 Katholische Hofkirche. Hl. Rosalia

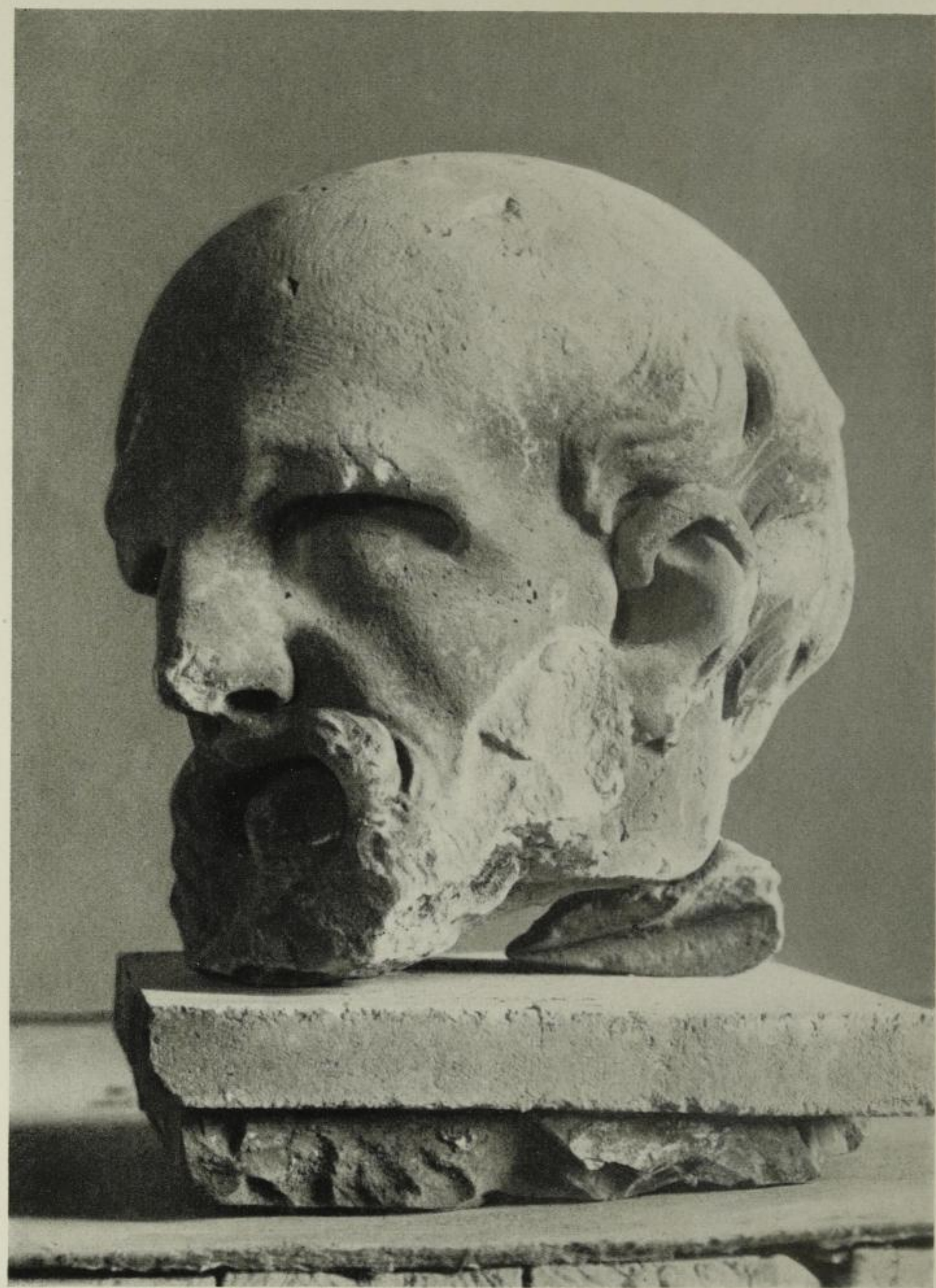
Zweifellos war es von Vorteil, daß sich in Dresden zwei Italiener, die auch die gleiche künstlerische Sprache beherrschten, am Bau der Katholischen Hofkirche zusammenfanden. Dabei kam es wie am Zwinger zu einer Ergänzung, nicht nur durch verschiedene Veranlagung, sondern auch durch die Einflüsse zweier, in sehr gegensätzlichen Zonen vor sich gegangenen Lebensläufe. Mattielli hatte das Liebenswürdige und seiner selbst Sichere des österreichischen Barocks übernommen und dadurch das Eigene erneuert und gefestigt. Dort, wo bei Chiaveri ein allzusehr verharrendes Temperament sich nur schwer vom Traditionellen loszureißen vermochte, konnte er mit größerer Leichtigkeit und Anpassungsfähigkeit den Bewegungszug fortführen und mit vollerem Leben durchdringen. In hohem Sinn erfüllte er so die Aufgabe des Bauplastikers, der die Architektur belebt, krönt und nicht nur dekoriert. Nach dieser Richtung hin ist sein Evangelist Johannes dann doch zu werten, wie er sich zwischen Säulen und unter mächtigem Nischengiebel mit seinen Profilen in lebendiger Spannung behauptet (Abb. 47). So erhält die Gestalt mächtigen Widerhall, die architektonischen Glieder lebendige Fortführung. Die oberen Bogen setzen sich in den Armen des Evangelisten, ja selbst noch im Adler fort, die Fußplatte der Nischenkalotte in seinem zurückgeworfenen Kopf. In diesem Zusammenhang betrachtet, ergibt sich auch das richtige Verhältnis zur Gestalt des heiligen Augustin. Hier wie auch bei den anderen drei äußeren Nischenfiguren der Sechseckkapellen gewinnt die Resonanz der Statue erst durch den monumentalen Rahmen der Ordnung ihre außerordentliche Stärke. Das gleiche Verständnis brachte Mattielli der Funktion der Balustradenfigur entgegen. Da Chiaveri die übertriebene Vergrößerung, wie sie Galileis Vorbild der Lateranfassade nahegelegt hätte, aus seiner architektonischen Einstellung heraus ablehnte, so konnte die Balustradenfigur in doppelter Menschengröße zur unmittelbaren plastischen Ausstrahlung der Pilaster werden. Wie diese das antike Formgefühl bewahrten, so folgen auch Mattiellis Figuren vor allem durch den ausgeprägten Kontrapost den gleichen tektonischen Gesetzen. Andererseits konnte er auf die weithin wirkende Geste nicht verzichten, nicht allein wegen ihrer inhaltlichen Bedeutung. Durch sie erreicht er die Verbindung der Statuen miteinander. Von unten gesehen erscheinen die beiden Reihen hinter- und übereinander wie zwei in einem jubilierenden Schlußgesang sich hin und her bewegende Chöre. Bei der starken Zerstörung der Nordwestseite kommt dieser Eindruck leider nur noch auf

99 Katholische Hofkirche. Hl. Felix von Cantalice

100 Katholische Hofkirche. Hl. Felix von Cantalice



101 Katholische Hofkirche. Hl. Felix von Cantalice



102 Katholische Hofkirche. Hl. Felix von Cantalice

103 Katholische Hofkirche. Hl. Wenzeslaus und Florian

104 Katholische Hofkirche. Hl. Georg

der Südostseite zustande (Abb. 92). Über den stumpfen Ecken der Sechseckkapellen verdichtete sich die Folge entsprechend den zwei Pilastern durch Verdoppelung der Statuen. Zu seiten der Sakristeivorwölbung kommen noch zwei weitere Paare dazu.

Für all diese plastischen Aufgaben, die sich aus dem Bauprogramm ergaben, den geeignetsten Künstler gefunden zu haben, wird vermutlich weniger Chiaveri als dem Hof bei seinen nahen Verbindungen mit Wien geglückt sein. Nach Winckelmann machte Mattielli August III. auf die Möglichkeit der Erwerbung der Herkulanerinnen aufmerksam. Danach hätte der König den Bildhauer schon vor seiner Berufung gekannt. Das Verhältnis zu Chiaveri, wie sehr dieser ihn brauchte und wie tief der Bildhauer in das Wesen seiner Architektur eingedrungen war, gestaltete sich nicht erfreulich. Man hatte den von Wien her schon an hohe Bezahlung gewohnten Künstler sehr gut gestellt. Außer der vom 1. Oktober 1739 an gezahlten jährlichen Besoldung in Höhe von 560 Talern erhielt er für jede Statue 500 Taler. Ferner bewilligte man ihm am 16. Januar 1740 freie Wohnung und Stallung, woran damals schon gebaut wurde, weiterhin 100 Taler für das nötige Brennholz, 29 Taler für die „Unterhaltung eines Handlangers bei dem Laboratorio" und 300 Taler für zwei Pferde. Bis zum 23. Oktober 1742 waren auf den Bau des ihm zur Wohnung überlassenen Hauses 8020 Taler verwandt worden; weitere Beträge wurden noch 1744 und 1746 für Reparaturen ausgegeben. Es lag am Platz vor dem Japanischen Palais, Ecke Pfarrgasse (später Kaiser-Wilhelm-Platz 4). Um mehr freies Licht zu gewinnen, setzte man seine Werkstatt, in der er die meisten Statuen für die Katholische Hofkirche gearbeitet hat, als niedrigeres Gebäude vor sein Wohnhaus (55, I, S. 542). Das in königlichem Besitz verbliebene Anwesen verkaufte August III. nach dem Tod des Bildhauers 1750 an den Grafen Brühl. 1945 ging es, im Lauf der Zeit völlig verändert, durch Bomben zugrunde. Als eigenen Besitz erwarb der

105 Katholische Hofkirche
Hl. Stephanus, Stich von L. Zucchi

Künstler 1745 das in Hosterwitz gelegene große Plantagengut. Er war also wesentlich besser als Chiaveri gestellt. Allein die 66 abgelieferten Statuen brachten ihm mit der Zeit 33000 Taler ein. Bei einem ausgesprochenen Selbstgefühl war der Bildhauer nicht gewillt, sich dem Architekten unterzuordnen. Als der Bauschreiber Ernst am 20. März 1741 bei der Ablieferung der Statuen Matthaeus und Bartholomaeus von Mattielli verlangte, daß die Belege von Chiaveri autorisiert würden, lehnte er es ab „vorgebend, daß von einer Dependenz vom Architekt ihm nicht wissend sey, sondern er seine zu verfertigen habende Arbeit lediglich auf allerhöchste mündliche ordre Sr. Königl. Majt. nur vor seine Persohn zu liefern, und also keines weiteres Attestat von nöthen habe". Als Mattielli in den Jahren 1741 und 1742 die hohe Zahl von ungefähr 47 Statuen abgeliefert, beziehentlich in Arbeit genommen hatte, suchte Chiaveri am 17. Januar 1743 an, „den Scultore Mattielli dahin zu bedeuten, (daß im Jahr nur über 50000Thlr. für den Bau verfügt werden könnte), damit sich derselbige auff jetzt lauffendes Jahr mit der Bezahlung von acht Statuen, zumahlen derselbigen eigentlich nur 5 auf dieses Jahr zum Baue nöthig, begnügen lasse und nicht ihm, Architecto, die Schuld beigemessen werden möchte, als ob er besagten Scultore geflissentlich bey Bezahlung derer Statuen zurücksetzen wolle." Mattielli seinerseits wandte sich gleichzeitig über Algarotti an Brühl mit der Bitte, ihn vom Architekten zu trennen, da einige neue Vorfälle dies notwendiger als je machten[1]. Brühl antwortete am 5. Februar 1743, daß, was Mattielli anbelange, er die Affäre unverzüglich regeln würde. Um ihn zufriedenzustellen, wurde er 1744 zum Hofinspektor der antiken und modernen Statuen ernannt. Besonders verstand er, die Arbeit in seiner umfangreichen Werkstätte zu organisieren, die ja auch Plastiken für das Schloß Hubertusburg und die Bauten des Grafen Brühl lieferte, so im Garten seines Palais in der Friedrichstadt vor allem für den großen Brunnen, der jetzt den Namen des späteren Besitzers Marcolini trägt. Merkwürdigerweise finden wir unter den von ihm beschäftigten Bildhauern in erster Linie Deutsche, nicht Italiener, so Paul und Jacob Meyer, die 1740 die Statuen von Johannes, Judas Thaddäus, Lucas und Marcus ablieferten. An den Kapitellen arbeiteten nach Mattiellis hölzernen Modellen auch drei Deutsche, Johann Georg Adler (gestorben 1741), Johann Matthäus Oberschall (1688 bis 1755) und Andreas Böhm. Als Material wurde Cottaer Sandstein gewählt. Anfangs hatte man anscheinend an Marmor gedacht. Am 2. September 1739 reisten Chiaveri und Mattielli mit dem Landbauschreiber Simon „ins Gebirg zu den Marmorbrüchen". Das dortige Material hat aber sichtlich den Ansprüchen der Italiener nicht genügt. Mattielli wird beauftragt, zur Probe eine Statue aus Pirnaischem Sandstein für das Innere der Kirche herzustellen, die „mit einer gewissen weißen Masse, die dem Marmor gleicht und von Dauer ist" überzogen werden soll. Im April 1740 fuhren Chiaveri und Mattielli in die Steinbrüche nach Pirna und Cotta, wo sie mit dem Lieferanten den Preis von 30 Talern für jeden Block einer Statue, und von 40 Talern für den Fuhrlohn eines Steines verabredeten. Als Modelle dienten anscheinend etwa 50 cm hohe Figuren aus gebranntem Ton, wie sie beim Grundgraben des Semperschen Hoftheaters gefunden wurden (27, S. 210). Leider sind diese Bozzetti, die in Privatbesitz gelangten, verschollen.

106 Katholische Hofkirche. Hl. Stephanus

Mattielli bewältigte in den Jahren 1740–1747 den größten Teil der Riesenarbeit selbst, beziehentlich geschah sie unter seiner Leitung. Bis zu Beginn des Jahres 1744 waren 57 Statuen abgenommen worden. In den folgenden Jahren wurde Mattielli durch die Arbeiten für Hubertusburg abgezogen. Bis zum 23. November

[1] SLHA. Loc. 379 „Des Grafen Algarotti Korrespondenz aus Italien betr."

107 Katholische Hofkirche. Hl. Irene, Stich von L. Zucchi

1747 hatte man 56 Figuren aufgestellt. 10 waren fertig gemeißelt und 12 noch in Arbeit (15). Chiaveri setzte sogar einen Monat später am 21. Dezember 1747 in der von ihm eingereichten Spezifikation der noch erforderlichen Baukosten nur noch 2500 Taler für 5 Statuen ein, die zur „Erfüllung der 78 Stück in allem zu fertigen" waren (63, S. 57).

Aber die Hand des großen Künstlers wird damals schon im Ermatten gewesen sein. Am 28. April 1748 ist er verstorben. Sein junger Sohn Francesco Antonio arbeitete an den Bildwerken weiter, noch 1752 ist er daran tätig gewesen. Am 22. Februar 1749 war er vergeblich um die Stelle eines sächsischen Hofbildhauers eingekommen. Der Nachfolger seines Vaters wurde Friedrich Wilhelm Dubut mit dem Titel eines Hofbildhauers.

Den Gedanken, auch die Statuen stechen zu lassen, nachdem bereits die Architektur der neuen Kirche vor ihrer Vollendung in Stichen vorlag, regte wohl Mattielli an. 1742 bekam Stefano Torelli vom König den Befehl, als Vorlagen für Zucchis Stiche die Statuen zu zeichnen. Keineswegs haben seine Zeichnungen als Entwürfe für die Statuen selbst gedient, wie irrtümlich von einzelnen Autoren angenommen wurde. Am 9. April des Jahres bittet er den König, „den Chiaveri anzuordnen, das Nötige ihm zu bezahlen für die

108 Katholische Hofkirche. Hl. Barbara, Stich von L. Zucchi

Zeichnungen a ragione di Ungari dodici l'uno (22 Thlr.)"[1]. 1747 war diese Arbeit so weit gediehen, daß der Voranschlag für die noch fertigzustellenden Zeichnungen Torellis 560 Taler und für die Kupferstiche 1930 Taler ansetzte (63, S. 57). Doch wurde die Arbeit nicht vollendet. Nur 39 Statuen liegen im Stich vor. Dafür hatte man 3430 Taler, also die hohe Summe von 88 Talern für das einzelne Blatt ausgegeben. Mit dem Tod Mattiellis wird der Antrieb zur Fertigstellung der Serie weggefallen sein. Die Stiche haben durch die Zerstörung vieler Statuen an Wert gewonnen, da sie die Photographien ergänzen, die vielfach nur Seiten- und Rückansichten wiedergeben. Leider schuf man keine Möglichkeit, sie von vorn aufzunehmen. Außerdem bieten die Stiche einen Anhalt, wie die Figuren zur Zeit ihres Entstehens benannt wurden. Allerdings haben sich schon damals Irrtümer eingestellt. Der als Jacobus maj. bezeichnete Stich wird vermutlich Philippus darstellen, da die neben Bartholomäus über der Nordecke der Johannes-von-Nepomuk-Kapelle stehende Statue auf Grund der Muschel die Bestimmung als Jacobus der Ältere mit größerem Recht beanspruchen darf. Noch in höherem Grad weisen die verschiedenen Listen der dargestellten Heiligen Fehler auf. Das meiste Vertrauen verdient als unmittelbares Zeugnis das von H. Stöckhardt abgedruckte Verzeichnis des Rech-

[1] SLHA. Acta usw. 774, Fol. 118.

109 Katholische Hofkirche. Hl. Barbara und Irene

nungsführers Ernst. Aber auch dieses ist nicht zuverlässig. So erwähnt Ernst nicht die Figur der Rosalia, obgleich sie als solche durch den Stich und die Attribute der Statue sicher bestimmt ist. Dagegen führt er Joachim, Paulus Eremita, Blasius, Bruno und Philippus Benedictus (wohl Benitius gemeint) an, die mit Sicherheit nicht festgestellt werden können. Auch die von Ernst angegebene zeitliche Anordnung weist sichtlich Irrtümer auf. So zählt er an zweiter und dritter Stelle Petrus und Paulus auf, obwohl diese in Chiaveris Jahresplan erst 1745 aufgenommen wurden. Die Irrtümer vermehren sich noch beträchtlich bei Weinart, dem Daßdorf folgt (74, S. 67 f.). Den Tiefstand erreicht der Baccalaureus der Rechte Friedrich August Forwerk, der u. a. den heiligen Sebastian als „Joachim, Bekenner und Vater der heiligen Maria, die Hände an einen Baumstamm angebunden" bezeichnet (20, S. 60).

Dagegen stützte sich Gurlitt auf eine bessere Quelle. Bei der planmäßigen Erneuerung der Statuen in den letzten Jahren des 19. Jahrhunderts legte das königliche Landbauamt II eine leider 1945 verbrannte Mappe mit Zeichnungen der Statuen an, in denen der Standort der einzelnen Stücke und die an ihnen vorgenommenen Wiederherstellungen eingetragen waren (29, S. 221). Aber auch Gurlitt kommt dabei zu Irrtümern. So bezeichnet er die zwischen Kaiser Heinrich und dem heiligen Dominicus stehende Figur als heiligen Bruno, obwohl der heilige Aloysius dargestellt ist (Taf. 28f.). Den heiligen Basilius führt er zweimal an. Die Figur an der Westecke neben dem heiligen Franz könnte diesen Bischof darstellen, aber nicht die auf der Ostecke des Hochschiffes stehende, die nach dem Drachen vielleicht den heiligen Magnus wiedergibt. Auch Johannes Chrysostomos findet sich bei Gurlitt zweimal. Die gegenüber dem Georgentor am südlichen Ende des Seitenschiffes stehende, von Gurlitt als Chrysostomos bezeichnete Statue könnte eher der heilige Bernhard von Clairvaux sein, da ein Abt im Mönchsgewand, nicht ein Bischof dargestellt ist (Taf. 23). Dagegen ist es möglich, ihm bei der Benennung des auf der Westseite des Turmes den Kelch hochhebenden Bischof als Chrysostomos zu folgen, da die priesterliche Haltung für den „Doctor eucharistiae", wie den Autor der berühmten Schrift „De sacerdotio" passen würde und auch die Mitra neben ihm nicht fehlt. Kaum mit Recht bezeichnet Gurlitt den bärtigen Geistlichen an der Ostseite des Turmes als heiligen Blasius. Er dürfte vielmehr Franz von Sales darstellen. So benennt aber der hochverdiente Bauhistoriker die Gestalt zur Rechten der heiligen Ida. Bei diesem handelt es sich aber um einen jugendlichen Märtyrer im römischen Panzer mit der Palme in der Hand. Der seinem Aussehen nach wohlbekannte Franz von Sales, ein Bischof der Gegenreformationszeit, käme also zur Würde eines frühchristlichen Märtyrers. Zu einer völligen Klarheit kann man bei dem vielfachen Mangel an Attributen nicht gelangen. Im ganzen dürfen 60 Statuen als sicher bestimmbar gekennzeichnet werden (Abb. 89), bei 17 können die Namen, wenn sie auch nach der bis ins 18. Jahrhundert reichenden Überlieferung ausgewählt wurden, doch nicht als einwandfrei bezeugt gelten. Immerhin ist es möglich, daß die Figuren sie mit Recht tragen. Eine ist nur als römischer Kriegerheiliger zu bezeichnen. Doch so ergibt sich eine ausreichende Grundlage, um die Gesichtspunkte der Auswahl und der Aufstellung beurteilen zu können.

Schon am Anfang der Planung ist der Gedanke entstanden, den vier Evangelisten bevorzugte Plätze in Nischen am Hauptportal zwischen den großen Halbsäulen und in der Mitte der schräggestellten Seiten der beiden Kapellen zu geben. Damit wollten die geistlichen Urheber des Programmes, unter denen P. Guarini

110 Katholische Hofkirche. Heiligen-Statuen auf der Opernseite

111 Katholische Hofkirche. Heiligen-Statuen auf der Opernseite

112 Katholische Hofkirche. Hl. Apollonia

an erster Stelle gestanden haben wird, gerade an dieser Stelle im Blickpunkt des über die Brücke flutenden Verkehrs auf die Katholiken und Protestanten gemeinsame evangelische Grundlage hinweisen. Sie bestimmen den ersten Eindruck. Erst später lernt der Besucher die hinter den Evangelisten liegenden Kapellen der beiden Heiligen kennen, die an diesem Ort zwischen Prag und Meißen von besonderer Bedeutung sind: die des heiligen Benno, der hier im 11. Jahrhundert an der Bekehrung der Slawen arbeitete, und des heiligen Johannes von Nepomuk, der in den Fluten der Moldau, die mit der Elbe vermischt auch an der Hofkirche vorbeifließen, den Märtyrertod fand. Diese Aufstellung der Evangelisten ist bereits auf Zucchis Stich der Vorderfront von 1740 angedeutet, wenn auch die Reihenfolge nicht die endgültige ist (Abb. 21). Auch die Aufstellung der vier Kardinaltugenden auf den Giebelfragmenten der gleichen Eingangsfront zu seiten des großen sächsisch-polnischen Wappens und oberhalb der seitlichen Anläufe des zweiten Geschosses lag von Anfang an als für Sinnbilder geeignet fest. Das

113 Katholische Hofkirche
Hl. Magdalena de Pazzi, Stich von L. Zucchi

114 Katholische Hofkirche. Hl. Magdalena de Pazzi

gleiche war bei den Aposteln der Fall, die im weiten Kreis die Evangelisten umgeben: Petrus und Paulus als etwas kleinere Gestalten in den Nischen des zweiten Turmgeschosses, die übrigen in Paaren auf den vier Ecken der Seitenkapellen. Christus selbst hoch oben in der Mitte der Fassade erscheinen zu lassen, wie bei St. Peter und S. Giovanni in Laterano in Rom, war hier bei dem durchbrochenen Turm nicht möglich. Den Gedanken an sich verwirklichte das bekrönende Kreuz, das aus dem von zwei Engelputten gehaltenen Palmenbündel emporragte, eine phantasievolle Schöpfung, die der Zeit nicht standhielt (S. 121 f.). Schließlich erscheint noch die Aufstellung der Kirchenväter auf der Südwestfront zu seiten der Sakristei wohlüberlegt. Sie ist erst 1745 in Chiaveris Jahresvoranschlag eingesetzt worden. Ein gemeinsames Planen der beiden Italiener war damals nicht mehr möglich. Um so enger war das Verhältnis zwischen Mattielli und P. Guarini, der in richtiger Erkenntnis des unersetzlichen Wertes der Arbeit des Bildhauers immer wieder bereit war, seine hohen Forderungen zu vertreten. So wird wohl auch

115 Katholische Hofkirche. Hl. Clara, Stich von L. Zucchi

In Dresden sollte das Hierarchische zurücktreten. So ist kein Papst dargestellt, auch die Begründer der weltlichen Macht der Kirche, Constantin und Karl der Große, fehlen in der Reihe der dargestellten Fürsten. Um so mehr kommen die großen Kirchenlehrer zur Darstellung, außer den genannten beiden Kirchenvätern noch Johannes Chrysostomos, Basilius und Thomas von Aquino. Noch größer ist die Schar der Ordensgründer, Benedikt von Nursia, Bernhard von Clairvaux, Norbert, Franz von Assisi, Dominicus, Franz von Paula, Vincenz von Paula, Ignatius von Loyola, Franz von Sales und Clara weisen deutlich darauf hin, daß an der Hofkirche nur Ordensgeistliche angestellt waren. Als Jesuiten haben sie auf der Nordwestseite neben dem Stifter noch drei Mitglieder ihres Ordens darstellen lassen: Johann Franz Regis, Franz von Borgia, Franz Xaver. Zu ihnen gehört auf der Südostseite des Hochschiffes Stanislaus Kostka. Zahlreich sind auch die frühchristlichen Märtyrer vertreten: so Stephanus, Laurentius, Sebastian, Katharina, Agnes, Barbara, Lucia und Irene, denen sich die soldatischen Märtyrer Georg und Venantius anreihen. Aber die Absicht ging nicht darauf, nur geschichtliche Zeugen darzustellen. Die Heiligengestalten sollten in ihren lebensvollen Er-

116 Katholische Hofkirche. Hl. Clara

hier der greise Jesuitenpater den Aufstellungsort der beiden Kirchenväter neben dem für die Geistlichen bestimmten Raum der Sakristei vorgeschlagen haben und zwar auf der Ostseite für den heiligen Augustin als Vertreter tiefeindringender Theologie, die sich der Unzulänglichkeit alles menschlichen Denkens angesichts des Knaben, der das Meer ausschöpfen möchte, bewußt wird, und auf der Westseite für den heiligen Ambrosius als Spender himmlischen Honigs in Predigten und Schriften. Auch die Aufstellung des heiligen Georg dem Georgentor gegenüber erscheint inhaltlich begründet. Desgleichen verdanken wohl Kaiser Heinrich, Ludwig der Heilige und Leopold von Österreich ihrer besonderen Bedeutung als Vorbilder des königlichen Bauherrn die günstige Stelle auf dem Hochschiff, die beiden ersten den Turm flankierend, je am Ansatzpunkt des halbkreisförmigen Schlusses. So zeigt doch die Auswahl der Dargestellten ein planmäßiges Vorgehen nach der inhaltlichen Seite hin, wenn auch die Art der Aufstellung und Gruppierung rein künstlerischen Gesetzen folgt, wie sie Mattielli selbständig entwickelt haben wird.

117 Katholische Hofkirche. Hl. Prokop

scheinungen unmittelbar in den Tag hineinwirken. So fehlt es nicht an Nothelfern, Johannes Nepomuk dient gegen Wassersgefahr, Rochus gegen Pest, Florian gegen das Feuer, Lucia gegen Augenleiden, Apollonia gegen Zahnschmerzen. Eindringlich wird für die Caritas geworben. Franz von Paula trägt in großen Buchstaben das Wort „Caritas" auf der Brust (Taf. 19); der zerstörte Vincenz von Paula hebt wie die Statue der Caritas ein brennendes Herz hoch; am besten kam das Gebot der Barmherzigkeit in dem ebenfalls leider zerstörten, volkstümlichen Kapuziner Felix von Cantalice zum Ausdruck, der einst, in sprechendem Gegensatz zum heiligen Georg, gebeugt, mit dem Bettelsack auf dem Rücken, gegenüber dem Georgentor erschien (Abb. 99ff.). Der Deutsche wird allerdings als sein Bild der Barmherzigkeit die heilige Elisabeth vermissen. Noch stärker als die Caritas wurde das Ideal eines keuschen Lebens in zahlreichen jugendlichen Heiligengestalten, wie Anton von Padua, Aloysius, Stanislaus Kostka, Rosalia, Agnes, Barbara, Irene dem noch vor kurzem demoralisierten sächsischen Hof vor die Augen gestellt. Vielfach weisen auch die Statuen auf die mit Sachsen verbundenen Länder hin, so auf Österreich Markgraf Leopold und der heilige Joseph, dieser als Namenspatron der Königin und ihres Vaters, des Kaisers Joseph I., hier besonders am Platz. An das Wirken ihrer Mutter, der Kaiserin Amalie, erinnert Franz von Sales. Sie hatte ein Salesianerinnenkloster in Wien gegründet und in ihm ihre letzten Lebensjahre verbracht. Der heilige Augustus wird vielleicht für den König ausgewählt worden sein, wenn auch nicht als Patron, der nach der im Hause Wettin bewahrten Tradition wahrscheinlich der heilige Augustin war. Als Hauptpatron hatten alle Mitglieder, die Friedrich August hießen, den heiligen Friedrich, Bischof von Utrecht am Ende des 9. Jahrhunderts. Es fällt auf, daß dieser anscheinend nicht dargestellt ist. Auf die Jagdfreude des Königs spielen Hubertus mit dem Hifthorn und Ida mit dem Hirsch an. Das böhmische Nachbarland vertreten Johann von Nepomuk und Herzog Wenceslaus. Die Verbindung mit Polen tritt in Casimir, Stanislaus Kostka und Stanislaus Episcopus hervor. Die heilige Anna, nach der die Bergbaustadt Annaberg ihren Namen empfangen hatte, wie auch die volkstümliche Kurfürstin des 16. Jahrhunderts, die Mutter Anna, erscheint als eine den Sachsen vertraute Gestalt. Dagegen vermißt man den hier einst vielverehrten heiligen Nikolaus.

Gurlitt meinte, daß bei der Auswahl keine bestimmte Absicht vorlag (29, S. 221). Das Gegenteil sollen obige Hinweise bezeugen (vgl. auch 38). Man kann den Bau der Katholischen Hofkirche einem geistlichen Theater vergleichen, das ja in der Barockzeit unter der Führung eines Cervantes so hohe Bedeutung erreicht hatte. Tatsächlich hat die Zeit insbesondere die Hofkirchen so aufgefaßt. Der Abbate Bianconi spricht 1780 bei seiner Beschreibung der Dresdener davon, daß die Hofkirchen eine Gattung heiliger Theater seien (3, deutsche Ausg. S. 69). Bei diesem Theater stellten in Dresden die Architekturglieder den Bühnenprospekt, die Statuen der Heiligen die Schauspieler dar. In einem solchen Rahmen wirken ihre kunstvollen Stellungen durchaus im Sinne einer großen Einheit. Als durchgehendes Hauptmotiv dient ein ausgesprochener Kontrapost. Die Bewegung schwingt zumeist in der Haltung eines Armes nach der Richtung des Spielbeines hin aus, was durch die Drehung des Kopfes nach der gleichen Seite oder durch eine gegensätzliche Wendung verstärkt wird. Wie ein gleichmäßiger Versfuß, aber zugleich in dauernder Abwandlung geht dieses Motiv durch die Reihen hindurch, verbindet zugleich, wie es rhythmisch bewegt. Entsprechend stellt Mattielli zwar oft Gegensätzliches nebeneinander, so auch bei den Paaren, vermeidet aber alles, was zu sehr aus dem Rahmen herausfällt. So tragen die dargestellten Bischöfe ihre Mitren nicht auf den Köpfen, wogegen an der Fassade von S. Giovanni in Laterano gerade die Erhöhung der Gestalten durch die Mitren einen phantastisch-barocken Eindruck hervorruft.

Unter den späteren Beurteilern steht Carl Justi an erster Stelle (42, I. Bd., S. 258). Im Gegensatz zu der aufgeregt-theatralischen Aktion der Heiligen Berninis findet er hier eine Annäherung an den plastischen Stil, in manchen Köpfen die Einfalt und den Adel wahrer Schönheit und hebt die siegreiche Sicherheit hervor, mit der Mattielli seinen Meißel führt. Er zitiert Hagedorn, der schon die Rücksicht des Bildhauers auf den hohen Stand der Figuren beobachtet hat und schließt mit den Worten: „Wirklich zeichnen sich die Statuen in der weitesten Entfernung auf der hellen Himmelsfläche mit vollkommener Deutlichkeit ab, bis auf die inneren Linien der Draperien, in denen keine störende Durchschneidung vorkommt. Der Eindruck der Leichtigkeit ist dann ähnlich den charakteristischen Figürchen, die Jaques Callots Nadel mit wenigen geistreichen Strichen so lebendig hinsetzte." Die folgende Generation hat mit Erich Haenel erkannt, daß nicht nur die weite Entfernung, sondern auch der architektonische Zusammenhang für die Verhältnisse maßgebend war. Haenel hebt den Gegensatz des schweren, wuchtigen Gliederbaus zu den kleinen Köpfen hervor und kommt zu der richtigen Formulierung, daß jede Gestalt als selbständige Bildsäule auf die

Vertikalgliederung des Baues, das maßgebende Element innerhalb der Architektur, hinweist, „als Gesamtheit schließen sie wie eine Kette die Masse zusammen, deren gedrängter Wucht sie als lockerer Kranz das Gegengewicht halten“ (31, S.125f.). Heute werden wir den Wohllaut der Formen, die tektonische Festigkeit, die immer wieder in schwingende Bewegung übergeht, inmitten grauenhafter Verwüstung um so stärker empfinden, auch wenn es sich nur um einen Restbestand handelt. Man sehe, wie eine heilige Katharina durch die emporsteigende Kraft des Pilasters fast zu schweben scheint, dann aber durch die Verkröpfungen der Deckplatten von Hauptgebälk und Balustrade die festeste Basis gewinnt, wie die an sich schwere Gestalt im ruhigen Dastehen majestätisch wirkt, nicht wenig gehoben durch das mit kriegerischem Anstand gehaltene Schwert. Wie im Gegensatz dazu der Zug in den Falten sich nach der rechten Hüfte rasch hochschwingt, um dann in gelassener Bewegung in den gebogenen Armen weiterzugleiten und unmittelbar zu den Voluten der Palladio-Fenster hinüberzugehen (Abb. 94f., Taf. 1). Desgleichen findet die bewegungsvolle Gestalt in dem Pilasterbündel des Hochschiffes architektonischen Rückhalt. Wie viele Melodien in Mattiellis Gestalten aufklingen, kann der heilige Johannes Nepomuk in dem vom Photographen trefflich gewählten Ausschnitt zeigen (Abb. 96). Der böhmische Nationalheilige hält das Kruzifix wie ein Musiker die Violine beim Spiel eines schwermutvollen Adagio. Wenn vor 85 Jahren Justi die Motive mit den Worten ablehnt „kaum ein Bauer würde heute mehr solche Heilige zu Vermittlern zwischen sich und dem Göttlichen wählen“, so wird ihm heute mancher eines leidgeprüften Geschlechts nicht mehr beistimmen. Obgleich Mattiellis Kunst in den Grenzen eines geistlichen Theaters bleibt, so liegt ihr doch echter Empfindungsgehalt zugrunde. Wie wenig er ein Schema wiederholt, beweist der Vergleich der drei asketischen Köpfe von Bernhard von Clairvaux, Felix von Cantalice und Franz von Borgia. Sie zeigen aber noch mehr: wirkliche Beseelung, gerade das, was nach Erich Haenel hier nicht in Frage käme (31, S. 126). Mattiellis Kunst triumphiert nicht nur im „Reichtum an Bewegungsmotiven“, was die Zeit um 1900 allein in ihr sehen wollte. Sie kann unmittelbar im religiösen Sinne packen und ergreifen und erfüllt so ihre Aufgabe.

118 Katholische Hofkirche. Hl. Joh. Franziskus Regis, Stich von L. Zucchi

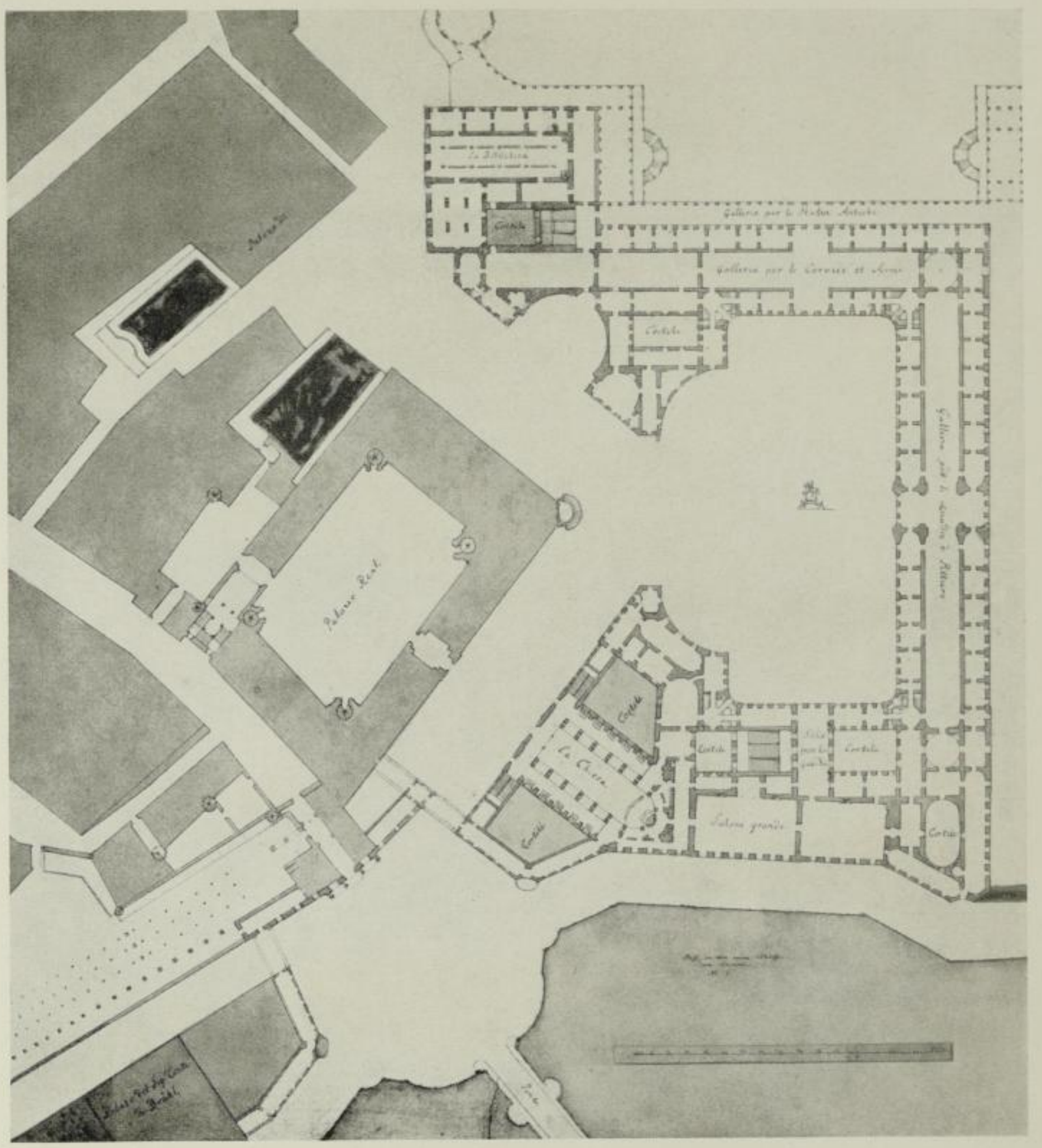
119 Katholische Hofkirche. Hl. Franziskus Borgia, Stich von L. Zucchi

120 Katholische Hofkirche. Hl. Franziskus Xaver, Stich von L. Zucchi

121 Katholische Hofkirche. Hl. Vinzenz von Paul, Stich von L. Zucchi

122 Katholische Hofkirche. Hl. Casimir, Stich von L. Zucchi

123 Katholische Hofkirche. Hl. Laurentius, Stich von L. Zucchi



124 Dresdener Schloßplan. 1. Entwurf Chiaveris, Kat. d. Hdz. 16

SCHLOSSBAUPLÄNE FÜR DRESDEN

Chiaveris erste Schloßbaupläne sind im Zusammenhang mit seiner Planung für eine Hofkirche entstanden. Wie er den Platz für die Kirche zwischen Brückenkopf und Schloßturm aus der städtebaulichen Lage heraus fand, die ein Entwurf für eine Schloßerweiterung ergab, ist bereits geschildert worden, auch wie die Schrägstellung der Kirche sich aus einem Gestaltungsprinzip dieses Planes erklärt (S. 57 f.). Aber auch als reiner Schloßplan hat er hohes Interesse schon nach der Richtung hin, daß er Chiaveris erste greifbare Arbeit auf Dresdner Boden darstellt (Abb. 124, Kat. d. Handz. 16). Die Zuschreibung an Chiaveri begründet sich nicht nur auf eine alte deutsche Beschriftung des Grundrisses und auf die italienischen Erklärungen, die vermutlich nach Chiaveris Originalplänen kopiert worden sind, sondern auch auf die Gestaltung, die im Zusammenhang mit seinem übrigen Werk steht. Dagegen zeigt die dazugehörige perspektivische Ansicht nur zum Teil Chiaveris eigenartigen Stil (Abb. 125, Kat. d. Handz. 17). Vor allem ist der Mittelrisalit des Georgentores in den konventionell gewordenen, älteren Formen des Dresdner Barock gehalten, was Sponsels Zuschreibung an Pöppelmann erklärt (68, Taf. 97, 1). Die Öffnung der Mittelachse mit den von Atlanten getragenen Balkons erinnert an den Zwingerstil. Chiaveri ersetzt nicht architektonische Glieder durch Skulpturen. Auch die plastische Dekoration über den Hauptfenstern und vor den Fensterbänken entspricht nicht seinem Stil. Er hätte die Pilaster auf Postamente gestellt und in Verkröpfungen durch die Gebälkzone geführt. Vor allem gehört das übliche, in gedrungenen Formen hochgeführte mittlere Mansardendach zum Formenschatz der Pöppelmann-Schule. Dachformen zu modellieren, konnte nicht Chiaveris Sache sein, dessen Ideal das Flachdach, also der Gegensatz zum nordischen Steildach war. Wahrscheinlich handelt es sich um eine der üblichen Überarbeitungen eines vorliegenden Planes durch eine zweite Hand, wie es sich ja auch später bei Chiaveris Warschauer Schloßplan ereignen sollte. Dabei sind wohl einzelne Formen Chiaveris wie die Verbindung der beiden übereinanderstehenden Fenster der Eckabschrägungen übernommen worden. Sie finden sich auch bei der perspektivischen Darstellung seines zweiten Schloßentwurfes, worauf Rauda hinweist (Abb. 127 f., 57, S. 92).

Obwohl also die Ansicht des Brückenkopfplatzes Chiaveris Entwurf nicht unmittelbar wiederzugeben scheint, so zeigt sie doch das für ihn charakteristische Streben nach engstem Anschluß des Schloßvorplatzes an den Elbraum. Die Mitte der rückwärtigen Front mit dem für den Fußgängerverkehr bestimmten Georgentor tritt nach Berninis römischem Vorbild, dem Palazzo di Montecitorio, im barocken Bewegungsdrang vor, während die Flügel schräg zurückweichen. Dem entspricht auch die Gestalt des Brückenkopfes, der sich in einem Bogen nach dem Elbraum zu vorschiebt. Sponsel weist auf Schlüters Berliner Schloßprojekt als Vorbild hin. Doch läßt Chiaveri die Böschungsmauern nicht als Halbrund wie dort, sondern in gewellter, beziehentlich gebrochener Linie verlaufen, was an die Schmalseiten der Hofkirche erinnert. Im übrigen sollte der Schloßvorplatz beherrschende Fronten aufweisen, so daß der Kirchenkörper nach außen, wie schon auseinandergesetzt, kaum in Erscheinung getreten wäre. An sich handelt es sich um schmale Flügel, die im Innern nur aus 4,50 m breiten, um den ganzen Platz herumziehenden Gängen bestehen. Für die beiden Hauptgeschosse war die Verbindung durch Übergänge mit unteren Durchfahrten vorgesehen. Sie dienten vor allem dem Kirchgang, der wechselnde Blicke auf die Elbfront geboten hätte.

Echt römisch ist die Anlage der Eckfontänen, die an den stumpfen Ecken des Schloßplatzes und an der Westecke des Schlosses auftauchen. Beim Schloßplatz sind in den konkaven Abschrägungen plastische Gruppen der Flußgottheiten von Elbe und Weichsel mit dem sächsischen und polnischen Wappen aufgestellt. Wenige Jahre später ist in Dresden dieser Gedanke, Brunnen an konkaven Platzecken aufzustellen, am Neustädter Markt

125 Dresdener Schloßplan. Platz vor dem Georgentor, Kat. d. Hdz. 17

verwirklicht worden, dessen Flußgöttinnen 1742 von Benjamin Thomae vollendet wurden. Das Auseinandergehen der seitlichen Platzwände ließ ihre Fassaden von der Elbe und der Augustusbrücke aus besser überblicken, zumal sich die Schrägstellungen auch an der Elbfront durch die Bildung stumpfer Ecken fortsetzen, und zwar zweimal, nicht nur an den flankierenden Flügeln des Brückenkopfplatzes, sondern auch an dem nordwestlich an die Kirche anschließenden Schloßflügel. Hier folgt die Flucht dem Verlauf der vorhandenen Festungsmauern, wodurch sich der Flügel nach Westen zu etwas verbreitert. Im übrigen bleiben die Achsen des Schlosses und Zwingers maßgebend. Chiaveris Bau stellt die Verbindung her. Der neue Schloßhof ordnet sich zwischen Zwinger und Fluß ein, hat aber einen offenen, 45 m breiten Zugang vom alten Schloß her. Hier gibt den Ausgangspunkt seiner Mittelachse der Eckbrunnen des alten Schlosses ab. In der gleichen Achse erhebt sich als Mitte des querrechteckigen Hofes ein Reiterstandbild des Königs. Noch wirkte die Weise nach, in der August der Starke verherrlicht wurde. Ähnliches hatte schon Pöppelmann geplant.

Abweichend von den älteren Entwürfen erscheint die Art, wie Chiaveri den ganzen Baukörper des alten Schlosses in seine Rechnung einbezieht. Nicht nur stellt er die Kirche in die Schloßturmachse ein, sondern hält auch die Nord- und Westfront des alten Schlosses frei, so daß sie in seinen Hof unmittelbar hineinwirken können. Parallel zu ihnen, aber durch 31 m breite Straßen getrennt, sollten sich die neuen Fassaden erheben, im Norden mit der Kirchenfassade in der Mitte, im Westen mit einer halbrunden Nische, die in der Tiefe sich mit Portalen nach den Museumsräumen öffnete. Der große Hof weist abgerundete Ecken auf, in denen Treppenhäuser liegen. Neben dem breiten Zugang sind die seitlichen Flügel nach dem Hof zu mit Viertelsbogen abgeschrägt. Auffallend ist, wie auch die Innenräume immer wieder mit Bogen abschließen, sieben Räume weisen auf beiden Schmalseiten Rundnischen auf, davon fünf als schmale Galerien. Achtmal ist eine Seite im Bogen geschlossen. Dreimal kommt der Kreis als Grundrißform vor. Bei den späteren Schloßplänen ist diese Vorliebe für das Abrunden der Ecken, die Borromini als Feinde der guten Architektur bezeichnete, nicht mehr festzustellen. An einigen Stellen können museale Rücksichten mitgesprochen haben, da die ganze Anlage zum größeren Teil als Museum gedacht war. Dabei beschreitet Chiaveri Bahnen, die zum neuen Galerietypus hinführen. Während im übrigen die Dresdener Museumspläne der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts Zentralbauten oder einseitig beleuchtete Schloßsäle als Galerien nach französischem Vorbild vorsahen, hat Chiaveri seine Galerien auf beiden Seiten durch Kabinette eingefaßt, so daß die mittleren Säle nur durch eine obere Lichtquelle beleuchtet werden konnten. Allein die beiden mittleren Querschiffe erhalten auf den Schmalseiten durch je drei untere Fenster, beziehentlich Fenstertüren Licht. Vermutlich sollten die Galerien

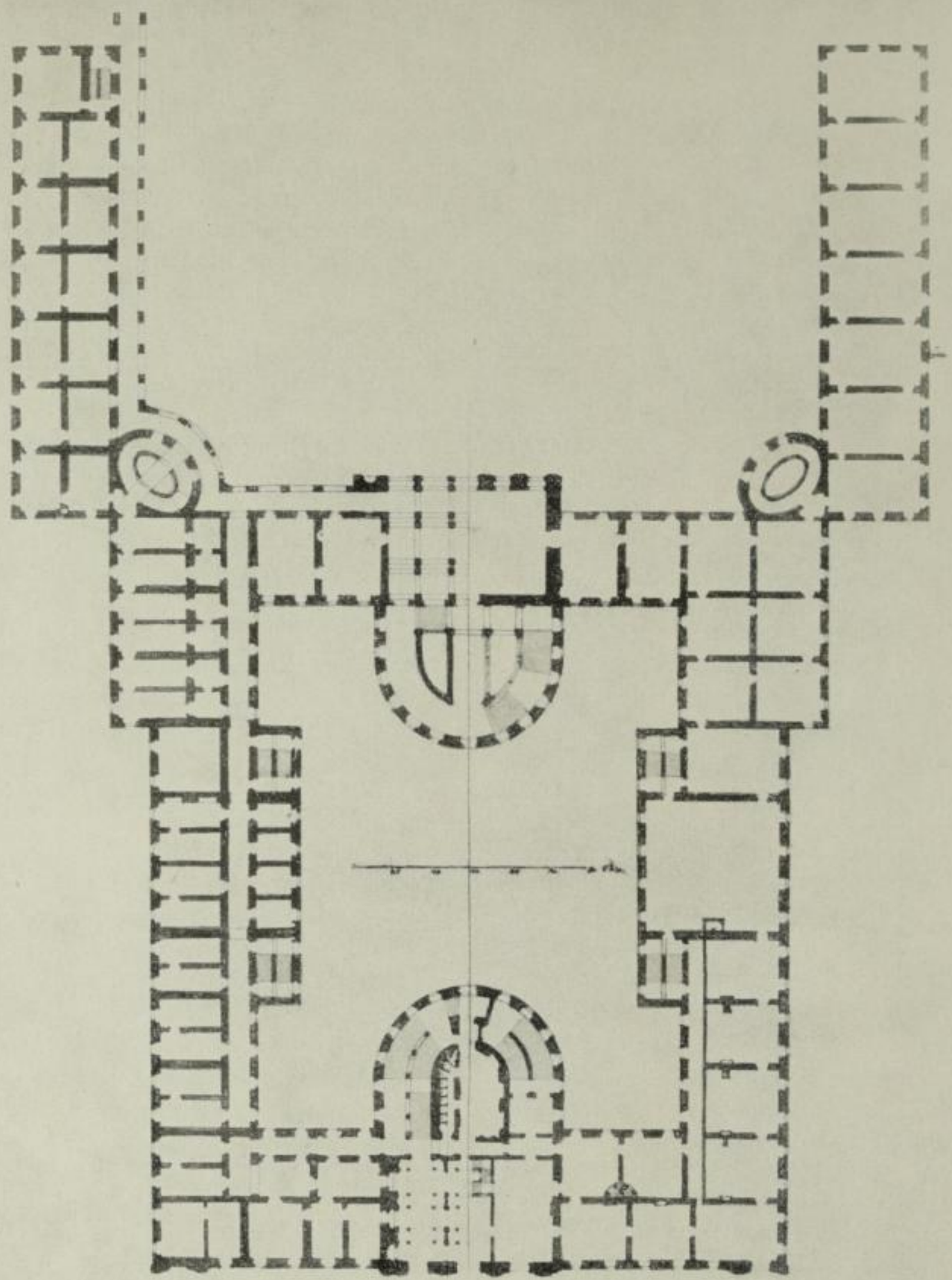
über den seitlichen Kabinetten überhöht werden und ihr Licht wie bei der basilikalen Anordnung durch obere Fenster erhalten. In den vier Hofecken liegen Stiegenhäuser, bei denen ein sich gabelnder Treppenlauf von kreisrunden Räumen mit Zugängen auf allen vier Seiten ausgehend hochführt. Die Treppen sollten vermutlich zu oberen, seitlichen Kabinettreihen führen. Bei dieser neuartigen Lösung wird Chiaveri von der Anlage der Galerien in Salzdahlum ausgegangen sein. An das braunschweigische Schloß, das bereits in zwei Flügeln des Ehrenhofes nach dem Vorbild des Palais du Luxembourg in Paris Galerien aufwies, hatte 1701 Herzog Anton Ulrich durch seinen Baumeister Hermann Korb die „Große Galerie" anbauen lassen, die ihr Licht durch obere, über den 5 m hohen Bilderwänden eingesetzte Fenster empfing (17, S. 20ff.). 1708 richtete man die im rechten Winkel abzweigende „Kleine Galerie" ein, an die die „Porzellan-Galerie" wiederum im rechten Winkel angesetzt wurde, so daß der Privatgarten des Herzogs auf drei Seiten von Galerien umschlossen war. Auch baute man an die Galerien Kabinette für kleinere Bilder und Raritäten an. Noch 1737, also in der Zeit, wo Chiaveris Plan entstand, sind weitere Räume, darunter die „Neue Galerie" angefügt worden. Sammelleidenschaft und Baulust hatten zu verschiedenen Zeiten ein unregelmäßiges Gemenge von Räumen ergeben. Dagegen konnte Chiaveri, von den Ideen Anton Ulrichs und Hermann Korbs ausgehend, eine kunstvoll ineinandergefügte Raumfolge, allerdings nur auf dem Papier, entfalten. Den Nordwesttrakt durchläuft die „Galleria per i Quadri o Pitture" in einer Länge von 130 m, bei einer Breite von 10,70 m. An beiden Enden folgen zwei kreisförmige Räume mit Ecknischen, sichtlich für Statuen bestimmt. Auch sie sind auf ein von oben einfallendes Licht – vermutlich durch Kuppeln – angewiesen. Die seitlichen Kabinette sind 7,34 m, beziehentlich 8,47 : 6,21 m groß. Die „Galleria per le Corazzi et Arme" im zwingerseitigen Flügel ist gleich gestaltet, beschränkt sich aber auf eine Länge von 65,50 m. Es schließen sich nach Südosten zwei längsrechteckige Museumssäle an, die ebenfalls ihr Licht durch obere Fenster erhalten. Nach dem Zwingerhof zu sollte ein offener Arkadengang sichtlich in Fortführung der Architektur Pöppelmanns die „Galleria per le Statue Antiche" aufnehmen. An gleicher Stelle als Abschluß des Zwingerhofs entstand im 19. Jahrhundert Sempers Galerie, eine in vieler Beziehung vorbildliche Lösung der Aufgabe. Den Grundgedanken der Anordnung großer, mittlerer, von oben belichteter Räume und seitlicher Kabinette, hatte aber schon Chiaveri 110 Jahre zuvor entwickelt. Die Verwandtschaft erstreckt sich bis auf die Abmessungen der Räume, die bei Semper mit einer Breite von 10 m und 5 m nur um etwa 1 m schmäler sind, als es Chiaveri vorgesehen hatte.

In die Ecke hinter dem südöstlichen Zwingerpavillon fügt Chiaveris Plan einen Bibliotheksbau ein, der bei einer Tiefe von 41,24 m ebenfalls auf teilweises Oberlicht angewiesen ist, was ja im Bibliotheksbau bereits üblich war. Der Hauptraum ist anscheinend von einer oberen, durch zwei Eckwendeltreppen erreichbaren Galerie umzogen, die auf je fünf Pfeilern ruht. Zwischen den Pfeilern stehen Bücherpulte. Auf der Südwestseite liegen fünf kleinere Studienräume, während in der Südostecke ein größerer Raum mit vier großen mittleren Büchergestellen wohl als Magazin dienen sollte.

Der elbseitige Flügel war der Tradition entsprechend für die Wohnräume des Königspaares bestimmt. Der Haupteingang liegt in der Mitte der Hofseite. Er führt in die tiefrechteckige „Sala per la Guardia". Von ihr geht auf der Südostseite die dreiläufige Treppe zu den eigentlichen Privatgemächern hoch. Auf der Flußseite liegen zwei große Staatsräume, von denen der südöstliche als „Salone grande" bezeichnet ist. Hier konnte sich der Hof, soweit er im unteren Teil der Kirche seinen Platz fand, zum Kirchgang versammeln. Durch Seitenräume wäre es auch möglich gewesen, in die Kirche zu gelangen, ohne durch den großen Saal gehen zu müssen. Im oberen Stock würde das Königspaar unmittelbar seine Betlogen erreicht haben. Im übrigen konnte das Gefolge die Übergänge vom alten Schloß benützen, um auf die Emporen zu kommen.

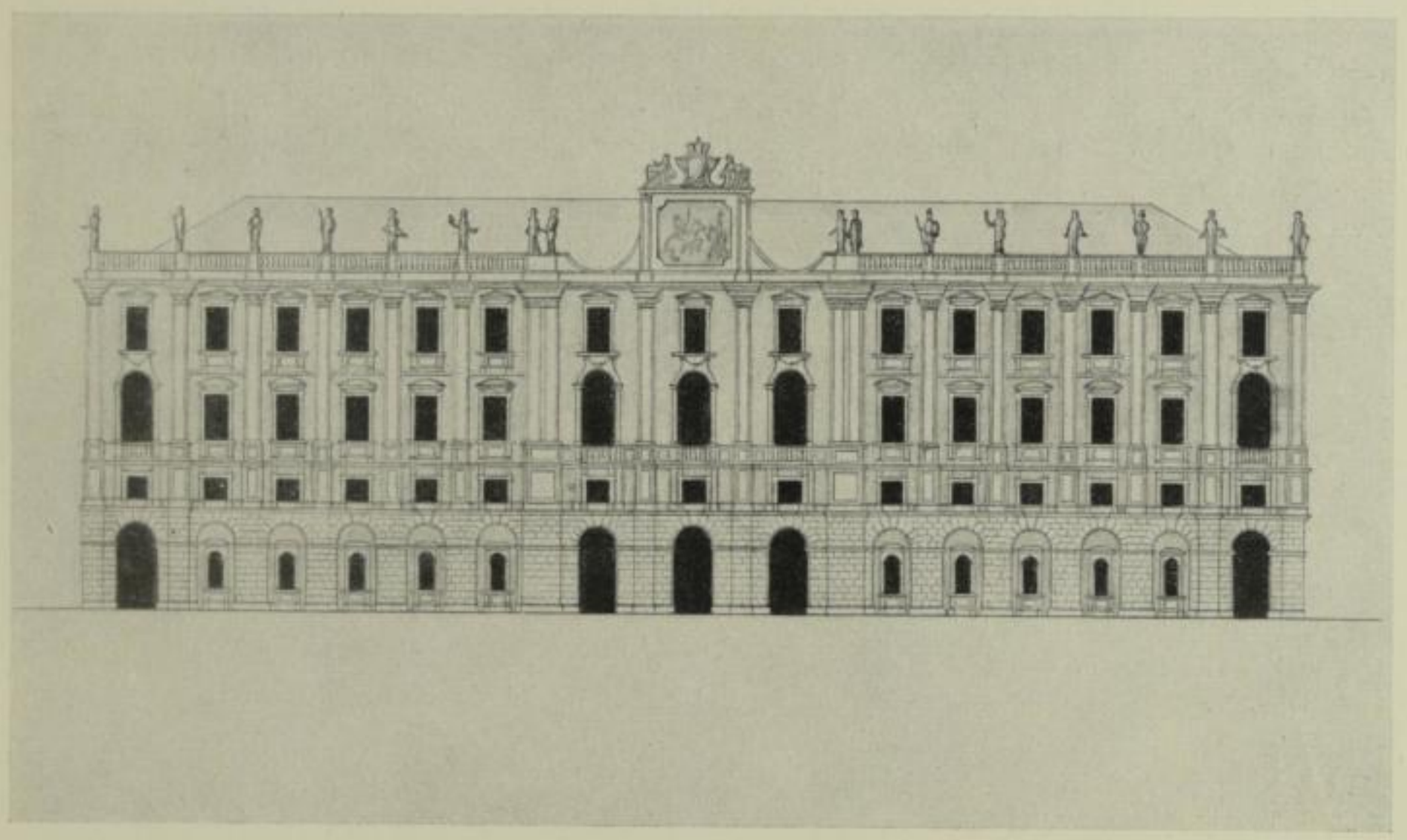
Für die einzelnen Fronten ist nach den verschieden starken Grundmauern anzunehmen, daß die gleiche Abstufung zwischen dreieinhalb Stock hohen, mit Balustrade und Flachdach abgeschlossenen Haupttrakten und drei Stock hohen, mit Trophäen vor niedrigem Walmdach bekrönten einfassenden Flügeln wie bei dem Platz vor dem Georgentor vorgesehen war. Dies ist sicher an der Elbfront bei den königlichen Wohnfluchten der Fall gewesen. Ferner weist die lange Nordwestfront stärkere Grundmauern mit zwei seitlichen Risaliten vor dem Nord- und Südflügel auf. Entsprechend der Pfeilerverstärkung kann als Mitte ein Kuppelbau angenommen werden, der auch auf der Hofseite, hinter dem Reiterdenkmal aufsteigend, die langgezogenen Flügel beherrscht hätte. Im übrigen sind nach dem Zwinger und dem Hof zu schwächere Grundmauern eingezeichnet. Hier sollte die äußere Flucht mit den Kabinetten wohl etwas niedriger gehalten werden.

Hatte sich Chiaveri mit diesem Entwurf bemüht, das alte Schloß mit den geplanten Neubauten zu einer



126 Dresdener Schloßplan. 2. Entwurf, Kat. d. Hdz. 18

127 Dresdener Schloßplan. 2. Entwurf, Elbschauseite, Kat. d. Hdz. 19



128 Dresdener Schloßplan. 2. Entwurf, Elbschauseite, gezeichnet von W. Krönert

Einheit zusammenzufügen, so wurde es ihm bei der weiteren Planung klar, daß er durch das Loslösen aus der allzu engen Verklammerung den einzelnen Teilen, insbesondere der Hofkirche und dem neuen Schloß eine monumentalere Gestalt verleihen konnte. So kam er beim Modell zu einem vom Schloßbau gelösten, frei dastehenden Kirchenbau. Gleichzeitig lag es ihm nahe, wiederum in die Konkurrenz der Pläne für ein neues Schloß einzutreten. Als langgestreckter Blockbau sollte es sich unmittelbar neben der Kirche zwischen Zwinger und Elbe erheben. Durch ein flaches, einer „terrasse à l'italienne" ähnliches Dach, dessen Balustraden und Statuenreihen das beherrschende Motiv der Hofkirche fortsetzen würden, und durch die gleiche Verbindung zahlreicher hoher Vertikalglieder mit langgezogenen Horizontalen wollte Chiaveri der Dresdener Elbfront noch an einer weiteren entscheidenden Stelle den italienisch spätbarocken Charakter seines Stiles geben. Dieser Versuch einer Zeit, in der Chiaveri völlig in der Gedanken- und Formenwelt der Hofkirche lebte, hat sich in drei Entwürfen erhalten, die drei Stufen eines gemeinsamen Grundgedankens darstellen und sich als zweiter, dritter und vierter Entwurf in die Schloßpläne einreihen. Von dem zweiten Entwurf vermitteln die Kopie einer perspektivischen Ansicht und die Grundrisse des Erd- und Hauptgeschosses eine Anschauung (Abb. 126–128, Kat. d. Handz. 18f.). Da auf ihr die Hofkirche noch die Gestalt des Modells mit der nach außen sichtbaren Viertelstonne des Umgangs zeigt, wird der Entwurf um 1738 entstanden sein. Mit den Plänen De Bodts von 1736 hat Chiaveris Entwurf nur das flache Balustradendach gemeinsam (68, S. 277f.). Wie bei den zwei weiteren Entwürfen plante Chiaveri schon hier zwei Höfe, davon den südlichen als offenen Vorhof, der sich mit seinen Seitenflügeln unmittelbar an die Schmalseiten der nördlichen Zwingerpavillons anschließt, nur durch einen gedeckten Portikus getrennt, der den Vorhof umläuft und zu den Wirtschaftsgebäuden führt, die sich in die äußeren Zwingerecken – dementsprechend das westliche an Stelle des Nymphenbades – einfügen sollten. Nach der perspektivischen Ansicht hätten die Flügel des Vorhofs fünf Geschosse aufgewiesen und auch den elbwärts liegenden Hauptbau um ein Geschoß überragt, kein glücklicher Gedanke, da vom Zwinger aus gesehen ein allmähliches Hochsteigen erwünscht war. Läßt Chiaveri bei der perspektivischen Darstellung vor allem die Elbfront klar hervortreten, so zeigt der Grundriß anschaulicher die Staffelung, auf welche Weise von der Elbe aus die allzu langen seitlichen Fronten nach dem Fluß zu zweimal zurückspringen sollten. Der Zugang erfolgt durch zwei große Eingangshallen in der Mitte der Elb- wie der Zwingerfront mit anschließenden Treppenhäusern, die über hufeisenförmigem Grundriß in den Innenhof weit vorspringen und durch je dreizehn Fenster reiches Licht erhalten. Die zwingerseitige Eingangshalle stellt sich als fünfschiffiger Pfeilersaal von 3 Joch Tiefe dar. Die Teilnehmer einer Staatsaktion oder eines Festes wären nach Durchschreiten des Treppenhauses auf zwei, den gerundeten Fensterwänden folgenden Armen emporgestiegen. Dagegen hätte diejenigen, die die königlichen privaten Appartamenti aufsuchen durften, auf der Flußseite ein noch reicher ausgestatteter Portico empfangen, in dessen drei Schiffen gekuppelte Säulen die Gewölbe tragen. Im Erdgeschoß sorgen lang durchgehende Korridore für den Zugang zu den zahlreichen kleinen Räumen. Zwei ovale Treppenhäuser in den Ecken des Vorhofes erinnern an die Anordnung der Eckwendeltreppen des Dresdener Renaissance-Schloßhofes, in barocker Form abgewandelt. Im ganzen sieht der Entwurf zehn Treppen vor.

Im Hauptgeschoß ergeben sich drei große Säle: einer über dem Vestibül des Zwingerhofes und zwei seitliche, die, von je zwei Treppen flankiert, in den Innenhof vorspringen. Vom zwingerseitigen Saal her gelangen die Teilnehmer durch sechs Anticamere mit anliegenden drei weiteren in die Thronsäle. Nach der Beschriftung des dritten Entwurfes zu urteilen, war der westliche für den König, der östliche für die Königin bestimmt. Entsprechend dienen auch die vom flußseitigen Wohntrakt heranführenden privaten Antikammern auf der Westseite dem König, auf der Ostseite der Königin.

Die äußere Gliederung, wie sie die perspektivische Ansicht erkennen läßt, mildert nach Möglichkeit das Lasten des blockhaften Gebildes. Säulenstellungen und große Giebel sind vermieden. Schlanke, durch doppelte Postamente erhöhte Pilaster tragen an Stelle eines schweren, durchgehenden Gebälkes in erster Linie nur die bewegten Figuren. Kein Geschoß beherrscht durchgehend den Aufbau. Auf ein Rustika-Sockelgeschoß nach italienischer Art, mit kleinen Fenstern in großen Blenden – beide rundbogig – folgt ein Mezzanin mit quadratischen Fenstern und darüber zwei gleichhohe Geschosse, von denen das untere als Piano nobile durch drei größere rundbogige Fenster der Mitte und je eins der seitlichen Risalite, den unteren Portalen entsprechend, etwas hervorgehoben ist. Mit der Balustrade wird eine Höhe von etwa 26,50 m erreicht. Nur auf diese Weise konnte das richtige Verhältnis zur Hofkirche eingehalten werden. Die Schloßfassaden sollten die Seitenschiffe überragen, und wären bis zur Mitte des Hochschiffes emporgestiegen, so daß der Statuenkranz des Schlosses

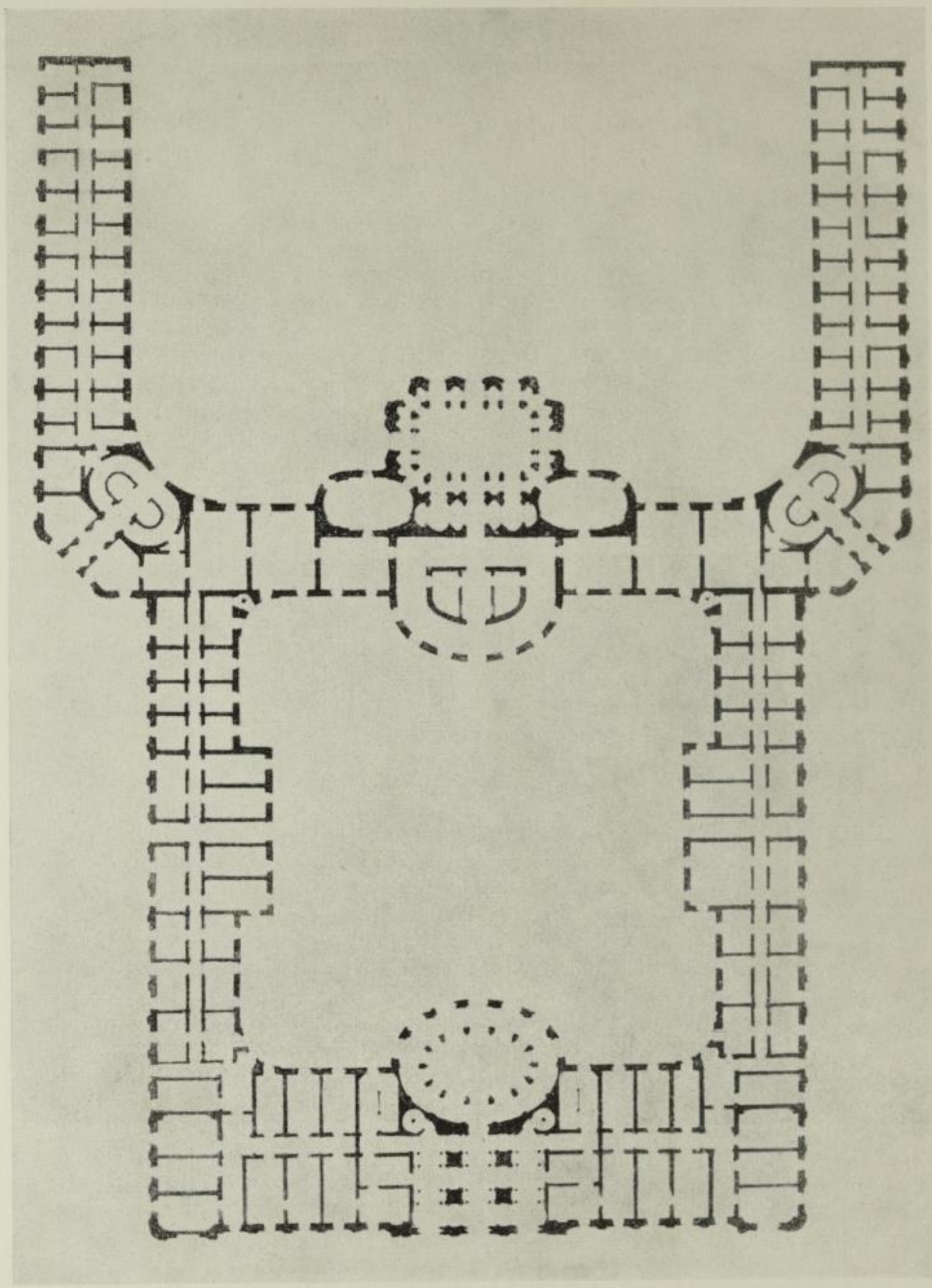
eine zwischen den beiden Statuenkränzen der Kirche liegende Höhe erreicht hätte. Trotzdem behielt der mächtige Schloßbau ähnlich der Schloßkirche etwas Leichtes und Schwebendes, das sich so gut mit dem Element des Wassers vereinigt. Durch eine kunstvolle, echt römisch geschwungene Treppenanlage führte Chiaveri eine mittlere Kaskade von der dem Schloß vorgelagerten Terrasse zum Flußspiegel hinab. In den gebrochenen, sich beiderseitig um das Rund eines Podestes legenden Böschungsmauern der Treppenanlage, kehren die Formen der Turmfront der Kirche in phantasievoller Weiterbildung wieder. Das gleiche ist auch bei den Fassaden der Fall. Die Mitte erhält durch die quadratische Form des Risalites, die sich in dem Quadrat des Giebelfeldes wiederholt, durch die breiteren Intervalle und durch die drei großen rundbogigen Tore, wie die entsprechenden Fenster des Piano nobile beherrschenden Charakter, vergleichbar einem kraftvollen Brustkorb, ohne daß dabei die üblichen monumentalen Mittel eingesetzt wären. Zugleich werden die Vertikalkräfte, die wie bei der Kirche die ruhenden Formen durchdringen, durch Verdoppelung der seitlichen Pilaster und durch die Verbindung der Fenster erhöht. Ebenfalls an die Kirche erinnernd, ziehen sich über dem Rund der großen Fenster die Giebel volutenartig ein. So können sie den Anschluß an die oberen Fenster finden. Die Rücklagen haben die gleiche Größe wie der Mittelrisalit. Das Auge empfindet die Wiederholung der gleichen quadratischen Form, die nur durch die Balustrade und die Statuen einen bekrönenden Abschluß erhält, äußerst angenehm und faßt zugleich den Wechsel in der Abfolge der Intervalle durch die Verdichtung in den Rücklagen als belebenden Rhythmus auf, wie dies bei der Kirche im Gegensatz der Gliederung der Längsfassaden und der gerundeten Schlüsse der Fall ist. Zur seitlichen Fassung dient je eine Achse, die die Motive und Verhältnisse der Mitte wiederholt.

Um das Auge nicht ermüden zu lassen, bringt Chiaveri in der hohen, ganz schlichten vorderen Mauerfläche einer auf der westlichen Bastion sich aufbauenden Gartenterrasse einen ausgesprochenen, beruhigenden Gegensatz, wie er im römischen Stadtbild immer wieder zu finden ist.

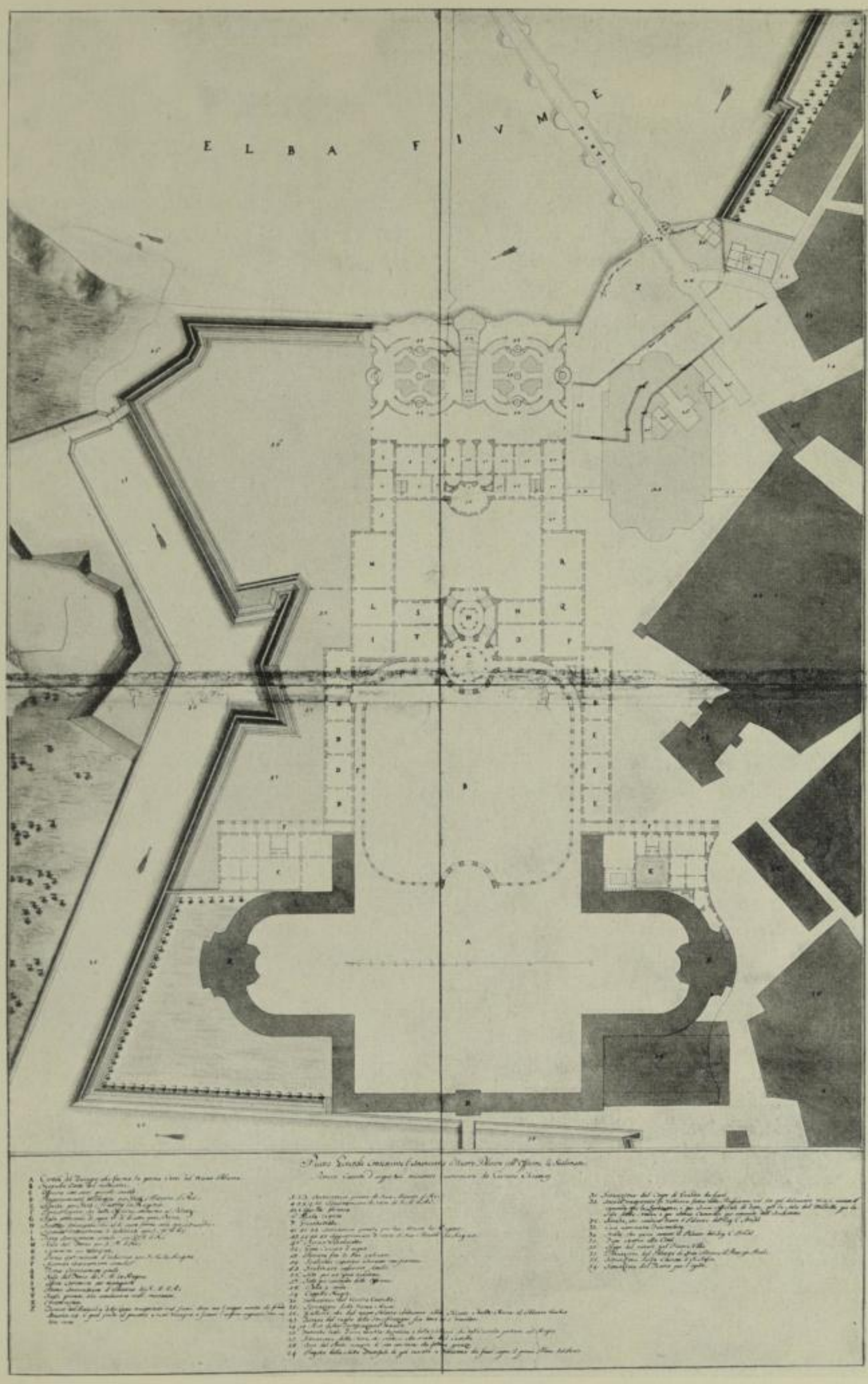
Sicher wird die völlige Eigenart der Lösung die Opposition der Klassizisten erregt haben. Bei der Kirche war der spätrömische Barock Chiaveris noch eher statthaft als bei einem weltlichen Bau. Gerügt konnte werden, daß die seitlichen großen Tore nicht der Inneneinteilung entsprachen. Die Verbindung der Fenster der beiden oberen Stockwerke in der Mitte ließ zwar den hohen, durchgehenden mittleren Saal schon an der Fassade erkennen. Das gleiche konnte aber für die seitlichen Achsen kaum in Frage kommen. Auch die Höhe der an die Zwinger-Pavillons anstoßenden Flügel mußte beanstandet werden, desgleichen die beengte Form des Hofes, wie sie sich durch die Vorsprünge ergab. Auch wird das höfische Zeremoniell bei den Fluchten weniger Räume, aber dafür größere verlangt haben. Trotzdem fand das Äußere von Chiaveris Barockschloß noch ein Vierteljahrhundert später in den sechziger Jahren Gefallen, wenn der Entwurf auch nicht mehr unter seinem Namen ging. Friedrich August Kannegießer kopierte die Ansicht mit der Beschriftung „d'après Marainville". Dieser von der Kurprinzessin protegierte französische Graf liebte es, sich mit fremden Federn zu schmücken (Kat. d. Hdz. 19).

Ein dritter Entwurf, der sich im Grundriß des Erdgeschosses erhielt, versucht die Fehler des zweiten zu verbessern (Abb. 129, Kat. d. Handz. 20). Die vielen Treppen kommen in Wegfall, der Entwurf beschränkt sich auf die Haupttreppe in der Mitte des zwingerseitigen Traktes, läßt sie aber nicht mehr so weit in den Hof vortreten. An Stelle des großen Treppenhauses des Wohnschlosses tritt ein ovaler Pfeilersaal, dessen in den Hof vortretendes flaches Rund sich der Front besser anschmiegt. Die seitlichen Torachsen der Elbfronten stehen nunmehr in Übereinstimmung mit den dahinter befindlichen Räumen. Die Fassaden der Langseiten sind gerade durchgeführt bis zum Abgehen der Flügel des Vorhofes am Zwinger. Dessen ovale Ecktreppen sind nunmehr nicht mehr vorgelegt, sondern in die Ecken hineingezogen. Entsprechend dem sichtlichen Verlangen nach vielen kleinen und bequem zugänglichen Räumen im Erdgeschoß werden sie auf eine Fensterachse beschränkt und durch mittlere Gänge zugänglich gemacht. Wohl dem Wunsch, doch die Zwingerarchitektur anklingen zu lassen, verdankt der schöne Gedanke einer zwischen zwei seitlichen Ovalen hervortretenden Eingangshalle sein Entstehen, deren Achteck die leichten konkaven Einziehungen des Zwinger-Pavillons erkennen läßt.

Ein vierter Entwurf, erhalten in einem sorgfältig ausgeführten, vom Architekten signierten Grundriß, der auch die Umgebung einbezieht, wird nicht viel später entstanden sein (Abb. 130, Kat. d. Handz. 21). Er schließt sich an die ersten Entwürfe an, bringt aber weitere ausgesprochene Verbesserungen. Die von Sponsel vorgeschlagene Datierung nicht nach 1738 wird stimmen, wenn auch die Begründung mit der Stellung der hier parallel zu der Zwingerachse eingezeichneten Hofkirche nicht zuverlässig ist.



129 Dresdener Schloßplan. 5. Entwurf, Kat. d. Hdz. 20



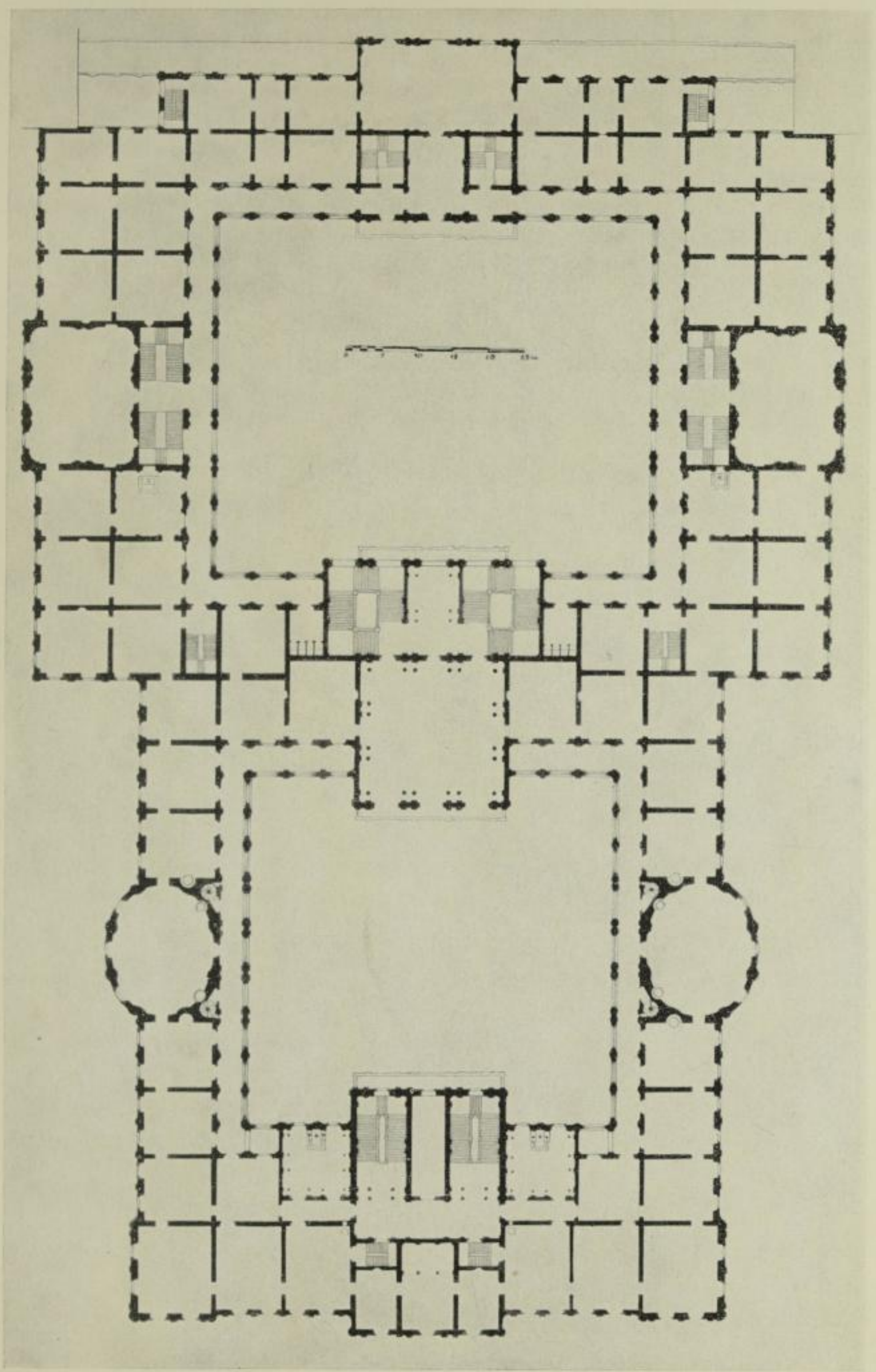
130 Dresdener Schloßplan. 4. Entwurf, Kat. d. Hdz. 21

Zwar kann bei dieser Stellung ein ursprünglicher Gedanke Chiaveris, wie auseinandergesetzt, seinen Niederschlag gefunden haben. Es kann sich aber auch um einen kartographischen Fehler handeln. Wenigstens fällt auf, daß die Parallelstellung zum Zwinger noch auf einem Plan von 1748 erscheint, obwohl damals die Hofkirche längst in der Schrägstellung erbaut war (68, Taf. 93). Wahrscheinlich diente bei ihm ein älterer Plan, den man gedankenlos kopierte, als Unterlage.

Bei diesem vierten Entwurf ist die Elbfront ähnlich gestaltet, wie bei den beiden vorangehenden, soweit es der Grundriß erkennen läßt. Auch jetzt sind noch keine Säulenstellungen angewandt. Der Mittelrisalit weist die gleichen drei Tore auf. Jedoch die Verhältnisse sind abgewandelt. Im Vergleich mit dem Mittelrisalit sind die Rücklagen schmäler, die seitlichen Risalite breiter gehalten. Auch sind bei ihnen die beiden Seitentore durch je zwei Fenster ersetzt. Die seitlichen Fassaden des nördlichen Teiles weisen wieder wie beim zweiten Entwurf, um größere Antikammern zu gewinnen, einen Vorsprung auf, aber nicht mehr nach der sechzehnten Fensterachse, sondern schon nach der achten. So brauchte Chiaveri die für die Thronsäle notwendige Flügelbreite nicht mehr durch Hofrisalite zu erreichen. Klar heben sich die beiden gegenüberliegenden Haupttrakte, die sich mit ihren Flügeln zum Innenhof zusammenschließen, voneinander ab: Auf der Elbseite das Wohnschloß mit kleineren Zimmern und schmaleren Flügeln, nach dem Zwinger zu der Repräsentationsbau mit großen Sälen, vor allem den drei Antikammern auf beiden Seiten, die zur Sala del Trono führen, auf der Westseite für den König bestimmt, auf der Ostseite dem alten Schloß gegenüber für die Königin. Nach dem Hof zu liegt im südlichen Querbau seitlich vom Treppenhaus je ein Speisesaal von etwas gestreckterer Form, während die Antikammern sich dem Quadrat nähern und die Thronsäle die gewaltige Größe von 25,50 m Länge und 18 m Breite erreichen. Chiaveri wird bei der Entwicklung des dritten Schloßplanes von diesen Räumen ausgegangen sein, denen er eine bevorzugte Lage gab. Durch den Vorsprung der Fronten gewann er für die Thronsäle noch je ein Fenster auf der nördlichen Schmalseite. Von dem der Königin mußte sich ein schöner Blick nach der Hofkirche ergeben, von dem des Königs hätte man das Ostragehege, den Fluß und das Japanische Palais sehen können. An die Thronsäle stoßen nördlich je drei Anticamere private des Königs und der Königin, die schon in dem elbseitigen Wohntrakt liegen. Sie sind um die Hälfte schmäler, vermitteln den unmittelbaren Zutritt zu den Thronsälen und sind selbst von der vorderen Wohnflucht und von der königlichen Privatkapelle aus direkt zugänglich. Bei dem Plan fällt auf, daß diese Staatsräume in den beiden unteren Geschossen liegen. Sicher sind ähnliche im oberen Hauptgeschoß liegend zu denken. Nach Jean de Bodts Erklärung seiner Pläne vom 6. Oktober 1736 sollten im neuen Schloß getrennte Wohn- und Empfangsräume sowohl für den König wie für die Königin, und zwar doppelt, einmal für alle Tage und dann für besondere festliche Gelegenheiten errichtet werden (68, S. 277).

Besonderen Wert hat Chiaveri auf eine flüssige Raumfolge in der Mittelachse gelegt. In dem nach dem Zwinger zu offenen Vorhof läßt er ein kreisrundes Vestibül mit einem Halbrund aus der Mitte der Schloßfront vorspringen, dem darüber die Sala Principale entspricht. Beide Räume verband das dahinter in der Mittelachse gelegene achteckige Treppenhaus der Scalone principale. Seine beiden Treppenläufe steigen von der Sala terrena auf der Hofseite empor zur Sala principale, an die sich im Treppenhaus, über dem unteren Pfeilersaal die Sala per le guardie anschließt. Die Raumfolge der Mittelachse setzt sich auf der anderen Seite des Innenhofes entsprechend dem zweiten Entwurf in einem Oval fort, das als königliche Privatkapelle dienen sollte. In einer Graphitstiftkorrektur hat Chiaveri die Stufen einer Freitreppe an der gerundeten Außenwand der Kapelle hochgeführt.

Die Form des Vorhofes und des Anschlusses an den Zwinger übernimmt Chiaveri vom zweiten Entwurf. Nur läßt er die umlaufenden gedeckten Portiken die Hofecken ausrunden und verlegt die Ecktreppen in die entstehenden Zwickel. Die Appartamenti di Parata der Seitenflügel werden mit drei Fensterachsen größer gehalten als die zweiachsigen des zweiten Entwurfes. Auch hier gehören die westlichen dem König, die östlichen der Königin. Die Wirtschaftsgebäude gruppieren sich um einen Innenhof. Bei dem östlichen sucht er den Anschluß an den Zwingerpavillon in einer konkaven Einziehung der Fassade. Den Nordseiten der Wirtschaftsgebäude sind gedeckte Gänge vorgelegt, die zu den Portiken des Hofes führen. Sie verwandeln sich auf der nach dem Zwinger zu offenen Seite in eine Pfeilerstellung, wohl für ein Gitter bestimmt. In der Mitte, also dem Kronenpavillon im Süden, dem vorspringenden Rund des Vestibüls im Norden gegenüber, bildet diese Pfeilerstellung ein in den Vorhof einspringendes Halbrund als ein triumphbogenartiges Portal für die Einfahrt. Vermutlich sollten die gekuppelten kleineren Säulen in den Leibungen je zwei nebeneinanderstehende Bogen tragen.



131 Dresdener Schloßplan, Nobel-Geschoß. 5. Entwurf, gezeichnet von W. Krönert

Die auf der Elbseite zum Ufer hinabführende Treppe mit der mittleren Kaskade erscheint ebenfalls in der Gesamtanlage dem zweiten Entwurf verwandt, in Einzelheiten davon abweichend. Die Stufen sind nunmehr an den mittleren Rundungen der Böschungsmauern hochgeführt, während sie sich vorher mit allzu kurzen Läufen an die seitlich vorspringenden Ecken der hier länger hingezogenen Terrassen anschmiegten. Das Wasser kommt noch mehr zur Geltung. Außer zwei Fontänen in der Mitte der beiderseitigen Podeste sind sechs Fontänen auf den Balustraden aufgestellt, deren Wasser sich in größere Becken in Höhe dieser Podeste ergießen sollten.

Auch an diesem Entwurf konnte allerhand ausgesetzt werden, so der Zusammenschluß von schmäleren und breiteren Flügeln um den Nordhof, was kein Ganzes ergeben konnte, die Unmöglichkeit in das Wohnschloß und den Nordhof hineinfahren zu können, das Fehlen von Gängen in den Haupttrakten und das etwas eintönige Aneinanderreihen von 32 Fensterachsen der Seitenfronten, die nur durch die Staffelung etwas belebt wurden, ohne daß dies für den von außen her Betrachtenden tiefer begründet erschien. Vor allem wird man an den Seitenfassaden eine Gruppierung der einzelnen Abschnitte um ihre Zentren vermißt haben. Wahrscheinlich ist auch die Anzahl der Räume als nicht ausreichend bezeichnet worden.

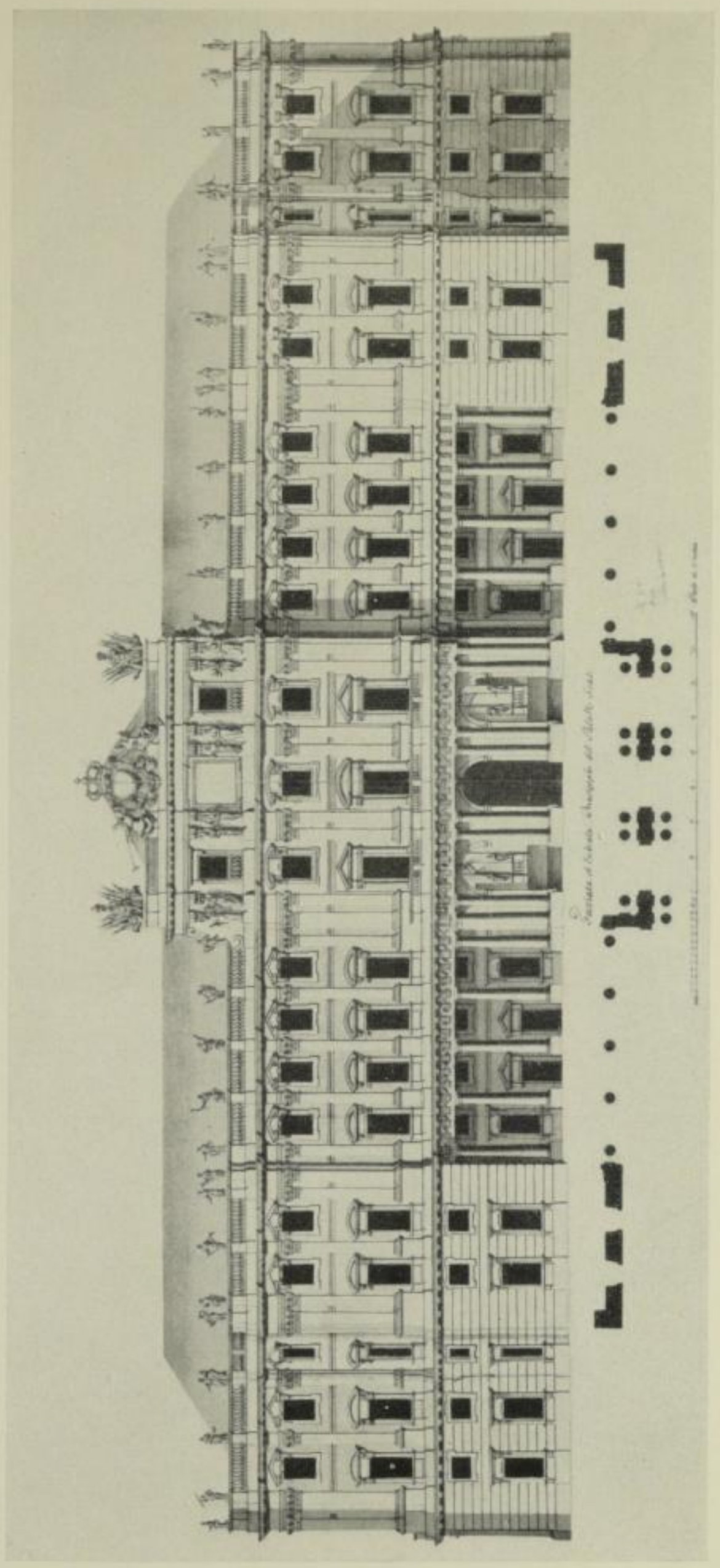
Als Chiaveri aufs neue nach etwa zehn Jahren an die Aufgabe des Dresdener Schloßbaues herantrat, hat er diese vermutlichen Beanstandungen berücksichtigt. Erhalten hat sich der fünfte Entwurf in einem gleichmäßig gezeichneten Satz von elf Blättern, die sichtlich für ein Stichwerk vorbereitet waren (Abb. 131 bis 138, Kat. d. Hdz. 22–32). Chiaveri hat dementsprechend versucht, auf dem beschränkten Raum der Blätter die ganze Fülle seiner Gedanken in vielfachen Varianten unterzubringen. So ließ er vom Grundriß nur je die Hälfte zeichnen und überließ es dem Betrachter, sich den gesamten Plan symmetrisch zu ergänzen. Die Hofräume sind auf den Grundrissen benützt worden, um Schnitte unterzubringen, was ebenfalls die Gesamtvorstellung erschwert.[1]

Mit den vorangehenden Entwürfen hat dieser letzte die statuenbesetzte Dachbalustrade gemeinsam. Die niedrigen Walmdächer mit der gleichen, teilweise noch geringen Neigung wie an der Katholischen Hofkirche werden, vor allem in Nahsichten, hinter den Balustraden verschwunden sein. Auch die Gruppierung um zwei Höfe mit dem Anschluß an die nördlichen Zwingerpavillons bleibt bestehen, nur mit dem wichtigen Unterschied, daß der Hof nach dem Zwinger zu sich nicht mehr öffnet, sondern schließt. Chiaveri behielt weiterhin die zweckmäßige Abstufung der Geschosse bei. Das Erdgeschoß und darüber befindliche Mezzanin, dieses mit quadratischen Fenstern, bieten eine große Anzahl bequemer Nebenräume mit inneren lichten Höhen von 5,65 m im Erdgeschoß und 4,20 m im Mezzanin. In den Mittelachsen sind die Eingangshallen durch die beiden unteren Geschosse bis zu einer inneren Höhe von 10,30 m hochgeführt. Es folgt das Hauptgeschoß mit lichter Höhe von 7,23 m, darüber das vierte Geschoß, das mit 5,80 m an Höhe die Räume des Erdgeschosses nur wenig übertrifft. Wieder ergeben sich durch Zusammenfassen zweier Geschosse für mittlere Säle der seitlichen Längstrakte Höhen von 14 m. Darüber hinaus wird für die Sala grande im Quertrakt noch eine Steigerung auf 15,82 m (28 Dresdner Ellen) erreicht. Bei gemeinsamen Ausgangspunkten setzt sich ein neuer Stil durch. Auch an den eigenwilligen Chiaveri traten die Forderungen der Zeit nach monumentaler Gestaltung heran. Er wollte sie aber mit den Mitteln seines Stiles verwirklichen. Der italienische Spätbarock fand ja in Dresden noch in den vierziger Jahren außer in der Architektur Chiaveris vor allem in der Bühnendekoration Entfaltungsmöglichkeiten. Chiaveris Auftraggeber: das Königspaar und wohl noch stärker der Kurprinz und seine Gattin Maria Antonia, die selbst gelegentlich als Opernsängerin auftrat, lebten mit Vorliebe in der Welt des Theaters. Die Vermählung des Kurprinzenpaares 1747 gab den Anlaß, daß der Hauptvertreter des barocken Bühnenbildes Giuseppe Galli Bibiena nach Dresden berufen wurde, wo er als erster theatralischer Architekt bis 1753 mit Unterbrechungen wirkte. Formen dieser mit starken Mitteln arbeitenden spätbarocken Bühnenkunst weisen auch Chiaveris Schloßentwürfe auf, so die Kuppelung von vier Säulen in den Einfahrtshallen und die Durchdringung der Säulenschäfte mit je drei 1,10 m breiten Quadern. Im übrigen prägt sich an den Fronten der monumentale Stil durch das Zusammenfassen der beiden unteren Geschosse in einer toskanischen Ordnung aus. Vor die Mittelrisalite sind je vier Säulenpaare dieser vom Frühklassizismus bevorzugten Ordnung vorgelegt. An der Elb- und Zwingerfront tragen sie schmale Balkons, in den Höfen und auf der Zwingerseite Statuenpaare. An den Längsfronten erscheinen Säulen nur als Halbsäulen an den Portalen zum südlichen Innenhof. Dagegen sind an der Elbfront auch in den seitlichen Portiken,

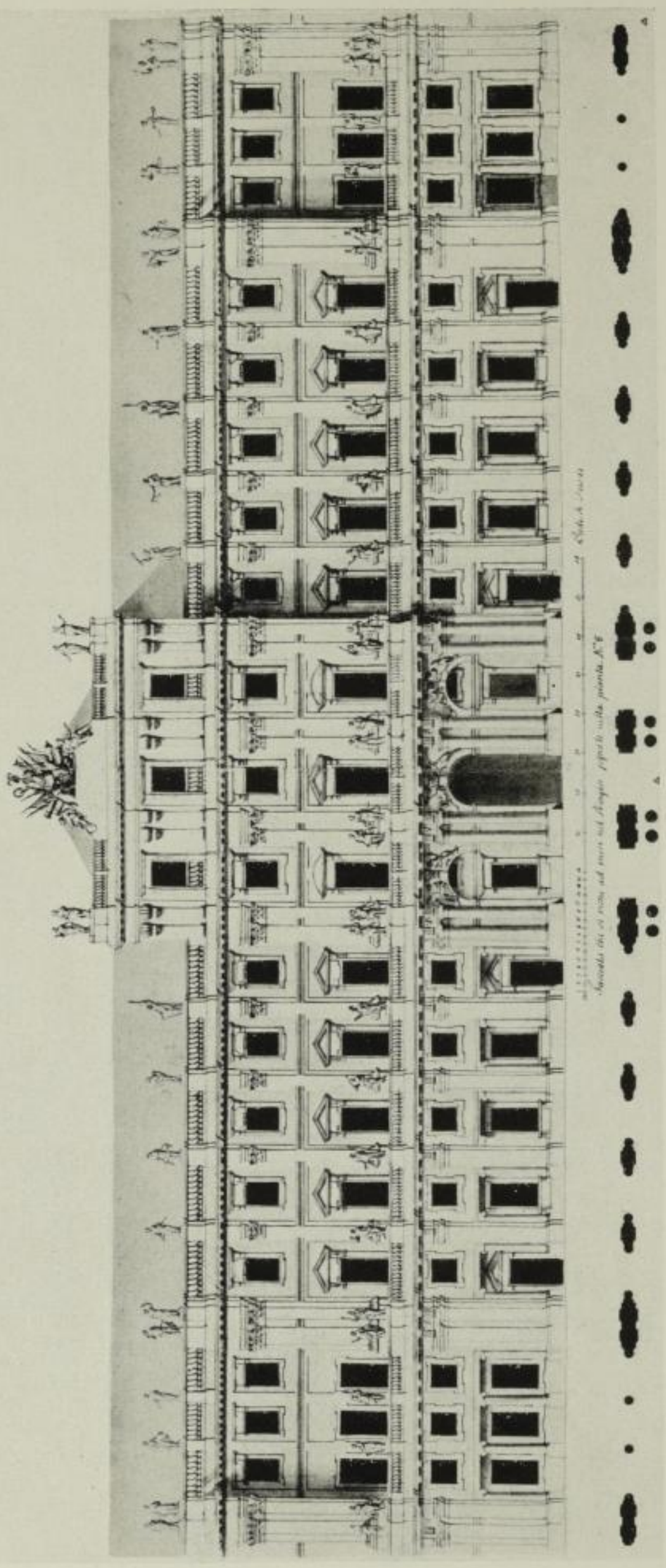
[1] Vgl. Sponsel (68) Taf. 87. In Abb. 129 ist der Grundriß zum leichteren Verständnis ergänzt worden.

den „Intercolonie per Comodo delle guardie“ je fünf toskanische Säulen als Träger der Oberwände eingestellt. Über den Säulen ist ein antikisierendes Triglyphengebälk eingefügt. Seitlich setzt sich dieses nur als Konsolengesims fort. An der Zwingerfront sind einzelne Gebälkstücke mit je einer Triglyphe über den Säulen und Pilastern angeordnet. Immerhin ist die Horizontalteilung, die noch durch die Fugen der Sockelgeschosse verstärkt wird, kräftiger betont als früher.

Die beiden oberen Geschosse werden durch eine korinthische Pilasterordnung zusammengefaßt (Abb. 132ff.). Also auch hier eine Rückkehr zum Kanon. Die Pilaster stehen auf hohen Sockeln und tragen isolierte Gebälkstücke, die sich über den Intervallen nicht fortsetzen, da an diesen Stellen die Giebel der obersten Fenster in die Gebälkzone hineinragen. An den Risaliten verdoppeln sich die Pilaster. Charakteristischerweise sind sie aber nicht mehr durch Hinterlegen wie an der Katholischen Hofkirche und am ersten Schloßentwurf verstärkt. Nur am Äußeren und Inneren der Ovalsäle des nördlichen Hofes tritt diese barocke Form der Vervielfältigung der Einzelform durch Übereinandersetzen noch auf. Chiaveri hatte in der Art des Barocks eine Einheit in inniger Verflechtung der Wandglieder gefunden. Nunmehr mußte auch er in klassizistischem Sinn zum Zerteilen kommen. Im zweiten Entwurf konnte er noch die Pilaster-Postamente zwischen die quadratischen Fenster des Mezzanins stellen, was eine Einheit ergab. Jetzt hatte er das toskanische Gebälk in seiner trennenden Eigenschaft zu berücksichtigen. Er mußte die Pilaster darüber stellen und dementsprechend kleiner bilden. Diese Anordnung ist wenig befriedigend, da die Postamente neben die Fensterbänke des Hauptgeschosses zu stehen kamen, wodurch ein unruhig springender Linienzug besonders an den Seitenfronten entsteht, was schon Sponsel, der im übrigen die Schloßentwürfe Chiaveris durchaus würdigt, mit Recht ausstellt. An den langen seitlichen Fronten fällt auch die Verkleinerung der Pilaster, die allzu mager erscheinen, ungünstig



152 Dresdener Schloßplan. 5. Entwurf, Elbfront, Kat. d. Hdz. 24



133 Dresdener Schloßplan, 5. Entwurf, Zwingerfront, Kat. d. Hdz. 29

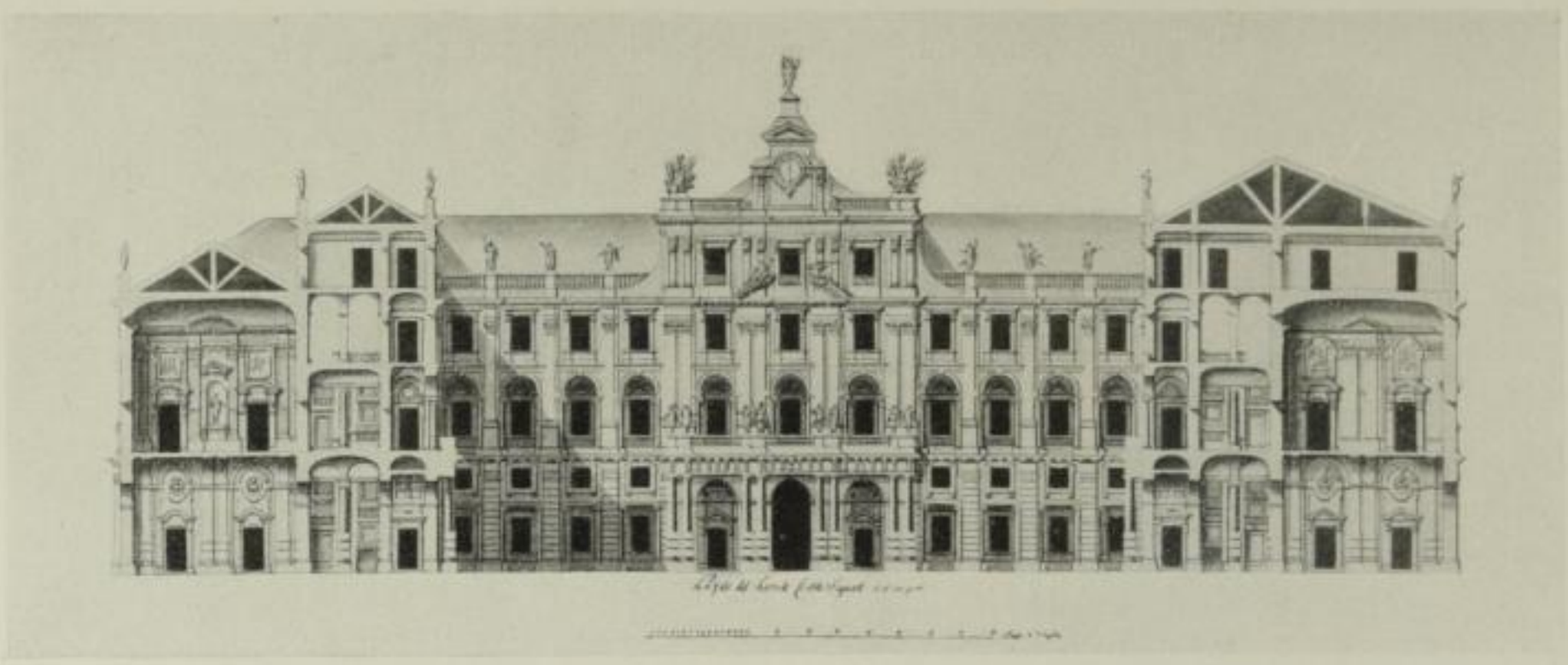
auf. Bogen treten an den Außenfronten nur bei den mittleren Eingängen auf. Die lebendige Steigerung durch die Barockformen der Fenster der Risalite wie beim zweiten Entwurf wird aufgegeben. Im übrigen betont Chiaveri die mittleren Teile durch Erhöhung um ein fünftes Geschoß und durch Waffen- und Trophäenschmuck. Für die Längsfronten sind die mittleren Erhöhungen zur Wahl gestellt. In den Höfen erreicht Chiaveri durch die gequaderten unteren Pilaster und die Arkaden der umlaufenden oberen Gänge eine noch bessere Gliederung. Im Erdgeschoß taucht das urrömische Portikus-Motiv von Michelangelos Konservatoren-Palast auf mit den zu seiten der großen Pilaster in die Leibungen eingestellten kleineren jonischen Säulen, die ein gerades Gebälk tragen (Abb. 136).

Der Abschluß der beiden Sockelgeschosse wird bei der Zwingerfront (Abb. 132) weniger durch das Gebälk erreicht, das vollständig mit Triglyphen nur oberhalb der Kapitelle erscheint, als durch eine Balustrade mit Skulpturen, die in der Mitte den Balkon begrenzt, seitlich den Fenstern des Hauptgeschosses vorgesetzt ist. Auf diese Weise ist eine bessere Überleitung zur Hauptordnung gefunden; das störende Nebeneinander von Fenstern und Postamenten, die in den Ausmaßen zueinander nicht passen, tritt nicht in Erscheinung.

Im Verhältnis zu den Zwingerpavillons hätte sich die mittlere Balustrade ebenfalls günstig ausgewirkt.[1] Sie wäre um 2,60 m höher als deren mittlere Balustrade verlaufen und hätte damit sich in der Kämpferhöhe der oberen Pavillonfenster befunden. Chiaveris Front in ganzer Höhe würde bis zur oberen Kante der Dachbalustrade 27 m aufgewiesen und damit den First der Zwingerpavillons um 7,45 m überragt haben. Demnach wollte Chiaveri, daß sein Schloß den Zwinger als Vorhof unumschränkt beherrschen sollte. Er versuchte

154 Dresdener Schloßplan. 5. Entwurf, Östliche Längsfront, Kat. d. Hdz. 28

155 Dresdener Schloßplan. 5. Entwurf, Schnitt in der Tiefenachse, Kat. d. Hdz. 25

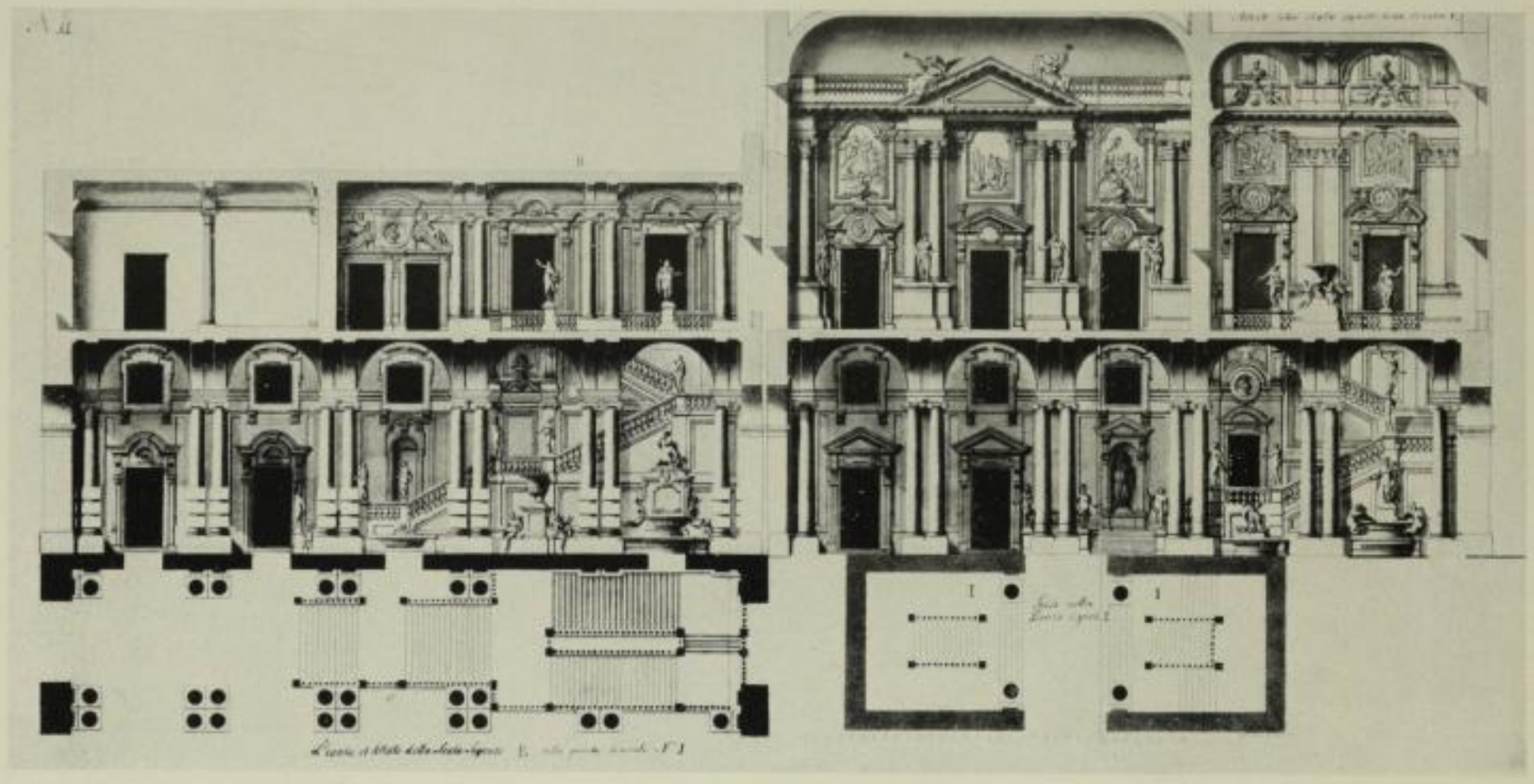


136 Dresdener Schloßplan. 5. Entwurf, Querschnitt durch Südhof, Kat. d. Hdz. 27

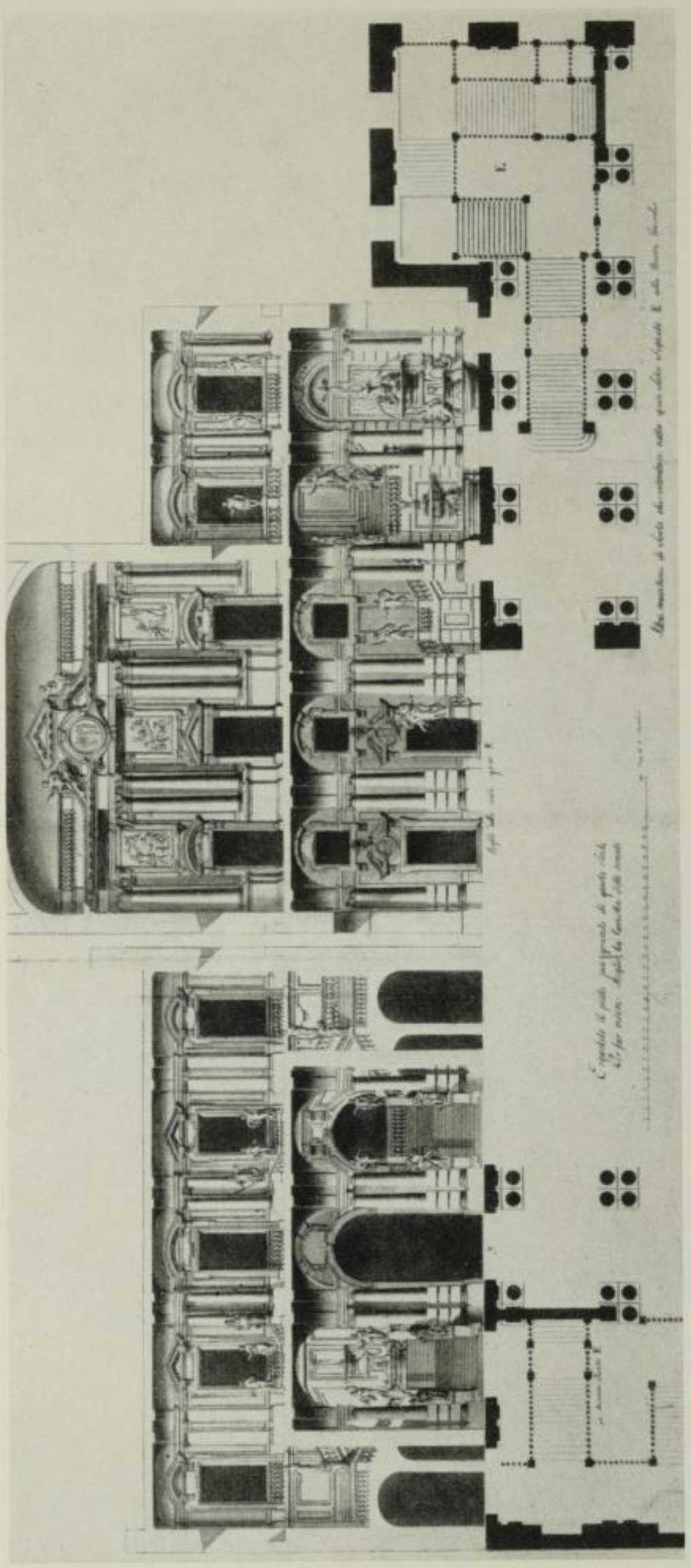
auch nicht, wie später Semper, das Motiv der doppelten Bogenreihen zu übernehmen, dabei zu vereinfachen und zu steigern, sondern bringt schon durch sein rechteckiges System einen klaren Gegensatz, wodurch jede Unreinheit vermieden wird. Sempers Stil ist im Grunde von dem des Zwingers wesentlich unterschieden und kann sich auch bei allem äußeren Anschluß doch nicht mit ihm vereinen. Chiaveri geht bei seiner Zwingerfront zu einer ernsteren Tonart über, die sich entschieden abhebt, wozu ihn die Bestimmung seines Baues berechtigt; im wesentlichen, dem barocken Grundgefühl, bleibt er aber Pöppelmanns Genius verwandt, so daß ein Zusammenklang möglich gewesen wäre. Doch hätte er zweifellos den Übergang bei dem ursprünglichen Plan des nach dem Zwinger zu offenen Hofes leichter finden können.

Bei dem fünften Entwurf hat er die Möglichkeit ausgenützt, die Formensprache nach der Art der italienischen Arkadenhöfe von der durchgehenden Tiefenachse aus in zwei Höfen bis zu einer großartigen Fülle zu steigern. Die erwähnte Gliederung der Sockelgeschosse mit den rechteckigen Öffnungen des unteren Ganges, seinen jonischen, den Leibungen vorgesetzten Säulen taucht schon bei der Zwingerfront auf. Die daneben stehenden toskanischen Pilasterschäfte werden in den Höfen in ihrer tragenden Funktion durch Horizontalfugen stärker betont. Einen weiteren Schritt in dieser Richtung vollführt die schon erwähnte Variante durch die drei in den unteren Teil der Säulenschäfte eingefügten Quadern. Das Motiv der jonischen Leibungssäulen wiederholt sich gesteigert in den hohen rundbogigen Öffnungen der die beiden Höfe umziehenden Gänge des Hauptgeschosses. Für die Gliederung wirkte sich die Höhe des Pilasterpostamentes als Modul insofern günstig aus, als die danebenstehenden Säulen doppelt so hoch sind. Die Hauptachse ist gegenüber den seitlichen Mittelrisaliten durch große Giebelfragmente der mittleren Pilasterpaare und in den Varianten auf Blatt 5 und 6 durch turmartige Aufsätze mit einer Zwiebel auf dem mittleren Querbau und einer Chronos-Statue auf dem südlichen als Abschluß hervorgehoben.

Die Raumdisposition wurde durch die Bildung zweier geschlossener Höfe wesentlich erleichtert. Nun konnte Chiaveri die breiteren Flügel in den Südhof verlegen. Die Fassaden springen jetzt an der richtigen Stelle vor: dort, wo die beiden Höfe aneinanderstoßen; jeder Hof prägt sich außerdem auch nach außen durch die mittleren Risalite der Seitenfronten aus. Diese Risalite entsprechen den vier Sälen, bei denen der Wechsel vom Rechteck der südlichen zu den Ovalen der nördlichen den Übergang zur privaten Wohnsphäre des Königspaares veranschaulicht. Das Zentrum gibt in der Mitte des Südwestflügels des Nordhofes die über der unteren Durchfahrt liegende, für große Staatsakte vorbehaltene Sala grande, charakteristischerweise ein Quadrat von 21,50 m Seitenlänge. Sichtlich prägt sich darin das Grundgefühl, das Chiaveris Stil in diesen Jahren umbildete, aus. Auch der anliegende Nordhof ist quadratisch, wie sich ebenfalls die Paraderäume und Vorkammern in den langen seitlichen Fluchten dem Quadrat nähern. Die innere Gliederung geht von den Einzelpilastern mit Rücklagen der Ovalsalons zu den gekuppelten Pilastern der seitlichen rechteckigen Säle und schließlich zu den gekuppelten Säulenpaaren des zentralen Saales über, wie es Blatt 1 und 2 zeigen, alle korinthischer Ordnung. Varianten auf Blatt 4–6 und 9–11 (Abb. 136–138) veranschaulichen die vielen Kombinationsmöglichkeiten, die sich für Chiaveri bei jeder Aufgabe einstellten. Der Stil bleibt auch hier rein



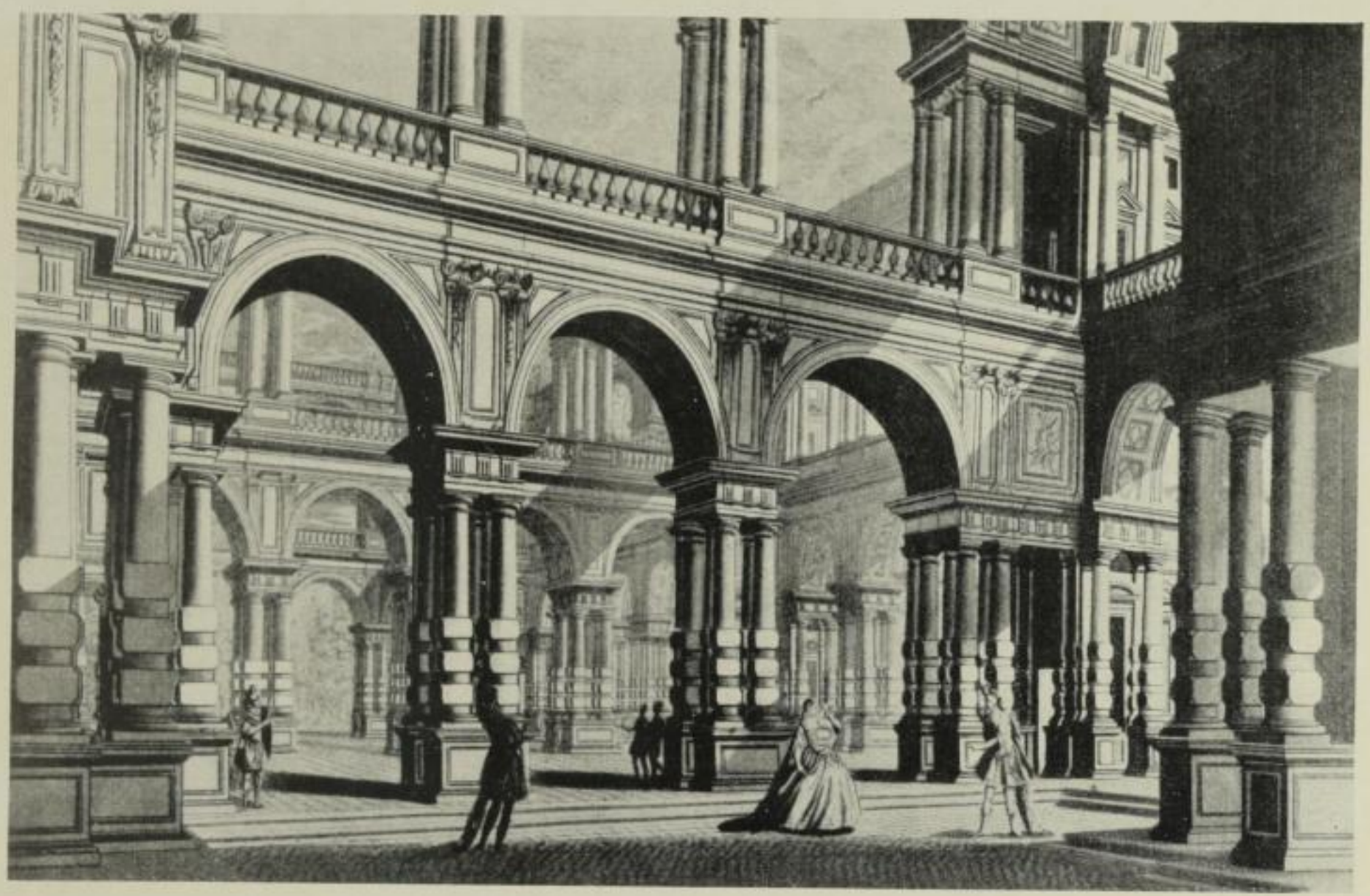
157 Dresdener Schloßplan. 5. Entwurf, Schnitte durch die Treppenhäuser. Kat. d. Hdz. 32



138 Dresdener Schloßplan. 5. Entwurf, Schnitte durch mittleres Treppenhaus, Kat. d. Hdz. 31

architektonisch, arbeitet mit ausgeprägten Systemen von Kolossalordnungen, Giebeln, Ädikulen. Alles Flächige und rein Dekorative wird vermieden. Auf den Blättern 4–6 und 10–11 ordnet Chiaveri Sopraporten mit mythologischen Themen wohl als Reliefs in kräftig profilierten und gedrungenen Rahmenformen ein. Kleine intime Räume sind nicht vorhanden, die meisten nähern sich in den Ausmaßen überwiegend einem Quadrat von etwa 9 m Seitenlänge. Die königlichen Privaträume an der Elbseite sind der Tiefe nach etwas gestreckter. Ihre Lage entsprach der Tradition. Zugunsten der Aussicht auf den Strom nahm man die Nordlage in Kauf. Die hofseitigen Gänge erleichterten den Verkehr. Doch sind im Südhof, wo je zwei Raumfluchten nebeneinander liegen, die äußeren Zimmer nur durch die inneren, also nicht direkt vom Gang aus zu erreichen. Die Kunst des 18. Jahrhunderts, die Räume weitgehend nach dem Grundsatz der commodité zu differenzieren, hat Chiaveri, der durchweg auf der italienischen Lebenshaltung fußte, nicht geübt. Für die Decken bevorzugte er flache Spiegelgewölbe. Umlaufende Hohlkehlen sollten die Räume bis hinauf zum oberen Stockwerk aufweisen. Eigentliche Gewölbe finden sich bei den Gängen und Einfahrten. Diese erhalten als Achsen hohe Bedeutung. Die Hauptachse, die im italienischen Stil das ganze Schloß durchzieht, wird durch den Reichtum an jonischen Freisäulen ausgezeichnet. Insbesondere erhalten die dreischiffigen Vorhallen im Nordosttrakt und im mittleren Querbau in Verbindung mit den Treppenhäusern eine sechsfache Reihe von Säulenpaaren, wodurch sich um die mittleren Einfahrten je vier zusammengekuppelte Säulen ergeben, ein Motiv, das gleich den Säulenquadern, wie schon erwähnt, ein Lieblingsmotiv des Barocktheaters war. Diese Einfahrten und Vestibüle sind mit den Treppenhäusern eng verbunden, nach denen sie sich zum Teil frei mit Arkaden öffnen. Aber zum eigentlichen

Höhepunkt der Gesamtanlage werden die Treppenhäuser nicht, wie sehr auch Chiaveri bemüht war, durch zwanzig Treppen die Verbindung der Stockwerke zu erleichtern. Auch beide Kapellen zu seiten des Treppenhauses des Elbtraktes, von quadratischer Form und mit Freisäulen reich ausgestattet, sollen sichtlich nur der persönlichen Andacht des Königspaares dienen und treten im System des Ganzen nicht hervor, wie dies auch bei den Kapellen zu seiten der Rechtecksäle der Längstrakte der Fall ist. Mit der Elb- und Zwingerfront wollte er den Auftakt geben, in den Höfen und Einfahrten sollte sich dies zu einem kraftvollen Reichtum steigern und den Höhepunkt in den majestätischen, in ihren Raumformen geschlossenen Festsälen erreichen. Galerien, wie sie bei Longuelune und Jean de Bodt die Schloßplanung vielfach bestimmen, hat Chiaveri nicht vorgesehen. Vermutlich war ihm die Aufgabe, die Aufstellung der Sammlungen im neuen Schloß zu ermöglichen, hier nicht mehr gestellt worden.



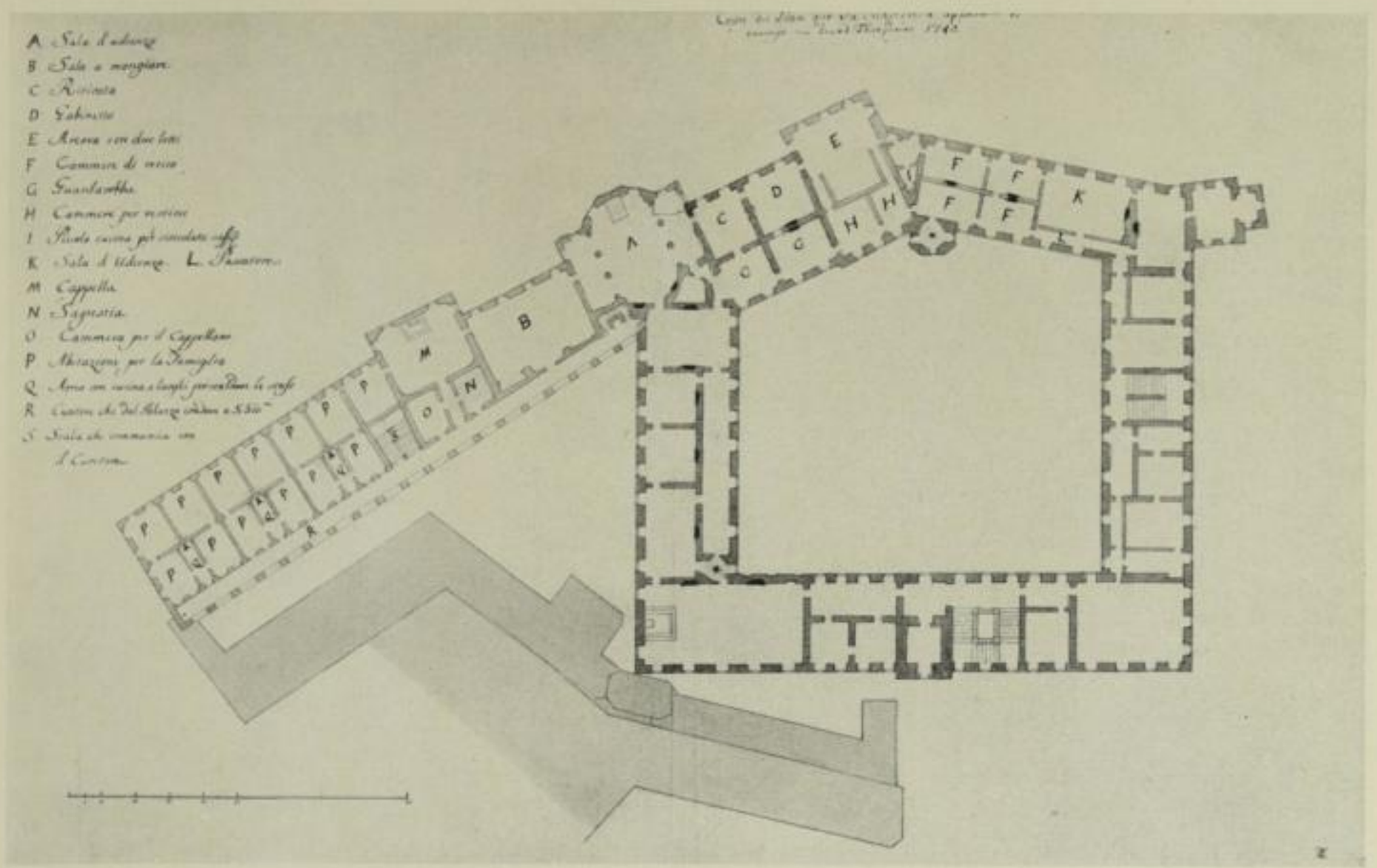
139 Giuseppe Bibiena, Bühnenbild

KÖNIGLICHES SCHLOSS IN WARSCHAU

Während von den großartigen Schloßplänen Chiaveris nichts verwirklicht wurde und sie das Schicksal derer von Dietze, Pöppelmann, Longuelune, de Bodt und Knöffel teilten, die von der schöpferischen Kraft und der Vielfalt des Dresdner Barock und Klassizismus ein Zeugnis nur auf dem Papier ablegen konnten, hat Chiaveri auf dem ihm vertrauten polnischen Boden durch seine Entwürfe für den Erweiterungsbau des Warschauer Königlichen Schlosses einen entscheidenden Einfluß auch auf die Ausführung ausgeübt. Schon August der Starke erwog, den unzulänglichen Bau des Schlosses aufs glänzendste auszugestalten. Unter Einbeziehung mittelalterlicher Teile hatte es seine fünfeckige Gestalt durch Sigismund III. und seinen Baumeister Andreas Hegner-Abrahamowicz 1597–1619 erhalten und war später von den Schweden zerstört worden. Bei der dichten Bebauung konnte der Anschluß an die Raumweite der Weichselniederung nur durch Verlängerung der Flußseite erreicht werden. Auf dem erhaltenen Plan (30, Taf. 8) wird, um das Fünfeck aufzubrechen, die vorspringende Ecke zu einer Nische umgebildet, die sich unmittelbar mit dem in Terrassen zur Weichsel herabgeführten Gartenraum verbindet. Seitlich sind zwei langgezogene Flügel an das alte Schloß angesetzt, die die Front um das Dreifache verlängern. Gurlitt hat diesen Plan Pöppelmann zugeschrieben. Er weist aber den Stil Johann Friedrich Karchers auf und mag im ersten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts entstanden sein. Ein Stück dieser Planung ist bei den damaligen umfangreichen Veränderungen des alten Schlosses verwirklicht worden, was aus dem Prospekt von 1740[1] und den aus dieser Zeit stammenden Grundrissen[2] hervorgeht. Der im Entwurf vorgesehene Arkadengang wurde der nördlichen Hälfte der gebrochenen Weichselfront vorgelegt und auch ein vorspringender Erker, der an die geplanten flankierenden Flügel der Mittelnische erinnert, kam in sächsischen Barockformen zur Ausführung. Als „Belvedere" bot er dem König einen wegen seines Weichselblickes anziehenden Aufenthalt. Im oberen Spiegelkabinett befand sich eine sogenannte Maschinentafel, ein versenkbarer runder Tisch.

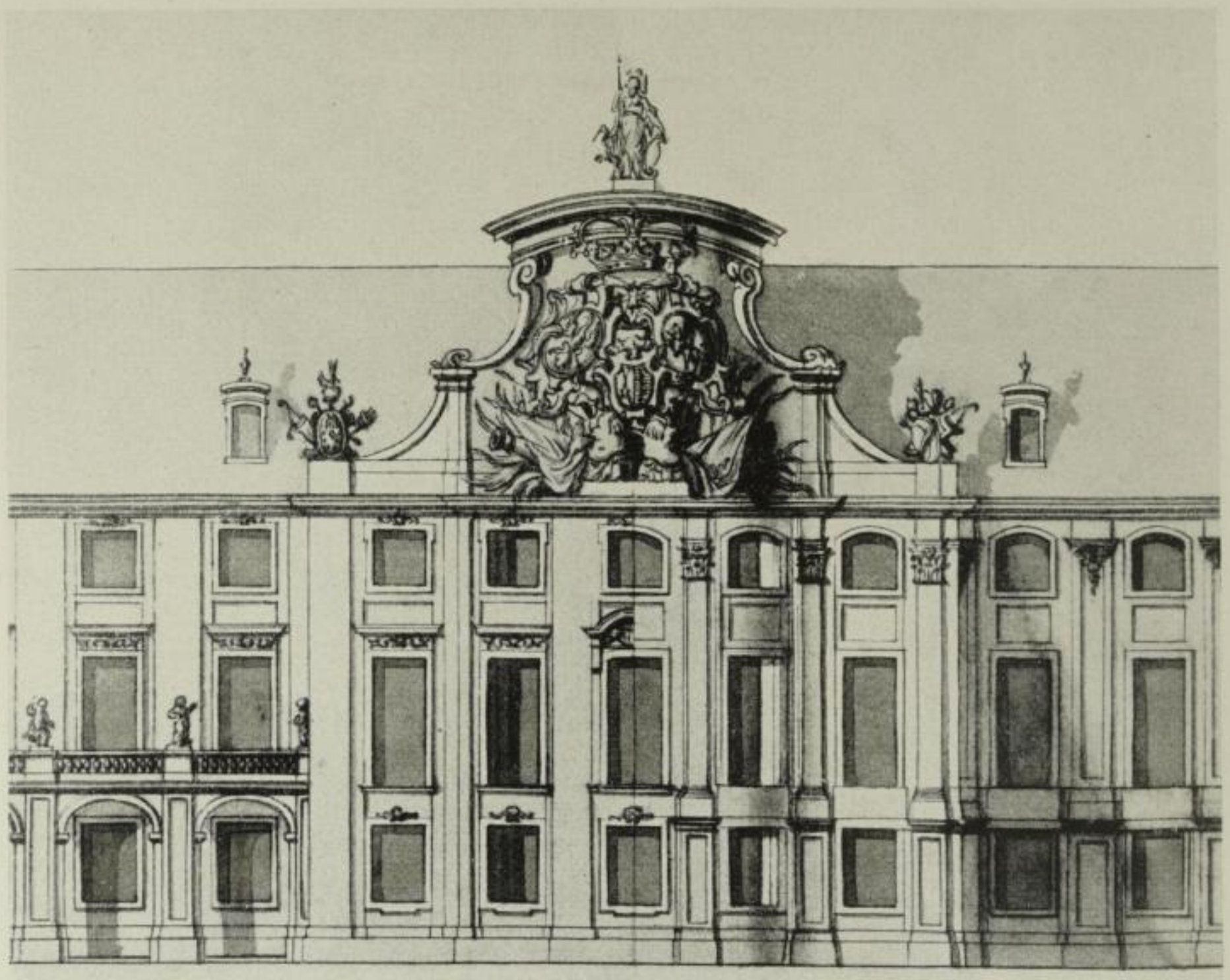
An den Ausbau der Weichselfront trat der Nachfolger, Friedrich August III., erneut zu einer Zeit heran, als Chiaveris Stern am hellsten strahlte. So erhielt dieser den Auftrag, einen Plan zu entwerfen. In seinen 1740 datierten Entwürfen brach er mit der bisherigen Art, durch Ausbauten dem jeweiligen Bedürfnis gerecht zu werden, ohne dabei den Versuch einer künstlerischen Lösung zu machen. Mit der unbekümmerten Sicherheit eines italienischen Architekten kam er auf den glücklichen Gedanken, seinen Flügel unabhängig von den geschlossenen Fünfeckformen des Schlosses zu entwickeln (Abb. 140–142, Kat. d. Handz. 33–35). Die neue Weichselfront erhielt ein Zentrum im Mittelrisalit, der an der Nordostecke des alten Schlosses zu liegen kam. Nur die Südhälfte des neuen Traktes deckt sich mit dem Flügel des alten Fünfecks, der auf der Weichselseite sich nach Nordosten kehrt. Die angebaute Nordhälfte von Chiaveris Bau sollte dort zu stehen kommen, wo die Verbindung zur Johanniskirche vom Schloß abging. Der optische Eindruck war maßgebend. Einst hatte August der Starke die gegen die Weichsel zu vorspringende stumpfe Ecke des Fünfecks zum Zentrum machen wollen, was künstlerisch nicht befriedigen konnte. Jetzt war die Hauptfassade im Verhältnis zum Schloßkörper seitlich nach Norden verschoben. Da dies aber dem Blick verborgen bleibt, wirkt die neue Fassade als die dem ganzen Baukörper vorgelegte Weichselfront. Sie würde noch mehr als beherrschendes Mittelstück erscheinen, wenn man Chiaveris Plan der Fortführung in nördlicher Richtung an Stelle des ehemaligen Verbindungstraktes ausgeführt hätte. Die reichere Fassade mit den drei Risaliten hätten dann zwei etwas zurückweichende Seitenfronten flankiert: im Süden die alte östliche Weichselfront des Fünfeckes, im Norden die

[1] Dresden SLHA, B III, Warschau 5.
[2] Dresden SLHA, VII 90 21a.



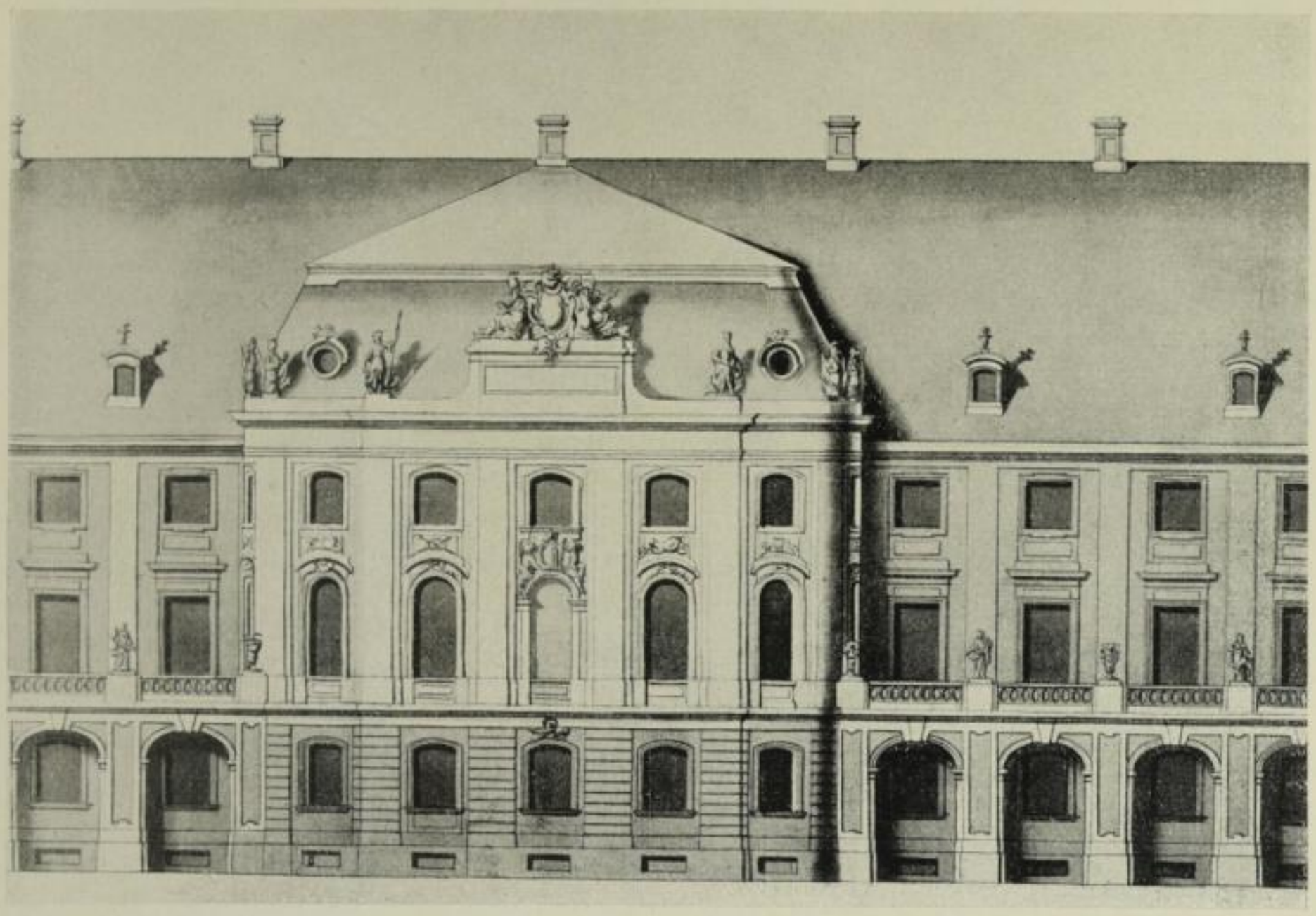
140 Warschau, Kgl. Schloß, Grundriß von Chiaveri, Kat. d. Hdz. 55

141 Warschau, Königliches Schloß, Entwurf Chiaveris, Kat. d. Hdz. 55



142 Warschau, Königliches Schloß, Entwurf Chiaveris, Kat. d. Hdz. 55

Verlängerung des Neubaus. Mit niedrigerem Erdgeschoß, hohem Hauptgeschoß, oberem Mezzanin und steilem Dach mußte er sich dem Vorhandenen anpassen. In die Mitte, quer zur Längsachse des Traktes, verlegt Chiaveris Plan den dreischiffigen Audienzsaal. Das Mittelschiff der Sala d'audienza sollte auf beiden Schmalseiten im flachen Bogen geschlossen sein. In der Mitte auf der Fensterseite erhebt sich der Thron. Je vier Säulen scheiden die kürzeren, rechteckig geschlossenen Seitenschiffe ab. Im Südrisalit sollte das Schlafgemach des königlichen Paares, im nördlichen die Kapelle mit dem Altar auf der Fensterseite, zwischen Audienzsaal und Kapelle der Speisesaal Platz finden. Nach außen hätte sich das Zentrum in seinem gebrochenen Linienzug, der vorbauchenden Mitte von drei Achsen zwischen geraden Flanken von einer Achse mit hoch sich auftürmendem Giebel, der ein riesiges sächsisch-polnisches Königswappen umfassen sollte, ebenfalls ganz im Stil des italienisch orientierten, polnischen Barockstiles erhoben. Der Abschluß mit einem flach gebogenen Giebelfragment hätte die Biegung nach Chiaveris Art sowohl in der Vor- wie in der Hochwölbung durchgeführt. Chiaveri wird die polnische Neigung zu lebhaft bewegter, plastischer Ausbildung der Dachzone gekannt haben. Als er an seinem Warschauer Schloßplan arbeitete, entstand ein großartiges Beispiel dieser Richtung: Schloß Radzyn, 1742 vom Grafen Eustachius Potocki vollendet. Für die Seitenrisalite sah Chiaveri Dreiecksgiebel ebenfalls mit reichem plastischem Schmuck vor. Im übrigen entwickelte er zwei Varianten: eine Lisenenarchitektur mit unteren Arkaden vor den Rücklagen und eine Kolossalordnung von Pilastern vor dem Haupt- und Mezzaningeschoß auf den charakteristischen hohen, dem Parterre vorgelegten Postamenten. Die Arkaden hätten das bereits vorhandene Motiv übernommen. Bei dieser Variante würden die Fenster Verdachungen, beziehentlich plastische Dekoration erhalten haben. Dagegen hätte die Pilasterarchitektur den



143 Warschau, Königliches Schloß, Fassade nach Entwürfen Knöffels, Kat. d. Hdz. 58

Schmuck in die Kapitellzone verlegt. Den korinthischen Pilastern der Risalite sollten in den Rücklagen freiere Bildungen mit breiten, vertieften Schaftflächen und Phantasiekapitellen entsprechen. Bei den schlichten Fenstern wirken die oberen Stichbogen im monumentalen Sinne.

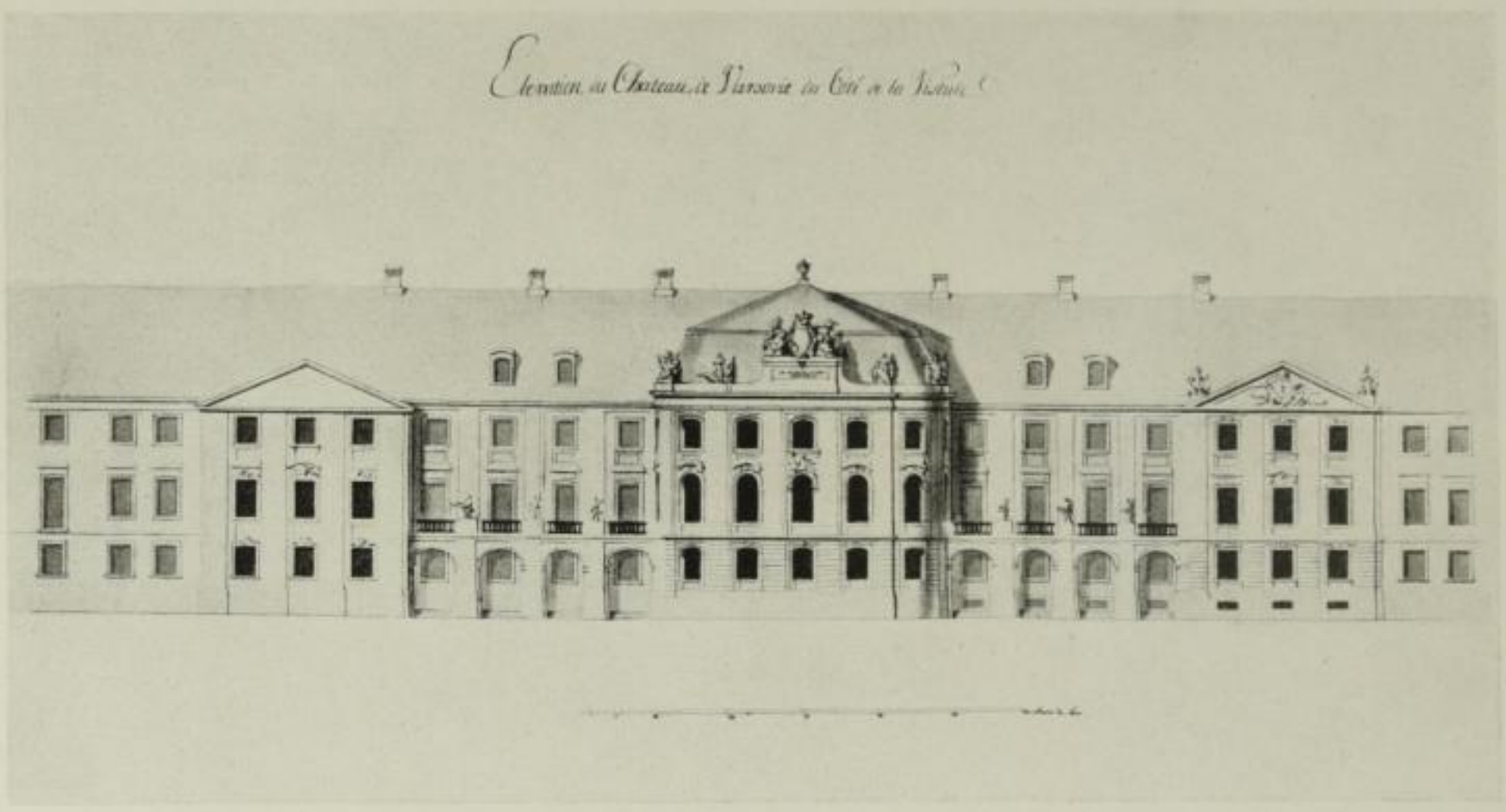
Ohne Kenntnis der Situation wird Chiaveri seine Pläne kaum entwickelt haben. Ob er 1740 in Warschau gewesen ist, läßt sich nicht nachweisen. Ihm waren zwar damals laut königlichem Special-„Rescript vom 15. Sept. 1740 663 Thl. 8 Gr. nach beigefügter Rechnung von ihm verlegte Reise- und andere Kosten" von den Baugeldern bezahlt worden. Dies wird sich aber in erster Linie auf den erwähnten Badeaufenthalt im Juli in Teplitz beziehen.

Nach der Aufschrift „Copie du Plan que sa Majesté a approuvé et envoyé au Grand Thrésorier 1740" hat August III. Chiaveris Warschauer Pläne genehmigt und an Brühl gesandt. Bei ihm sind sie sicher auch in die Hände von Knöffel gelangt und korrigiert worden.

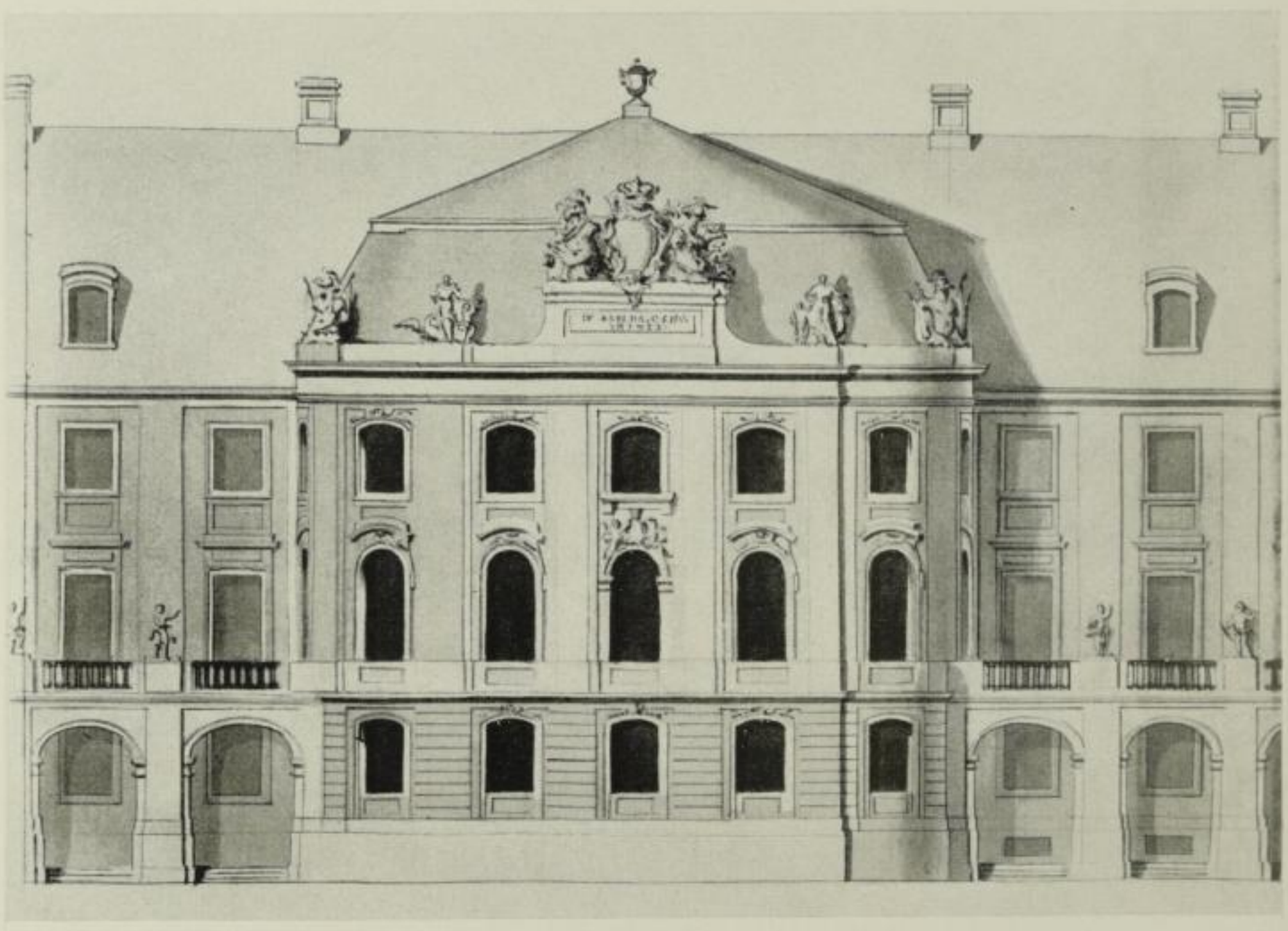
Die weitere Ausarbeitung zeigt einen ausgesprochen sächsischen Charakter, der auf diese Weise vermittelt sein kann. Im einzelnen aber verraten unruhige Details, wie die Behandlung der Arkaden, der Fenstergiebel und Brüstungen, daß Knöffel nicht selber den Plan ausgearbeitet hat, wie es Gurlitt annahm. Ob der Autor unter den Warschauer Architekten zu suchen ist, die, wie schon erwähnt, für Paläste vielfach den sächsischen Stil übernahmen, ist möglich. Es beweisen dies schon Pläne des sächsischen Landeshauptarchives, auf denen der Maßstab polnisch als „Lok. Saskich" bezeichnet wird[1]. Außerdem ist es einem Schreiben des Generalmajors Carl Friedrich von Pöppelmann, des Sohnes des großen Architekten, vom 15. August 1742 an Brühl zu entnehmen[2], wo es heißt: Er habe sich in das Schloß wegen Risse an den Gewölben der Kanzlei begeben, hervorgerufen durch eine große Mauer, die der Architekt Sallary (Antonio Solari) auf diese Gewölbe gesetzt habe, um die Zimmer der Königin zu machen. Es wird sich um die Räume im alten Ostflügel handeln, wo an Stelle des ehemaligen Senatorensaales die Zimmer der Königin geschaffen wurden. Darunter lag die Kanzlei, die auf einem Erdgeschoßplan als Geheimes Kabinett bezeichnet wird. Es ist wahrscheinlich, daß

[1] SLHA. Dresden, VII 90 21^{h,i,k,w}.

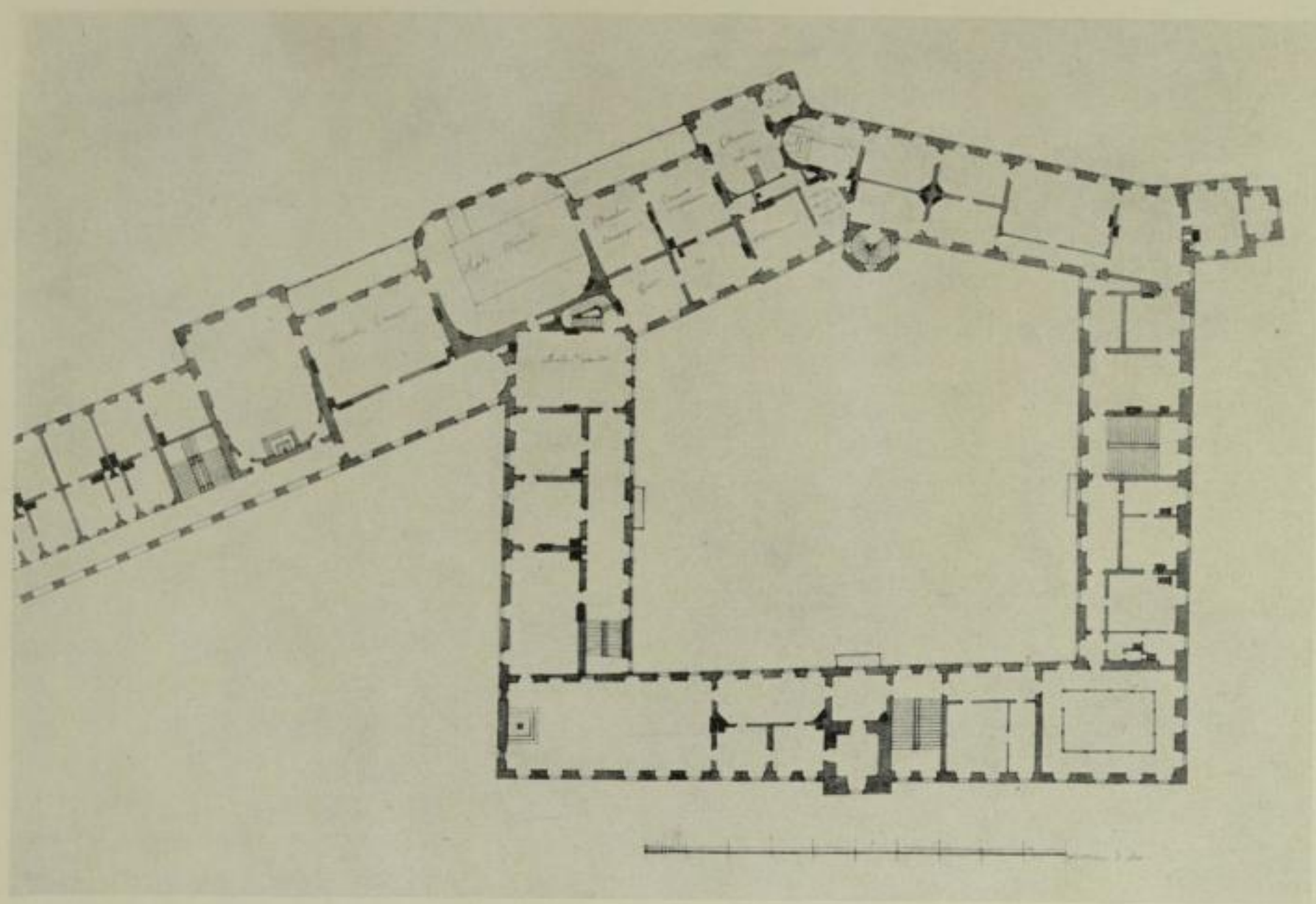
[2] SLHA. Dresden, Korrespondenz des Pr.Min.Gr.v.Brühl, Vol. XXXVI. 411.



144 Warschau, Königliches Schloß, Entwurf Longuelunes, Kat. d. Hdz. 42



145 Warschau, Königliches Schloß, Entwurf Longuelunes, Kat. d. Hdz. 42



146 Warschau, Königliches Schloß
Grundriß nach Korrekturen Longuelunes, Kat. d. Hdz. 40

Solari, auch den anschließend errichteten Bau des neuen Schloßflügels durchgeführt hat, wie es weitere Quellen für die Jahre 1741–1748 bestätigen[1]. Im obigen Schreiben betont Pöppelmann, daß er sich nicht hineinmischen wolle. Daraus geht schon hervor, daß sich bei dieser besonderen Aufgabe die in Warschau tätigen sächsischen Architekten zurückhielten. Die Pläne, die vielleicht von Antonio Solari stammen und sichtlich auf Vorschlägen von Knöffel fußen, geben die Dreischiffigkeit des Audienzsaales auf (Abb. 145, 146). Die fünf Achsen des Mittelrisalites treten nunmehr mit abgerundeten Ecken gleichmäßig vor, für das sächsische Rokoko charakteristisch. Im gleichen Sinne wirkt das Mansardendach des Risalites, die Erhöhung des gesamten Satteldaches und die durchgehende Lisenengliederung. Diese Pläne sind nicht von Knöffel, sondern von Longuelune korrigiert worden. Die Verbesserungen trug er nicht nur auf den Plänen ein[2], sondern veranschaulichte sie in eigenhändigen Zeichnungen. Der mittlere Audienzsaal erhielt eine noch einfachere, elegantere Form mit vier ausgerundeten Ecken, die Kapelle wird vergrößert und auf der Innenseite mit einem Halbrund für den Altar abgeschlossen (Abb. 146). Das Schlafzimmer wurde nur für den König allein bestimmt und etwas verkleinert zugunsten eines Eckkabinetts und eines Ankleideraumes, die geschmeidig ineinandergreifen. Durch Verlegung der Seitentreppe wurde neben dem Speisezimmer noch ein zweiter langgestreckter Raum für die Marschalltafel in Gestalt einer französischen Galerie mit abgerundeter Schmalseite gewonnen. Sehr bezeichnend sind auch die Verbesserungen Longuelunes an der Fassade, die auf eine ruhigere Wirkung und bessere Verteilung in der Dekoration ausgehen (Abb. 144, 145). So sollte die Vorderfläche der Arkaden nicht mehr durch vertiefte Felder ausgesetzt und die Markierung der Schlußsteine weggelassen werden. Bei den Fenstern der Seitenrisalite läßt er die Stichbogen verschwinden. Die rundbogigen Fensterschlüsse bleiben für das Mittelrisalit vorbehalten. Die Felder unterhalb der Mezzaninfenster werden als Vertiefung, nicht als Vorsprung behandelt, was für Longuelune besonders bezeichnend ist. Bei der gehäuften

[1] Loza: Slownik arch. pol.

[2] Die Pläne liegen in der im 18. Jahrhundert angelegten Mappe des SLHA, „Plans de Chateaux Royeaux en Pologne", Abt. XI, Rißschr. XVI, Fach 96, Nr. 9.

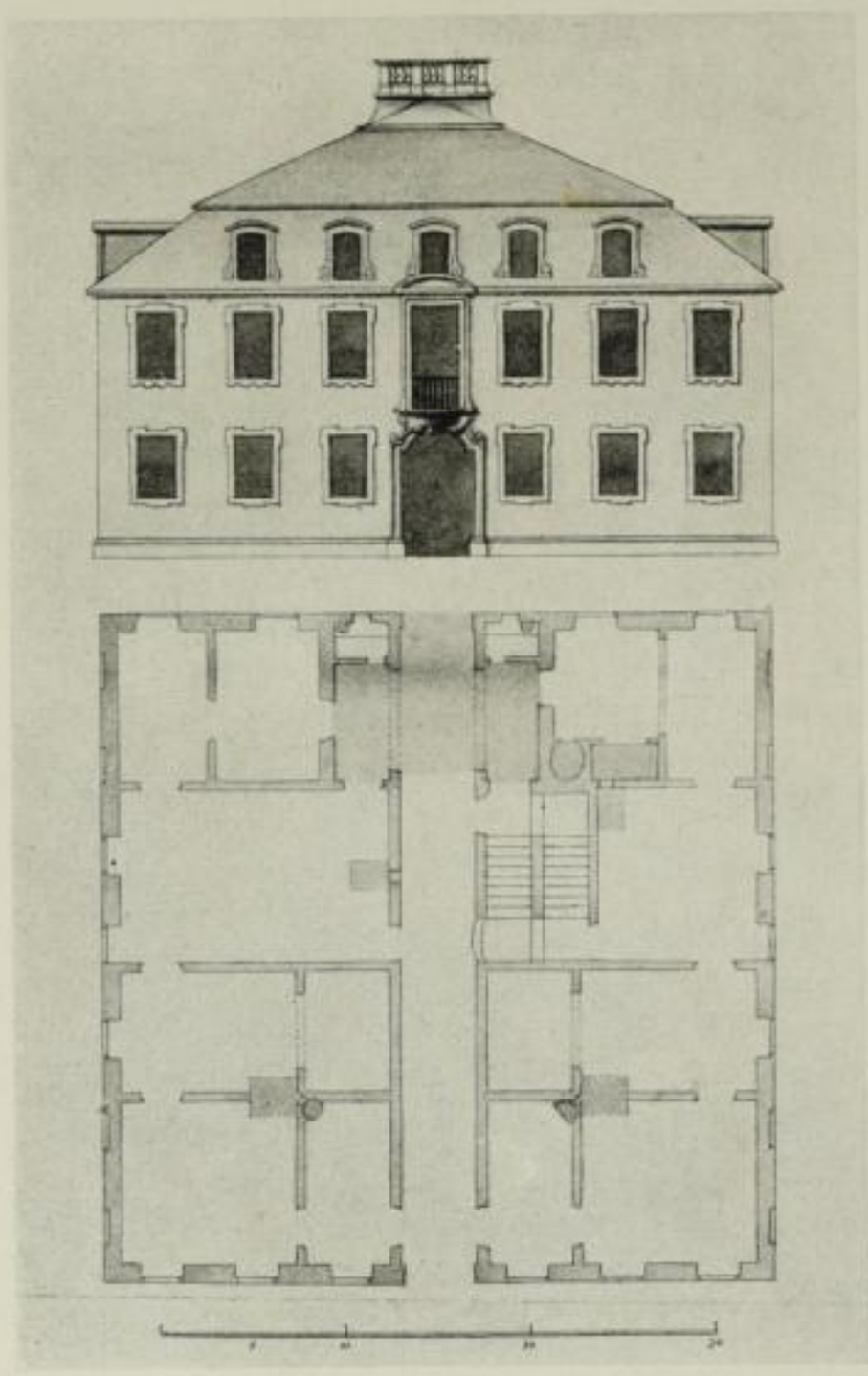
Dekoration oberhalb der großen Fenster des Mittelrisalites läßt er die plastischen Ornamente an den Brüstungen der Mezzaninfenster fortfallen. Dafür erhalten ihre Stichbogen eine leichte Verzierung. In einer Variante greift Longuelune nochmals auf Chiaveris Motiv der durchgehend alle drei Stockwerke umspannenden Lisenen zurück. Dem plastischen Schmuck der Giebel und der mittleren Attika gab er die ganze barocke, malerische Lebendigkeit, die er an solchen Stellen im wirksamen Gegensatz zu der strengen Architektonik der Bauglieder einzusetzen verstand. An Ort und Stelle wußte man es jedoch besser und hat seine Korrekturen bei der Ausführung nicht beachtet (Abb. 147). Die Umwandlung der Mezzaninfenster des Mittelrisalites in stehende Ovale erfolgte erst bei späteren Wiederherstellungen. An die Epoche Augusts III. erinnern ferner noch Teile der Fassade des alten Schloßhofes mit ihrer Lisenengliederung. 1767 brannte das Schloß aus und wurde im Innern 1777–1786 von Stanislaus August durch Domenico Merlini völlig neu ausgestattet.
Die Baugeschichte des Warschauer Schlosses gibt ein lehrreiches Bild, wie sich ein ursprünglicher Entwurf durch die üblichen Überarbeitungen wandelt. Doch erhielt sich Chiaveris Grundgedanke der Bildung einer neuen Weichselfront mit einem nach Norden verschobenen Zentrum.

147 Warschau, Schloß vor der Zerstörung

CHIAVERIS WOHNHAUS

Chiaveris äußere Lage gestaltete sich 1742 insofern noch günstiger, als er an den Bau eines Hauses vor dem Wilsdruffer Tor gehen konnte, wo ihm wie dem Hofrat Anton von Beaussier je eine freie Wohnung für Lebenszeit, beziehentlich für die Zeit ihres Aufenthaltes in Dresden angewiesen wurde. Die Lage nördlich des noch unregelmäßig verlaufenden „Weges nach Friedrich Stadt", der heutigen Ostra-Allee, in einer Flucht mit den an den Zwinger sich anschließenden Gewächshäusern war zunächst keine besonders vornehme[1]. Erst 1744 wurde die gerade Kastanien-Allee angelegt, die als „Grande Allée de Friedrichstadt" die städtebaulichen Absichten erkennen ließ. Noch am 25. September 1749 spricht Knöffel in einem Gutachten anläßlich der damaligen Verkaufsverhandlungen von „übler Lage und Unbrauchbarkeit der kostbaren Anlegung ungeachtet[2]" und hebt hervor, daß der Garten der Überschwemmung ausgesetzt wäre. Doch war die Situation landschaftlich ausgesprochen schön und konnte insofern auch für das städtebauliche Bild der Elbfront ausgenützt werden, als das Grundstück in der Achse des Japanischen Palais lag. Es ist anzunehmen, daß Chiaveri es war, der hier bei der Auswahl des Bauplatzes, wie vier Jahre zuvor bei der Eingliederung der Katholischen Hofkirche, den Blick für die in Dresden vorhandenen Möglichkeiten bewies, das Stadtbild aus der Landschaft heraus zu entwickeln. Nach der Elbe zogen sich zum Vorwerk Ostra gehörige Wiesen hinab, die zur Anlage eines Gartens einluden. Eine Altane oberhalb des Dachfirstes mußte einen schönen Blick nach allen Richtungen hin ergeben, was Chiaveri sogleich erkannte. Am 14. Februar 1742 ordnete der König an, das von der für den Bau der Katholischen Hofkirche bestimmten Summe von 50000 Talern die Ausgaben für den Bau des Hauses unter Benützung des bei der Kirche nicht zu verwendenden Materiales mitbestritten werden sollten. Das wöchentliche Quantum sollte aber niemals über 1100 Taler steigen, wofür der Rechnungsführer Carl Ernst zu sorgen hatte. Am 5. März wurde Oberlandbaumeister Knöffel veranlaßt, das zunächst nur 85 zu 42 m messende Grundstück nach Beräumung Chiaveri und Beaussier anzuweisen. Knöffel machte darauf aufmerksam, daß ehedem der Platz wegen der freien Aussicht des Japanischen Palais nicht bebaut werden sollte. Diese wäre aber durch die Vorstadthäuser an der Viehweide und auch durch den Schuppen unterhalb des Lorbeer-Gartens schon gehemmt, auch verbliebe der Blick auf die Dörfer Löbtau und Gorbig. Den Akten liegen Situationsplan und Grundriß mit Aufriß der Gartenfront bei (Abb. 148, Kat. d. Handz. 43). Der von einem Bauzeichner stammende Aufriß zeigt deutlich in der Gestaltung der Tür- und Balkonachse Chiaveris Formen. Sichtlich hat der Architekt nur ein Haus schaffen wollen, das alles zum Wohnen und Arbeiten Notwendige in anmutiger Gestalt ohne Luxus bot: „artige Bequemlichkeiten", wie es Johann Christian Hasche bezeichnet (34, S. 470). Mit sichtlicher Bewunderung von Chiaveris „italienischem Stil" bringt er in seiner Beschreibung Dresdens über dessen Haus wertvolle Nachrichten. Das 1781, als er sie niederschrieb, im Besitz eines gewissen Fasold befindliche Gebäude wies sieben und fünf Fensterachsen auf. Nach dem Plan waren die Fenster der Eckzimmer der Gartenfront an den Längsseiten nur blind ausgeführt. Ausführlich beschreibt Hasche, daß zur gartenseitigen Tür auf beiden Seiten Wege in flacher Krümmung für die Auffahrt der Wagen emporführten. Zwischen den beiderseitigen Rampen befände sich eine kleine Nische mit rundem Verdachungsgesims und einer Vase. Vermutlich sollte dorthinein ein Wasserbecken kommen. Zu beiden Seiten seien Öffnungen, wohl flankierende Zugänge zu den „beiden Treppenläufen, die sich in der Runde bis auf den Platz vor der

[1] SLHA. Loc. 773, Fol. 205 „Sachen der Stadt Dresden betr. Eingabe des Gärtners B. Pablick vom 5. Aug. 1747".
[2] SLHA. 35825. Mit diesem Gutachten wollte Knöffel das Bemühen des Käufers, des Cabinets-Fouriers Johann Gottfried Naumann unterstützen, den Preis von 6200 Talern auf 2200 Taler für das halbe Grundstück herabzudrücken.



148 Chiaveris Wohnhaus in Dresden, Kat. d. Hdz. 45

Haustür anschwingen, um aus dem Mittel von der Hausthüre hinauf und herunter gehen zu können" (34, S. 469ff.). Hasche hebt den guten Stil dieser echt italienisch-barocken Gartentreppe eines kleinen Teatro hervor und sagt des weiteren: „So reich diese Freitreppe ist, so einfach ist das meiste von dem Gebäude, außer daß die Haustüre, welche in einem Zirkelbogen geschlossen und sich von den Gewänden etwas hereinwärts kröpfet, mit einem steinernen Austritt und eisernem Geländer bedeckt ist. Er wird außerdem noch von zwey Kragsteinen, die geschliffene Steine über sich haben, nebst einer Hohlkehle, die sich über den Cirkelrunden Sturze hervor schwingt, getragen. Eine Arkade, die auf den Austritt führt, mit einem Sturze, der sich in einem wunderbaren Schwunge im Mittel herunterwärts ziehet, ist das Wesentlichste der ganzen Hauptverzierung des Hauses." Der Aufriß zeigt dagegen nur einen geraden Sturz und flachen Rundgiebel der Balkontür. Chiaveri brachte aber nach obiger Beschreibung bei der Ausführung das bewegtere Motiv der unteren Fenster der katholischen Hofkirche mit dem in der Mitte sich herabziehenden Bogen, den er auch in seinen „Diversi Ornamenti" mehrfach abgewandelt hat. Im übrigen sind nach Hasche die Fenster mit geraden Stürzen ganz einfach gehalten gewesen. Die Gewände blieben in der Mauerflucht. Einige gemalte Füllungen seien darunter angebracht gewesen. Zwischen den Essen auf dem oberen Teil des Mansardendaches hätte sich ein hölzernes Observatorium befunden, wie es damals beliebt wurde. Es ist anzunehmen, daß in diesen für sie so erfolgreichen Jahren Chiaveri mit Canaletto dort oben die Aussicht gern bewundert haben. Beide stehen unter den Entdeckern der Schönheit des Elbtales an erster Stelle.

Dem Hause ist Chiaveris spätere Lieblingsform, das Quadrat, zugrunde gelegt. Auch im Innern ergeben sich für Wohnzimmer und Speisezimmer annähernd quadratische Formen. Wohlüberlegt sind die Ausmaße: Die Fronten sind 20,35 m lang, die quadratischen Zimmer haben reichlich 5 m Seitenlänge, die Schlafzimmer weisen eine Breite von 3,72 m auf. Durch anschließende Alkoven erreichen sie die Tiefe von 8,36 m. Die noch schmaleren Vorzimmer sind 2,65 m breit. Das geräumige vermutliche Zeichenzimmer auf der Ostseite ist 8,36 m tief und 5,36 m breit. Die Zimmerhöhe wird etwa 3,60 m betragen haben. Die Raumfolge paßte Chiaveri in dem von ihm bewohnten unteren Geschoß seinen besonderen Bedürfnissen an. Wenig Wert legte er auf den Korridor und die zum Obergeschoß hinaufführende Treppe. Der Gang von 2,26 m Breite durchzieht die Mitte des Hausblockes, sichtlich, wie auch die Treppe, nur wenig belichtet. Ein solcher Mittelgang entspricht dem üblichen Grundriß sächsischer Landhäuser, die nicht den Typus des Palais übernahmen. Um so mehr erscheint die Raumfolge glücklich angeordnet. Die symmetrisch sich entsprechenden Zimmer in der Ost- und Westhälfte stellen zwei in sich geschlossene Wohntrakte dar, wohl je für Chiaveri und einen Mitarbeiter, dessen Frau vermutlich die Küche übernahm, berechnet. Dieser könnte sein Kondukteur Antonio Zucchi gewesen sein. Einem Zucchi hat Chiaveri, wie erwähnt, 1738 quartalsmäßig Kostgeld gezahlt. Nachdem Chiaveri 1748 Dresden verlassen hatte, ist niemand in der Wohnung zurückgeblieben, da sie zunächst leer stand und nur seine Möbel sich noch darin befanden, wie bei den Verkaufsverhandlungen des Hauses am 14. August 1749 bemerkt wird. Von der Gartentür, dem eigentlichen Haupteingang aus, gelangte man auf beiden Seiten in Vorzimmer, Wohn- und Schlafzimmer, diese beiden durch einen 1,10 × 1,40 m messenden, in die trennende Wand eingebauten Ofen erwärmt, während für die Vorzimmer

Eckkamine ausreichten. An das Schlafzimmer stieß in der auf der Ostseite gelegenen Wohnung, die wohl Chiaveri innehatte, das erwähnte Zeichenzimmer, in der auf der Westseite das Speisezimmer. Neben diesem lagen die zweiläufige Treppe und die geräumige Küche mit Herd und Backofen. Der Korridor öffnete sich auf der Straßenseite wahrscheinlich mit Korbbogen beiderseitig nach zwei schmalen Räumen. An ihnen lag seitlich der Eingangstür je ein Abort. In der Südecke fanden sich noch zwei kleinere Zimmer, in denen wohl Chiaveris Diener, sein Giovane, wohnte. Auf der Zeichnung ist der erweiterte Teil des Korridors rötlich laviert. Entsprechend ist dieser vestibülartige Raum auf dem Situationsplan ausgespart. Dies deutet auf eine schon damals beabsichtigte Planänderung hin. Wahrscheinlich handelt es sich um eine zweite Treppe, die Chiaveri eingebaut hat, um im Dachstuhl die ihm gehörigen Zimmer, wie auch einen Saal und das Observatorium erreichen zu können, ohne durch die Beaussiersche Wohnung gehen zu müssen. Diese zweite Treppe wird in einem Gutachten erwähnt, das Knöffel nach Chiaveris Weggang am 25. September 1749 über das Haus vor dessen Verkauf aufstellt[1]. Aus ihm geht auch hervor, daß Chiaveri eine Rohrwasserleitung angelegt hatte, ferner eine mit einem Torweg versehene Einfahrt, einen Hof mit Stallung, Wagenschuppen und Seitengebäude. Desgleichen waren Gartenanlagen auf einem weiteren, ihm eingeräumten Gelände entstanden.

Das Haus war allzusehr nach den besonderen Bedürfnissen Chiaveris angelegt, als daß es in dieser Form sich erhalten konnte. 1783 wurde es für Prinz Maximilian durch den Bauinspektor Johann August Giesel umgebaut. Er übernahm die Umfassungsmauern und die Fensterachsen, gestaltete aber im übrigen den einst so schlichten Bau durch eine jonische Halbsäulenanordnung auf der Straßen- und Gartenseite und ein neues Dach im Sinne des französischen Klassizismus um. An Stelle des ehemals gleichmäßig abgewalmten Mansardendaches entstand ein näher an die Straße herangeschobenes Walmdach mit einem turmartigen Observatorium, das Chiaveris bescheidenen Holzbau ersetzte. Auf der Gartenseite verblieb so Platz für eine mittlere Dachterrasse zwischen seitlichen niederen Walmdächern. Besondere Sorgfalt wurde der Ausgestaltung des Gartens gewidmet. Noch zu Chiaveris Zeiten waren zwei Alleen entstanden: „Die Neue Allée von der kgl. Stallung nach Gehege" und die „Neue Allée nach Übigau" (46, S. 324). Diese Alleen wurden in den Garten mit einbezogen, der zum Teil dem Publikum geöffnet war. Von der Neustadt aus gesehen ergab sich noch im 19. Jahrhundert ein breiter Gartenstreifen mit hohen Alleebäumen. Leider ist am Ende des Jahrhunderts die ganze Anlage beseitigt worden. Das reizvolle Max-Palais wurde 1890 abgebrochen. Die nüchternen Hausreihen der Permoserstraße wuchsen auf dem einst so idyllischen Grundstück hoch. Die weitere Verbauung des Ostra-Ufers tat das Ihrige, um an dieser Stelle das schöne Bild der Elbfront zu beeinträchtigen.

Chiaveris Wohnhaus beanspruchte in seiner ursprünglichen Form keinen besonderen künstlerischen Wert. Es zeugte nur für seine Naturliebe und Lebensgewohnheiten, wohl auch für seine Gastlichkeit. Durch Giesels wirkungsvolle Umgestaltung wurde der alte Zustand in Schatten gestellt. Man vermißt bei Chiaveri die übliche Anordnung eines mittleren Gartensalons. Doch bot der mittlere Korridor den Vorteil eines für beide Parteien direkten Zuganges. In keiner Weise übernahm Chiaveri den Dresdener Stil mit seinen Lisenen, rechteckigen Putzfeldern und einem im unteren Teil im konkaven Linienzug steil emporgehenden Mansardendach. Und doch hat sein Haus nach dem guten Urteil eines Hasche inmitten einer dem Barock abgeneigten Zeit noch mit Recht gefallen. Die quadratische Gestalt, die mit den Dachflächen gleichmäßig bis zur bekrönenden Altane hochgeführt war, entsprach dem italienischen Gefühl für die Schönheit einfacher Körper. Ihr verlieh Chiaveri an der Gartenfront durch „den wunderbaren Schwung" der ineinandergreifenden Profile der mittleren Türachse den Stempel seines Geistes.

[1] SLHA. Loc 35825.

VERHÄLTNIS ZU ITALIEN

Die Veröffentlichung der Pläne der Katholischen Hofkirche in den Stichen Lorenzo Zucchis im Jahr 1740 ließ die großen Fähigkeiten des nunmehr fünfzigjährigen Architekten für alle Welt und damit in erster Linie für Italien ans Tageslicht treten. Durch die Anerkennung, die er in Rom fand und die sich nach außen in der Ernennung zum Mitglied der Akademie von S. Luca am 4. Oktober 1746 aussprach, fühlte er sich in die Heimat gezogen. In den Jahren 1742 und folgenden muß er längere Zeit in Rom gewesen sein. Zweifellos wird allein die Tatsache des unbeirrten Festhaltens am römischen Barock dort, wo er entstanden war, wo aber viele Kräfte ihn zu bekämpfen sich anschickten, Eindruck gemacht haben. Während seiner Abwesenheit waren einige große Werke entstanden, die erst die gewaltige Leistung der römischen barocken Stadtbaukunst vollendeten. 1723–1726 wurde die Spanische Treppe von Francesco di Sanctis erbaut. Sicher wird Chiaveri dieses Werk bewundert haben, das die rhythmisch bewegte Treppengestaltung des Porto di Ripetta im Anschmiegen an das Gelände und Einfügen in das vorhandene Straßen- und Platzsystem noch übertraf. Es schloß sich die mit feinen Mitteln arbeitende Kunst Filippo Raguzzinis an, der 1728/29 am Platz vor S. Ignazio mit seinen weich schwingenden, ineinandergleitenden Kurven, schlichten Flächen, zarten Stuckierungen ein unvergleichliches Meisterwerk vollbrachte, das weniger mit dem französischen Rokoko als mit der venezianischen, naturhaften Komödie eines Goldoni zu vergleichen ist. Der Platz an sich ähnelt einem volksmäßigen Theaterprospekt, der nichts von der feierlichen Pathetik der Bibiena-Bühne hat. Wie sehr dem römischen Volk diese schlichte Architektur voll natürlicher Anmut lag, beweisen die vielen damals gebauten Häuser in dem bald verachteten Stil des „architetto gotico e Beneventano", von dem Ghezzi behauptete[1]: „il quale à rovinato Roma con la sua architettura". Chiaveri wird sich diesem Urteil sicher nicht angeschlossen haben, wenn auch die kräftige Plastik seiner Architektur stärker mit dem römischen Hochbarock verbunden war. Aber gerade das, was die Kritiker als gotisch bezeichneten, die vertikale Gliederung, verbindet den Stil beider Architekten. 1730 mit dem Pontifikatbeginn des Florentiner Clemens XII. veränderte sich die Lage zugunsten der Klassizisten. Der Papst berief Alessandro Galilei, der 1734 in der Fassade von S. Giovanni in Laterano ein Hauptwerk des auf römischen Boden verpflanzten Palladio-Stils englischer Richtung schuf. Chiaveri dagegen, gewöhnt, einen architektonischen Körper im bewegungsvollen Rhythmus zu entwickeln, wobei er alle Schwere und damit auch die durchgehenden Horizontalen vermied, wird das großartige Werk sicher abgelehnt haben, wenn es auch anderseits in der Berechnung auf malerische Fernsicht seinen Absichten verwandt war. Beide Architekten greifen zu dem gleichen Mittel der abschließenden hohen Balustrade mit Figurenkranz, wobei Galilei die Größenverhältnisse noch viel stärker steigerte, als es Chiaveri für richtig gehalten hat.

Es konnte nicht ausbleiben, daß sich die klassizistische Strömung auf italienischem Boden auch beim Entstehen der Entwürfe für die Dresdener Hofkirche bemerkbar machte. Es geschah dies 1738 im Zusammenhang mit einer Reise des sächsischen Kurprinzen Friedrich Christian, der damals sechzehn Jahre alt war, aber durchaus in der Lage, sich über Architektur ein Urteil zu bilden, wie sein ausführliches Tagebuch beweist[2]. Der klassizistische Einfluß erreichte ihn schon durch Zacharias Longuelune, bei dem er zeichnen lernte. In Wien bewunderte er bei der Rückfahrt die Bauten Fischers von Erlach. So nennt er die Hofbibliothek: „un très beau et magnifique vase d'un grandeur extraordinaire dont il n'y a point le semblable en Italie ni à Rome même." Aber von der Karlskirche, die er an sich als magnifique bezeichnet, bemerkt

[1] Beischrift auf der Radierung von P. L. Ghezzi mit der Karikatur Raguzzinis.
[2] Journal du Voyage de son Alt. R. III. SLHA. Dresden 555.

er doch: „mais il y a quelque petit défaut". Aus Ischia, wo der Kurprinz Heilung von seinem Beinleiden suchte, schrieb sein Begleiter, Graf Gabaleon von Wackerbarth-Salmour, an P. Guarini unter dem 25. August: „er bäte um die Pläne für die Kath. Kirche und das neue Schloß, da er sie Antonio Canevari, der als einer der ersten Fachmänner von Europa gälte, zur Beurteilung vorlegen möchte[1]." Canevari, dessen römische Tätigkeit bereits geschildert wurde (S. 12), errichtete seit 1736 den Palazzo Reale in Portici für Karl III., der durch seine im Mai des gleichen Jahres vollzogene Vermählung mit der Schwester des Kurprinzen, Maria Amalia, mit diesem aufs engste verbunden war. Bei dem architektonisch wenig bedeutsamen Bau vermeidet er ausgesprochen barocke Formen, ohne im klassizistischen Sinn einen neuen, monumentalen Stil auszuprägen, was eher beim königlichen Palast von Capodimonte der Fall ist, an dem er seit 1738 zusammen mit Giovanni Ant. Medrano tätig war. Dieser Bau ist in der kräftigen Behandlung der hochgestellten, durchkröpften Pilaster und der Dachbalustrade Chiaveris Schloßplänen verwandt, unterscheidet sich aber durch die strenge Durchführung beherrschender Horizontalen in den Gesimsen und durch das Vermeiden eines mittleren Aufbaues. In Neapel begann man sich immer mehr dem Vorbild von Versailles zu nähern. Daß hier nicht viel Verständnis für Chiaveris Pläne zu erwarten war, wußte man in Dresden. So antwortete Guarini am 22. September: Das Modell der Kirche sei fertiggestellt und der Beifall der Kenner wie der Nichtfachleute sei so allgemein, daß der König sehr zufrieden wäre. Unser braver Gaetano nolentierissimo würde die Zeichnung seinem Freund Canevari, den er sehr schätze, schicken, sei aber so beschäftigt, daß er keinen Augenblick frei hätte. Gleichzeitig (23. September) hatte Wackerbarth an Guarini seine Gratulation zur Grundsteinlegung der neuen Katholischen Kirche übersandt, wobei er jedoch dem Protektor Chiaveris sein Urteil nicht vorenthielt. Er schrieb: „Wenn Ihr meine Kritik über diesen Bau hättet vermeiden wollen, so hättet Ihr mein Urteil vor zehn Jahren einholen müssen. Jetzt, wo ich die ganz frischen Eindrücke der Bauten Italiens habe, wird meine Kritik um so feiner sein, und es ist vergeblich, daß ihr der des berühmten Architekten Canevari zuvorkommen wollt, die ich schon für euch vorbereitet habe und der ihr nicht entrinnen sollt[2]."

Es dauerte noch anderthalb Jahr, ehe die Entwürfe in Italien eintrafen. Am 30. April 1740 schrieb Wackerbarth aus Venedig an Guarini, daß er sich für die Übersendung der Stiche der nouvelle et magnifique Église de Dresde bedanke. Unglücklicherweise wäre das für den Prinzen bestimmte Paket im Schiffbruch untergegangen, dagegen sei das für den Neapler Hof den Fluten entronnen. Da es ganz durchnäßt war, habe er die Stiche getrocknet und für seine Mühen ein Exemplar zurückbehalten. Der Prinz hätte eins an Mr. Mocenigo (wohl der spätere Doge Alvise Mocenigo) gegeben und zwei für sich behalten. Er schließt mit den Worten: „Je suis impatient d'entendre la première Messe dans cette belle Église."

Anscheinend hatte sich Wackerbarth von der Leistung überzeugen lassen oder zumindestens als Hofmann seine Kritik zurückgestellt. Noch war der Barockstil auch in Italien nicht erledigt. In Rom triumphierte er in diesen beginnenden vierziger Jahren, gerade als Chiaveri mehrere Male hier weilte, vor allem durch die Bauten der Fassade von S. Maria Maggiore (1741–1743) und von S. Croce in Gerusalemme (1743–1744). Bei dieser wurden die der Front von S. Giovanni in Laterano verwandten Aufgaben im entgegengesetzten Sinn gelöst. Es sind die gleichen Jahre, da im Norden der Barock mit Neumanns Bauten von Vierzehnheiligen und Neresheim seinen Gipfel erreichte. Ferdinando Fuga kehrte bei dem Ostportikus von S. Maria Maggiore zu den vorgestellten Säulen zurück, die durch Gesims und Postament jede für sich verkröpft werden. Die Giebel läßt er tiefschattend vorragen. Von Galilei übernimmt er zwar die in der Mitte erhöhte Statuen-Balustrade und das Palladio Motiv der oberen Ordnung. Aber der Bogen durchbricht in alter Weise das Gebälk. An anderen Stellen hält sich Fuga nach seiner Art vorsichtig zurück. Er sprengt die Giebel nicht mehr völlig, die Schrägen der Giebel bleiben unverkröpft. Auch hält sich die Fassade in gerader Front. Dagegen haben Pietro Passalacqua und Domenico Gregorini in dem Portikus und der Front von S. Croce in Gerusalemme ganz ein Werk nach dem Herzen Chiaveris und vielleicht unter seinem Einfluß geschaffen, da dieser dafür gesorgt haben wird, daß damals seine gestochenen Entwürfe der Dresdener Hofkirche als das Neueste in den Studios der römischen Architekten von Hand zu Hand wanderten. Wie in Dresden wurde bei S. Croce in Gerusalemme (Abb. 149) ein Oval, hier als dreiseitig sich öffnende Vorhalle, dem Langschiff vorgelegt, und durch verkröpfte Kolossalpilaster mit ähnlich gebildeten Kapitellen und stark vorspringendem

[1] SLHA. Dresden Loc. 2796 Vol. I. Correspondenz des Grafen von Wackerbarth aus verschiedenen Orten Italiens mit dem Pater Guarini. 1738 ff.

[2] SLHA. Dresden Loc. 766, Vol. I, Bl. 2. Der französische Originaltext 39, S. 20.

Hauptgesims, mit sehr hoher Balustrade und riesigen Figuren ein monumentaler Eindruck angestrebt, der auf die Fernsicht in Schrägstellung berechnet war, insofern S. Croce als besonderes Gegenstück zu der in gerader Fläche sich ausbreitenden Front von S. Giovanni wirken soll. Auf die Vorwölbung erfolgen seitlich, ebenfalls wie in Dresden, die Brechung der Fassade und das Abgehen konkaver flankierender Achsen, so daß sich die Pfeilerstatuen in verwandter Vertikaltendenz hervorheben können. Auch das Motiv des Palladiobogens wie der mehrfachen Leibungssäulen kehrt wieder, hier zur Gliederung der Öffnungen der Vorhalle benutzt. In den seitlichen Mulden ergibt sich Chiaveris geliebtes Chiaroscuro, doppelt wirksam durch den Gegensatz zu den schlichten, in der Sonne warm leuchtenden Flächen der anschließenden Klosterfronten. Allerdings schränkt Mario Rotili das Lob durch folgende Kritik ein: „Es würde ein vollendetes Werk sein, wenn nicht der übertriebene Mangel an dekorativen Motiven dem allzu robusten Knochengerüst das Fleisch nähme (61, S. 97 f.)." Dem Sinne Chiaveris entspricht aber gerade der tektonische, nicht dekorative Charakter dieser Fassade, die ihrerseits wie eine Kritik an der Fassade von S. Giovanni in Laterano wirkt. Zur selben Zeit hatte Chiaveri eine ähnliche Kritik an der Kuppel von St. Peter gewagt, wodurch er sich jedoch eine Blöße gab, die seiner Laufbahn ein Ende setzte.

Der Vorschlag, den Chiaveri zum erstenmal 1742 bei der damals stark aufgelebten Diskussion über die notwendig gewordene Festigung der Kuppel von St. Peter durch eine Druckschrift (8) machte, ist im folgenden Kapitel nach seiner statischen und konstruktiven Seite hin besprochen. Dieser Plan, Tambour mit Sockel, Kuppel und Laterne, neu aufzubauen, wobei die Laterne schlanker, die Kuppel einschalig in spitzerer Form, die sechzehn Achsen konkav ausgebuchtet werden sollten, verfolgte jedoch nicht nur die Absicht, die Masse zu erleichtern und die dem Schub entgegengesetzten Glieder zu verstärken, er wollte damit auch rein künstlerische Ziele verwirklichen. Chiaveri schwebte bei der in Kurven bewegten Kuppelmasse, deren Strebepfeiler und Rippen sich aus dem schattigen Grund der Mulde herausheben sollten, ein barockes

149 Rom, S. Croce in Gerusalemme, Phot. Alinari

Wunschbild vor (Abb. 150 ff.). Wie sich dabei technische und künstlerische Absichten verbinden, läßt in der späteren Auflage der Druckschrift die Definition erkennen: „un buon contraposto di chiaro oscuro" (10, S. 8). Im übrigen hebt Chiaveri nach Architektenbrauch nur die zweckmäßigen Seiten seines Vorschlages hervor. Was ihn innerlich bewegte, das wollte er durch die Form, nicht durch Worte vermitteln. So veranschaulichte er sein Projekt durch einige Stiche. Leider hat sich der des ursprünglichen Planes nicht auffinden lassen. Doch vermittelt der Text der Dresdener Ausgabe von 1744 eine Vorstellung (9). Wenn er die Laterne schlanker halten wollte, so leitete ihn außer der Absicht der Erleichterung auch die künstlerische Erwägung, daß sie von unten gesehen allzu untersetzt erschien. Das gleiche setzt er auch an den Strebepfeilern des Tambours und den Rippen der Kuppel aus. Er betont, daß in Rom diese Teile in der Untersicht häufig einen schlechten Eindruck machen, da sie dem Auge fliehen und daher zu dick und kurz

150 Chiaveris Kuppelprojekt
für St. Peter in Rom, gezeichnet von H. Röcke

erscheinen (tozzo). Bezeichnenderweise zieht er die spitze Kuppelform des Domes von Florenz vor, da sie das Gewicht leichter tragen könnte. Mit dem technischen Vorteil ergibt sich für den Architekten, der sich wieder von der Gotik angezogen fühlt, zugleich eine seinem Stil gemäße Form, wenn er dies auch nicht ausspricht. So macht er den Vorschlag, die Kuppel außen um 13 Palmi (2,89 m), innen um 25,75 Palmi (5,74 m) zu erhöhen. Dies war durch den Übergang zur einschaligen Form möglich. Auch die stärkere Durchbrechung des Tambours mit Fenstern hätte nicht nur die eingespannte Mauermasse verringert, sondern auch den Innenraum heller gestaltet und am Äußeren die konkave Umbildung der Achsen verstärkt. Insbesondere wollte er die Schiffe durch tiefer gesetzte Tambourfenster mehr belichten, außerdem schlägt er vor, Rundfenster in die Attika zu setzen, wogegen er die kleinen Rundfenster der Kuppel entfernen würde. Ihre Aufgabe, den Raum zwischen den beiden Kuppelschalen zu beleuchten, fiel ja bei der Aufführung einer einschaligen Kuppel fort. Für die innere Kuppelfläche empfiehlt er keine architektonische Gliederung, sondern Mosaikschmuck. Wie zu erwarten war, hatte Chiaveri mit seinem Vorschlag keinerlei Erfolg. Im folgenden Kapitel wird geschildert, daß 1743 und 1744 die Kuppel durch Ringketten gesichert wurde. Obgleich also die Entscheidung längst zugunsten dieses Vorschlags gefallen war, hat Chiaveri noch nach fünfundzwanzig Jahren, 1767, am Lebensende seine Schrift neu herausgegeben (10). Dieses Mal vermitteln drei beigegebene Stiche eine klare Vorstellung des an sich großartigen Gedankens (Abb. 153–155). Auf die äußere Erhöhung der Kuppel, die den Klassizisten besonders ärgerlich sein mußte, verzichtete er. Auch verlangte er nicht mehr eine völlige Abtragung bis zum Sockel des Tambours. Die drei Reihen von kleinen Fenstern der Kuppel sollten wie im ersten Projekt verschwinden. Zweifellos hätte er damit die Zügigkeit der 16 Rillen seiner Kuppel verstärkt, um so mehr, als die bewegten Formen der Attika unmittelbar durch die hochschießenden Rippen weitergeführt werden. An Stelle der Kreisfenster der Attika des ersten Vorschlags ersetzen jetzt rechteckige, hohe, in Bogen abgeschlossene Fenster die ornamentalen Relieffelder der bestehenden Kuppel. Die Segmentgiebel dieser Fenster sollten das Abschlußgesims der Attika durchstoßen, wodurch sich ein gewellter Linienzug ergeben hätte, und zwar in doppelter Richtung, sowohl nach oben wie in die Tiefe der einzelnen Mulden. Den Fenstern des Tambours hätte er die leichteren Formen des 18. Jahrhunderts gegeben. Auf die Strebepfeiler stellte Chiaveri Flammenvasen mit Anläufen, die zu den Kuppelrippen emporsteigen. Obwohl er auf den Grundrissen seiner Stiche als eine Michelangelo näherstehende

151 Kuppel von St. Peter in Rom, gezeichnet von F. Fasolo

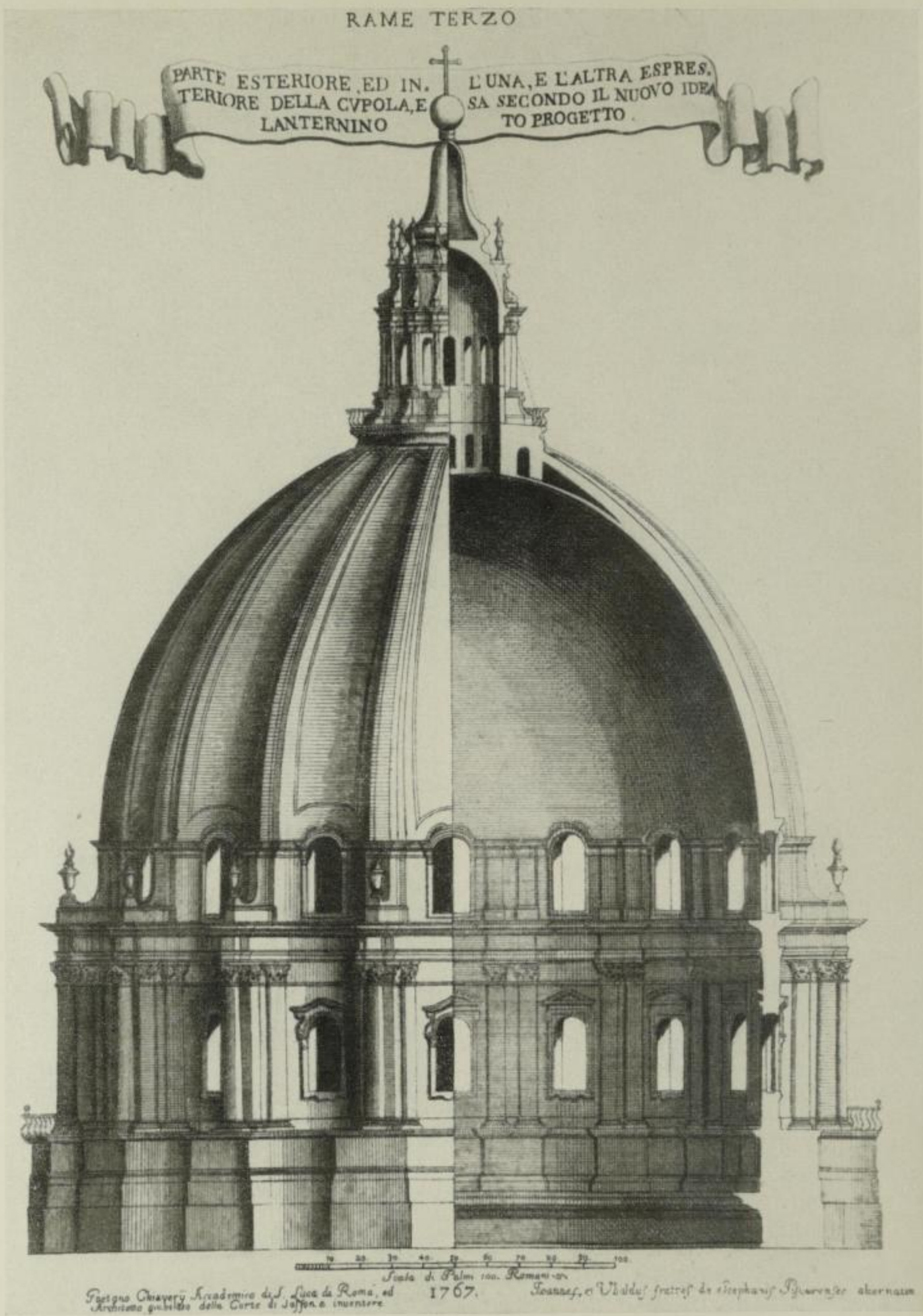
Variante auch die Besetzung der Strebepfeiler mit zwei Halbsäulen vorsah, der Doppelrippen an der Kuppel entsprochen hätten, brachte er in den Aufrissen nur die seinem Stil mehr gemäße Zuspitzung der Strebepfeiler mit einer Halbsäule, die sich entsprechend in einer Rippe fortsetzt. Auch sonst hat sich Chiaveri bei dem starken Betonen des Bauskelettes meist nur für Einzelglieder an Stelle der beliebten Kuppelung entschieden. Darin weicht vor allem die Ordnung im Innern der Dresdner Hofkirche von der römischen Tradition ab.

Zweifellos hat Chiaveris Projekt etwas Utopisches an sich. Zumal in Rom mußte es ihm Gegner schaffen, die mit dem Spott nicht gespart haben werden. Dies spricht auch aus den Worten der Einleitung des Breve Discorso. Er widmet ihn den Professori dell' architettura ed amatori di tale scienza mit den Worten: „Wenn seine Schrift der Verteidigung von ihnen nicht gewürdigt würde, so möge man die Blätter den Flammen weihen, da es immer besser erschiene, verbrannt als verspottet zu werden. Sollten sie aber sein Projekt der Verteidigung für wert halten, so mögen sie es nicht preisgeben, so daß es vom Neid zerbissen und von der Ignoranz angebellt würde."

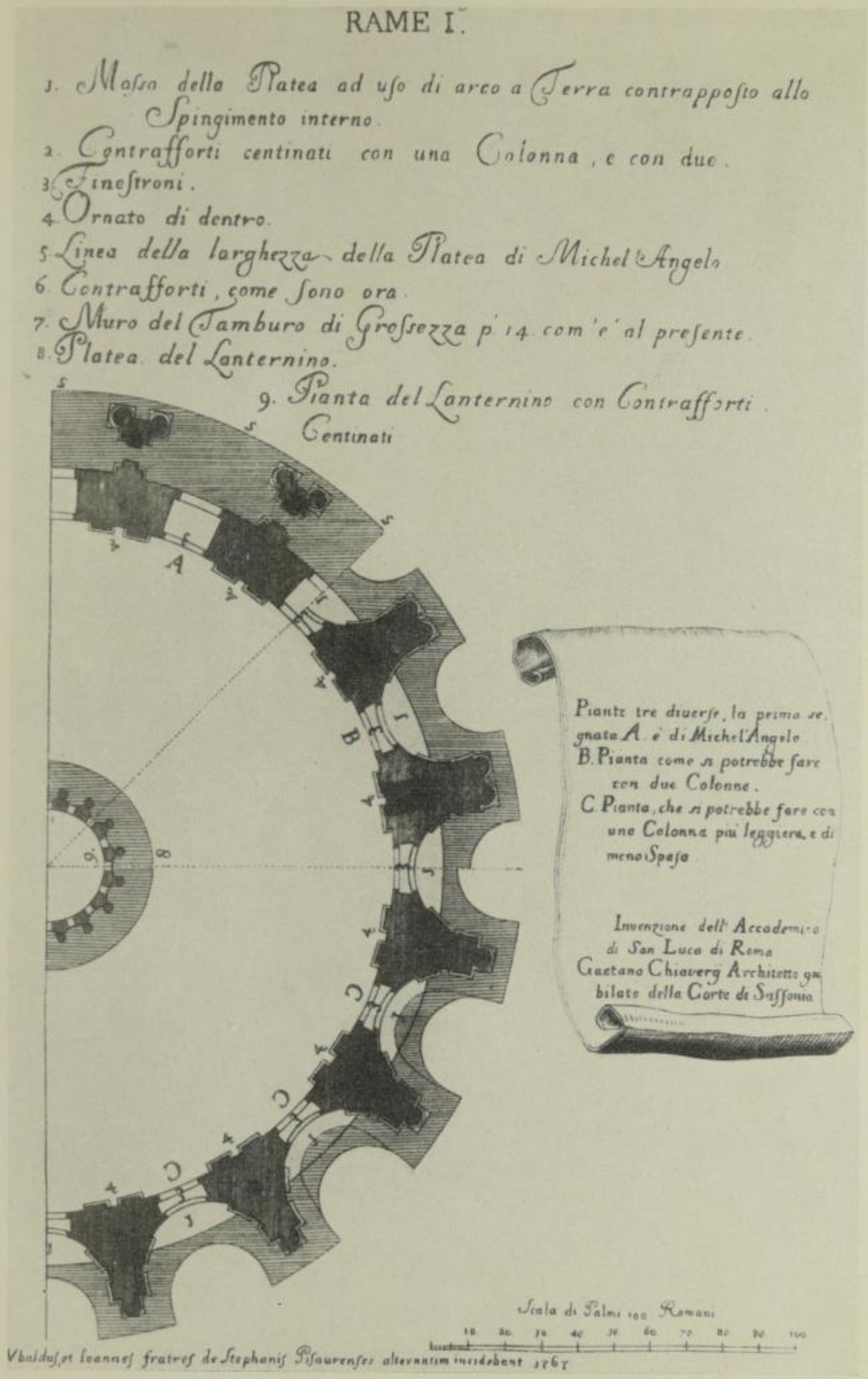
An sich hat die Kuppel von St. Peter einen geheiligten Wert nicht nur für die Römer. Den Vorschlag ihrer barocken Umformung im Jahre 1767 zu wiederholen, noch dazu im Zeitalter des von Jahr zu Jahr sich verstärkenden Klassizismus, mußte als ein weiterer sacrilegio erscheinen. So erklärt sich auch die Schwierigkeit, Chiaveris libretti noch irgendwo aufzufinden. Man hat sie der Aufbewahrung nicht für wert gehalten. Auch eine spätere Zeit wird Chiaveris Plan nur nach der Richtung hin würdigen können, daß er seinen

152 Chiaveris Kuppelprojekt für St. Peter in Rom, gezeichnet von F. Fasolo

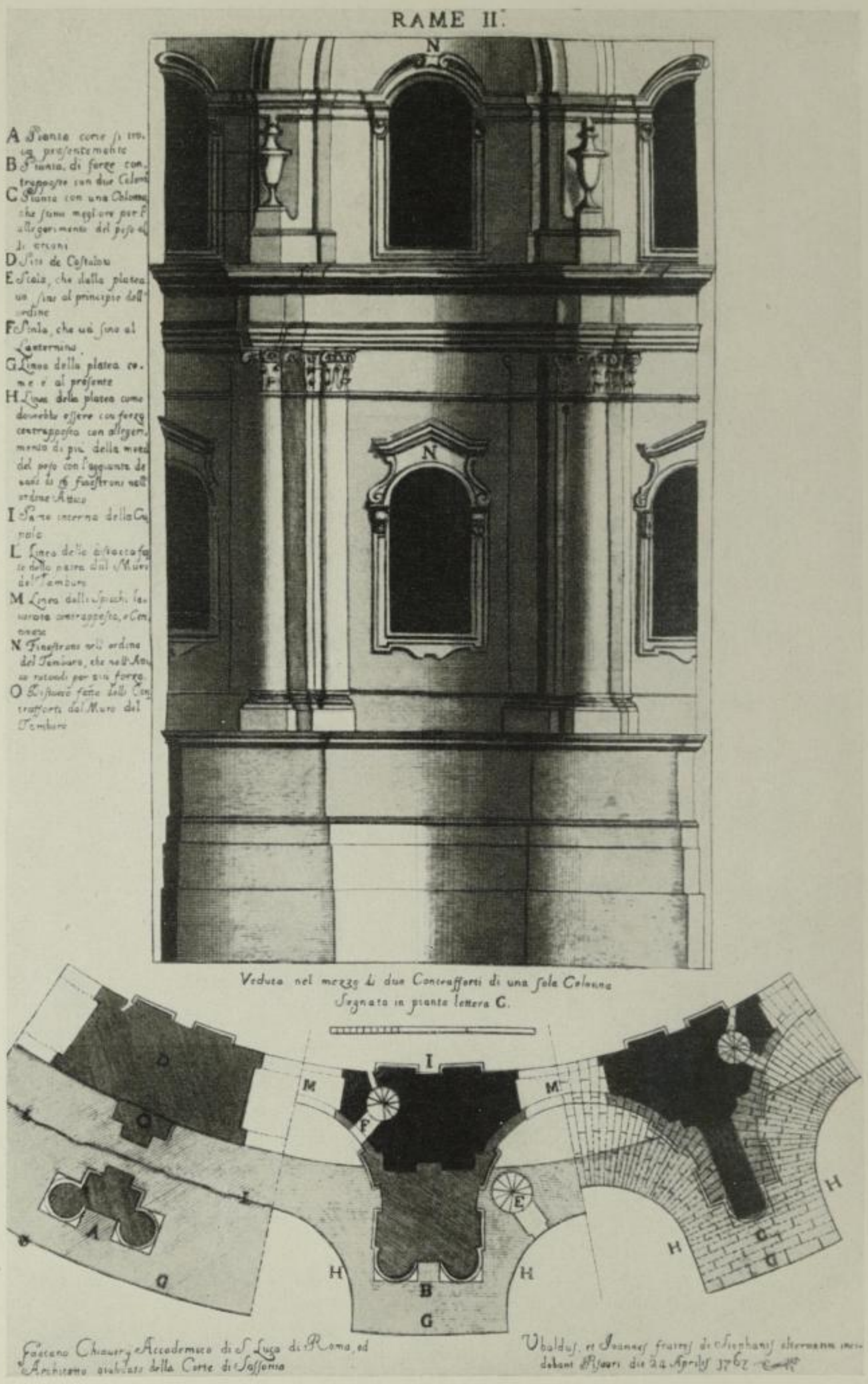
hohen Gedankenflug und die unverbrüchliche Treue den Formgesetzen gegenüber zeigt, mit denen er seine Laufbahn angetreten hatte. Als er in Rom im Verlauf von zwanzig Jahren zu keinen größeren Bauten mehr kam, war dies die selbstgestellte Aufgabe, an der er arbeitete. Wie in Dresden hat er sein Projekt in einem Modell dargestellt, an dem auch der „buon contraposto di chiaro oscuro" zu sehen gewesen sein wird. Für die Zeitgenossen zählt es zu den sogni d'infermi, zu den Träumen von Kranken (52, II. S. 290), eine spätere Zeit wird aber vielleicht auch in Rom seinem kühnen Plan gegenüber die equità aufbringen, die er in seiner Schrift von den Professoren und Liebhabern der Architektur sich erhoffte. In diesem Sinn ist das Modell seines Projektes in der Architekturabteilung der Technischen Hochschule in Dresden nochmals erstanden (Abb. 156).



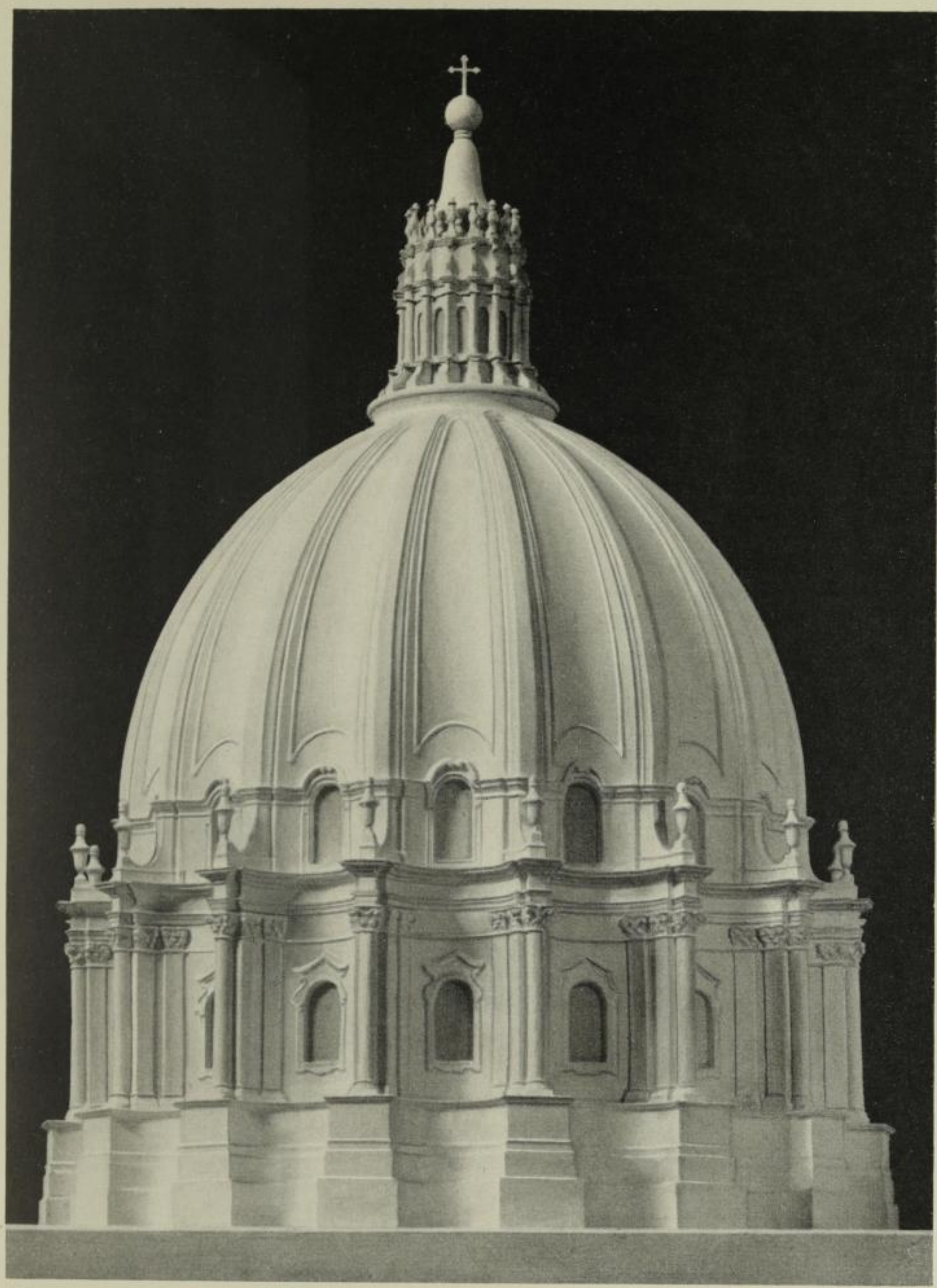
153 Chiaveris Kuppelprojekt für St. Peter in Rom, gezeichnet, Kat. d. Kpfst. 73



154 Chiaveris Kuppelprojekt für St. Peter in Rom, Kat. d. Kpfst. 71



155 Chiaveris Kuppelprojekt für St. Peter in Rom, Kat. d. Kpfst. 72



156 Chiaveris Kuppelprojekt für St. Peter in Rom, Modell

CHIAVERIS
BAUTECHNISCHE SCHRIFTEN UND GUTACHTEN

VON W. KRÖNERT

Chiaveri hat sich zweimal an der Lösung statischer Probleme beteiligt; das erstemal 1737/38 bei der Kuppel der Frauenkirche in Dresden und fünf Jahre später bei der von St. Peter in Rom. Seine Beurteilung der technischen Eigenschaften von Bauten ist jedesmal richtig, aber seine Folgerungen schießen weit über das Ziel hinaus, und es ist schwer zu sagen, was ihn dazu trieb. Vielleicht war es das Temperament.

Chiaveri war noch nicht lange in Dresden, als das Problem der Standsicherheit der Frauenkirche zu Schwierigkeiten führte, indem der Rat den Bau endlich fertigstellen wollte, die Baukommission aber immer wieder Bedenken dagegen äußerte, weil verschiedene Schäden, besonders Risse in den Innenpfeilern zu bemerken waren (67, S. 66). Der Oberkonsistorialrat Christian Gottlieb von Holtzendorf schlug den Leipziger Maurermeister David Schatz zur Abgabe eines unparteiischen Gutachtens vor. Graf Brühl billigte das, wünschte aber, daß zugleich Chiaveri ein Gutachten abgebe.

Man könnte nun behaupten, das Gutachten Chiaveris (67, Anhang) mußte negativ ausfallen, weil er es mit denen, die das wollten, in seiner exponierten Stellung nicht verderben durfte. Für diese Meinung spricht der Ton, in dem das Gutachten abgefaßt ist. Auch der Umstand, daß er beim Beurteilen von de Bodts Gutachten dessen Namen nicht erwähnt, sondern schreibt „Meinung eines Baumeisters oder Maurermeisters, der seinen Namen nicht unterschrieben hat", bestärkt diese Auffassung.

George Bähr war kurz vorher schon gestorben. Besonders deshalb waren die persönlichen Angriffe auf ihn, die Chiaveri an den Satz Bährs: „Ich glaube doch mit Hilfe Gottes, vermöge der Regeln der Baukunst die Kuppel zu machen", anknüpft, völlig unnötig, sie geben dem Ganzen einen gehässigen Charakter. Dieser Ton in dem Gutachten ist es, der immer wieder Anlaß gab, es als bloße Hofintrige gegen das bürgerliche Bauwerk zu bezeichnen, wie dies auch Sponsel in seinem Werk über die Frauenkirche tut.

Aber die in Chiaveris Gutachten enthaltenen Tatsachen treffen ganz und gar zu, die technische Beurteilung des Bauwerkes war, wie wir heute wissen, durchaus richtig. Schon wenn er am Anfang sagt, es gehe nicht, „daß man ein Bauwerk so errichte, daß es gerade so und soviel Last tragen könne und nicht mehr, denn dann sei es nur für eine Zeit und nicht für ewig errichtet", taucht die Frage der baulichen Sicherheit auf, die damals nicht allen Bauleuten verständlich war. Aus der Zeit der Gotik hatte sich bis in diese Periode des späten Barock die Vorstellung unter den Baumeistern gehalten: „Was nicht zerbricht, hält." Das Wissen von der Notwendigkeit einer Reserve, die nach unseren heutigen Bestimmungen, je nach der Gleichmäßigkeit des Materials das drei- bis zehnfache des Zulässigen ausmacht, war bei ihnen nicht vorhanden. Dieser Sicherheitsfaktor ist ein ingenieurmäßiger Begriff und bildete sich erst allmählich heraus.

Die Hauptfrage, die in den verschiedenen Gutachten über die Frauenkirche geklärt werden sollte, war die nach dem Zustandekommen der Risse in den acht Hauptpfeilern. Lag es am Baugrund, am schlechten Material oder an der Überbelastung? Die Last der Hauptkuppel sollte nach der Absicht Bährs durch den geschweiften Kuppelhals auf die Außenmauern übertragen werden, so daß die Kuppel auf vierundzwanzig statt nur auf acht Pfeilern zu ruhen kam. Das war aber nicht erreicht worden, und die Pfeiler waren schon ohne Laterne viel zu stark belastet. Bähr spricht von der pyramidischen Wirkung, die erreicht werden sollte, aber das widerlegt Chiaveri richtig, indem er ausführt, daß die senkrechte Last auf den Pfeilern ruhen bleibe, wenn auch der Kuppelhals den Schub aufnehmen könne.

Das konnte erst in den letzten Jahren, in denen die Frauenkirche erhalten war, bewiesen werden durch die Berechnungen von Prof. Georg Rüth, die für die Wiederherstellung 1938–1942 angefertigt wurden. Nach ihnen ergab sich in den Innenpfeilern eine maximale Spannung von 130 kg/cm², das heißt also eine

zehnfache Überbelastung[1]. Die Pfeiler mit der Kuppel hatten sich dementsprechend gesetzt und waren vom übrigen Mauerwerk abgerissen. Rüth erreichte durch seine Maßnahmen, daß das Bauwerk wieder als Ganzes wirken konnte. Trotzdem herrschten in den Pfeilern immer noch Spannungen von etwa 80 kg/cm², es war also immer noch eine fünf- bis sechsfache Überbelastung vorhanden.

Auch Chiaveris Vergleich mit der Peterskuppel in Rom ist zutreffend, wenn er sagt, Fontana hätte die Füße und nicht den Kopf kuriert, falls die Pfeiler von St. Peter die Ursachen der Schäden gewesen wären, denn dort war die allgemeine Meinung der Ansicht der Dresdener Sachverständigen über die Frauenkirche gerade entgegengesetzt, nämlich daß die Pfeiler für die Last der Kuppel zu schwach seien, was dort aber nicht zutrifft.

Was konnte damals also vorgeschlagen werden, wenn die Schäden an den Pfeilern der Frauenkirche beseitigt werden sollten? Entweder mußten die Pfeiler verstärkt oder die Belastung verringert werden. Das Verstärken der Pfeiler wäre nur wenig nützlich gewesen, weil sich eine etwaige Ummantelung nicht mit dem Kern verbunden hätte.

Die Belastung konnte wirksam nur durch das Abtragen der Kuppel vermindert werden, wie es Chiaveri forderte. Nun sind wir ja dem Schicksal dankbar, daß dies nicht geschah, sondern daß sie noch zwei Jahrhunderte als vielbewundertes Kunstwerk bestehen blieb, aber das ändert nichts an den tatsächlichen Verhältnissen. Dreißig Jahre später wurde noch einmal ein Gutachten von Exner und Locke und eines von Krubsacius aufgestellt, nachdem sich durch die Beschießung bei der Belagerung Dresdens durch Friedrich II. die Schäden vermehrt hatten (67, S. 71). Darin sind die obengenannten Gesichtspunkte auch enthalten, aber noch klarer ausgedrückt: Die Fundamente sind in Ordnung, die Pfeiler sind überbelastet; was sich durch die Anordnung von Hohlfugen noch mehr auswirkt – entweder die Pfeiler werden verstärkt oder die Lasten verringert. Auch der angeknüpfte Vorschlag, wenigstens die Lasten der Emporen besonders abzufangen, sonst aber den Bau nur sorgfältig zu beobachten, ehe tiefer eingreifende Maßnahmen vorgenommen werden sollten, war der vernünftigste Weg, der bei den damaligen Möglichkeiten offenstand.

Chiaveri selbst hat dann noch seine Forderung, daß die Kuppel abgetragen werden müsse, halb zurückgezogen. Ihm wurde entgegengehalten, daß im Umgang zwischen den Kuppelschalen noch 3000 bis 4000 Zentner Schutt und Baugerüst lagen und daß die Belastung geringer werde, wenn das alles heruntergeschafft sei. Die unfertige Kuppel zierte das Stadtbild nicht, so daß auch Graf Brühl die Fertigstellung wünschte. Chiaveris Kompromiß, mit dem er seine Meinung aufrechtzuerhalten glaubte und den allgemeinen Wünschen entgegenkommen wollte, war der, daß nur die innere Schale abgebrochen werden sollte, um das Bild zu erhalten (67, S. 69).

Es mag sein, daß der Wille des Grafen Brühl, des großen Intriganten, der Sachsen durch Diplomatie zur Großmacht hinaufschrauben wollte und es dabei dem vollständigen Ruin nahebrachte, wie der Einfluß seiner Günstlinge etwas hinter den Zeilen Chiaveris standen. Auch er wird auf die gute Meinung des Premierministers bedacht gewesen sein, aber die Tatsachen, die er anführt und die Urteile, die er fällt, sind alle zutreffend. Sie hätten nur mit größerem Wohlwollen vorgetragen werden können.

Wichtig für die Beurteilung von Chiaveris Erkenntnisse statischer Gesetze und physikalischer Festigkeiten ist seine Stellungnahme in der Diskussion über die Kuppel von St. Peter. An ihr wurde 1742 im Auftrag von Papst Benedikt XIV. eine statische Untersuchung durchgeführt zu dem Zweck, die Ursachen der Schäden und Risse, die an der Kuppel aufgetreten waren, zu ermitteln und Maßnahmen zur Sicherung vorzuschlagen. Die Berechnung wurde von drei Mathematikern vorgenommen (Thomas le Seur, Franz Jacquier, Ruggiero Boscowich) und 1743 unter der Überschrift „Parere di tre mattematici sopra i danni, che si sono trovati nella Cupola di S. Pietro sul fine del Anno 1742" gedruckt. Eingangs entschuldigen sie sich bei den Bauleuten wegen ihrer Einmischung, denn deren Argument war: „konnte die Kuppel ohne Mathematik gebaut werden, wird man sie auch ohne Mathematik reparieren können." Diese Rivalität zwischen Theorie und Praxis dauerte noch lange. Erst am Anfang des 19. Jahrhunderts wurde die Anwendung wissenschaftlicher Untersuchungen auf bautechnische Probleme selbstverständlich.

Die drei Mathematiker benutzten eine neue Methode, bei der die getroffenen Annahmen und auch der Rechnungsgang nicht einwandfrei waren, die aber doch zu einem brauchbaren Ergebnis führte. Sie verwandten nicht das Kräftepolygon, sondern das seit Joh. Bernoulli bekannte sogenannte „Prinzip der virtu-

[1] Zeichnungen mit Spannungsdiagrammen im Diapositiv erhalten. Technische Hochschule Dresden, Institut für Industriebau

ellen Verschiebung", das dieser 1717 formulierte. Sie nahmen die Mauerteile, die durch Risse getrennt waren, als starre Körper an (was nicht zutrifft) und ermittelten die gesamte Schubkraft H als $\sum G_{\frac{v}{h}}$, wobei G die Gewichte der einzelnen Mauerteile bedeutet (die sie genau ermittelten) und v/h das Verhältnis von Senkung zur Horizontalverschiebung der einzelnen Teile. Genau so wurde der Widerstand des Kämpfers, der sich hebt, berechnet. Die beiden vorhandenen eisernen Zugringe wurden berücksichtigt unter Verwendung der Werte, die der holländische Physiker Musschenbroeck aufgestellt hatte (Bruchfestigkeit = 600 Pfund für einen Draht von $^1/_{10}$ Zoll Durchmesser, das sind etwa 4000 kg/cm²). Ihr Widerstand wurde aber als konstante Kraft gleich zu dem Widerstand des Mauergewichtes addiert und damit eine statische Größe mit einer elastischen zusammengezählt. Sie erhielten einen Überschuß an Schubkraft von etwa 1100 t (3237000 röm. Pfd.) und empfahlen den Einbau weiterer Zugringe.

Andere Mathematiker und Architekten stellten sich auf den Standpunkt: „Wenn ein Überschuß an Schub von drei Millionen Pfund besteht, müßte die Kuppel längst zusammengestürzt sein." Aber die drei Mathematiker waren ja von den ungünstigsten Annahmen (reibungslose Drehung der Mauerwerkskörper, keine Berücksichtigung der, wenn auch geringen, Zugfestigkeit des Mauerwerks) ausgegangen und hatten damit den Begriff der Sicherheit schon eingeführt.

Aus Padua wurde außerdem ein damals berühmter Mathematiker, Giovanni Poleni, berufen, dessen Betrachtung des Gewölbes für uns anschaulicher ist und auch der Weiterentwicklung der Gewölbeberechnung entspricht. Er geht von der zum erstenmal von dem schottischen Mathematiker Gregory (71, S. 154) formulierten Erkenntnis aus, daß die theoretisch richtige Gewölbeachse nach der umgekehrten Kettenlinie geformt sein müsse (54, S. 33). Er setzt dann verschieden große Kettenglieder im Verhältnis der Gewichte der einzelnen Mauerteile an. Zur Schubermittlung benutzt er richtig das Krafteck, das von Galilei und dem Holländer Stevin schon für die Dynamik angewandt wurde. Sein Vorschlag ist derselbe: mehr eiserne Zugringe einzubauen (14, S. 497).

Poleni veröffentlichte seine Ergebnisse ebenfalls in einer umfangreichen Schrift, in der er im Extrakt auch die Meinungen aller Techniker und Architekten, die sich an dem Streit um die richtige Wiederherstellung der Kuppel beteiligten, wiedergibt. Es sind dreiundzwanzig Schriften, die er anführt, ein Zeichen dafür, wie wichtig das Problem genommen wurde.

Die vorgeschlagenen Ringe, und zwar fünf Stück[1], wurden in den Jahren 1743–1744 von dem Architekten Vanvitelli eingebaut (71, S. 128 und 14, S. 498). Nur einer der Ringe, der im Mauerwerk des Unterbaues liegende, wurde eingelassen, die anderen auf die Kuppelschale unter der Bleideckung verlegt, so daß nur die Rippen durchbohrt werden mußten und während des Einbaues keine allzu gefährlichen Bauzustände auftraten, was bei einem Einlassen aller Ringe hätte der Fall sein können. Für uns ist interessant, daß diese Maßnahme zum ersten Male auf Grund von Berechnungen durchgeführt wurde und daß die Zeit reif dazu war, an diese Probleme heranzugehen, wenn es auch noch sechzig bis siebzig Jahre dauerte, bis diese Methode zur Bemessung von Bauteilen sich durchsetzen konnte. Aber das Zeitalter der Aufklärung hatte bewirkt, daß sich das Vertrauen zur Wissenschaft eingestellt hatte, und so wurden glücklicherweise die Vorschläge der Mathematiker angenommen und nicht viel umfangreichere Maßnahmen, wie die Errichtung von vier gewaltigen Strebepfeilern zur Stützung der Kuppel oder die Abtragung der Laterne oder sogar der ganzen Kuppel, was auch vorgeschlagen wurde.

Wie wenig jedoch die richtige Beurteilung des Problems durch die Mathematiker sich in weiteren Kreisen durchsetzte, geht aus einem Abschnitt des Buches von Francesco Milizia „Memorie degli architetti antichi e moderni", der sich mit Carlo Fontana befaßt, hervor. Dieser Beitrag führt uns auch gleich zu Gaetano Chiaveri, der in Rom durch seine Beteiligung an dem Streit um die richtige Wiederherstellung der Kuppel von St. Peter von sich reden gemacht hat.

Milizia schaltet sich mit seinem Buch in den erbitterten Streit der italienischen Klassizisten des 18. Jahrhunderts gegen den Barockstil ein. Über Chiaveris Vorschlag schreibt er folgendes:

> „Da sprang ein Mann namens Chiaveri, Architekt des Königs von Polen, in voller Versammlung auf und hatte den Mut, vorzuschlagen, daß er die ganze Kuppel samt Tambour abtragen wolle und sie wieder aufbauen; leichter, spitzer und schöner, nach einer Zeichnung, die er im Kopf habe. Und die Kosten dafür würden eine Kleinigkeit sein, weil er die gleichen Materialien wieder verwenden werde.

[1] Nach Chiaveri (10) vier Ringe, nach Milizia sechs.

Ein anderer trat hervor, der wollte auch einen Reifen um die Kuppel legen und diese mit Seilen, die naß gemacht werden sollten, zusammenziehen, was einen wunderbaren Erfolg innerhalb von zwei Minuten haben werde. Sind das nicht Gedanken von Kranken oder von Phantasten? Neunzehn verschiedene Gutachten wurden geschrieben[1]. Der größte Teil schlug vor, die Kuppel durch eiserne Reifen zusammenzuziehen, als wäre sie ein Faß."

Im übrigen zeigt der zeitgenössische Bericht von Milizia, wie schon angeführt, das Mißtrauen, das immer noch den errechneten Ergebnissen entgegengebracht wurde, sowie auch das Unverständnis; denn auf diesen wichtigen und neuartigen Teil der Untersuchung durch die Mathematiker, also die Berechnungen, geht Milizia gar nicht ein, hält sie für Unsinn. Während aus den Gutachten schon die Ahnung vom Wesen der Festigkeit herauszulesen ist, während die Mathematiker schon wissen, daß zwischen Überbelastung und Bruchbelastung noch ein Unterschied ist, herrscht hier die einfache Meinung: Entweder der Bau bleibt bestehen oder er müßte schon zusammengebrochen sein.

Zweitens ist in dem Bericht ein Urteil über Chiaveris Meinung gefällt, daß diese nicht im günstigsten Licht erscheinen läßt.

Milizia schreibt aber auch: „Che (Chiaveri) ebbe il coraggio di proporre in piena assemblea – –." Dieser Satz zeigt, daß sich Chiaveri an Ort und Stelle an den eifrigen Diskussionen beteiligt hat. Er ist also in diesen Jahren – 1742 oder 1743 – in Rom gewesen. Es sind zugleich die Jahre der regsten Bautätigkeit an der Katholischen Hofkirche. Sponsel schreibt, Chiaveri sei im Auftrage des Königs wegen der Schäden am Petersdom nach Rom gefahren (67, S. 122). Diese Folgerung ist der 1744 erschienenen, vermutlich zweiten Auflage seiner Schrift entnommen, die einen solchen Auftrag enthält (9). Allem Anschein nach hat aber Chiaveri den König erst nachträglich eingeschaltet, um seinem Vorschlag mehr Nachdruck zu verleihen.

Ein fast wörtlicher Auszug daraus ist in dem umfangreichen Buch von Poleni enthalten, in dem die Beiträge aller, die etwas zum Problem Peterskuppel geschrieben haben, zusammengefaßt sind, und außerdem hat, wie erwähnt, Chiaveri selbst noch einmal im Jahre 1767 eine etwas veränderte Neuauflage herausgebracht (10), zu einem Zeitpunkt, als das Problem eigentlich längst erledigt war.

Diese Quellen geben uns die Ansicht Chiaveris über die Schäden der Peterskirche und über die Mittel zu ihrer Behebung wieder. Wenden wir uns zunächst dem Traktat von 1744 zu:

Eines ist seltsam, sowie in dem Gutachten über die Frauenkirche als auch in der Schrift über die Peterskuppel: Aus beiden geht hervor, daß Chiaveri sich die Schäden an den Bauwerken nicht selbst eingehend besehen, sondern sich auf die Angaben der anderen verlassen hat. So hatte er in der Frauenkirche nicht die Holz- und Schuttmassen liegen sehen, und am Anfang seines Traktates über St. Peter schreibt er ausdrücklich, daß er alles darüber von den hochwürdigen Patres übernommen habe.

Die Auswertung dieser übernommenen Beobachtungen sowie die Folgerungen und Vorschläge sind wieder alle richtig, aber auch wieder viel zu weitgehend, die naheliegenden Aufgaben und Möglichkeiten sind übersehen. Die Schäden führt er auf vier Ursachen zurück:

1. Schlechtes Material,
2. schlechte Arbeit,
3. die nicht genügend spitze Wölbung,
4. die zu schwachen Tambourmauern.

Die ersten beiden Punkte wird keiner bestritten haben, denn sie waren augenfällig und bereits von anderen festgestellt. Was den dritten Einwand angeht, so wußte man auch damals, daß eine Kuppel, die sich einer spitzen Pyramide nähert, standfester ist. Christopher Wren, der Mathematiker-Architekt, hatte in dieser Erkenntnis die innere, die Laterne tragende Kuppel der St. Pauls-Kathedrale in London steil hochgeführt, der Form eines spitzen Kegels ähnlich, um die resultierenden Kräfte sicher in das unterstützende Mauerwerk ableiten zu können.

An vierter Stelle führt Chiaveri an, daß die Tambourmauern zu schwach seien. Bei einer überschlägigen Berechnung nach dem Schnitt, der in dem Buch von Bonanni „Templi Vaticani-Historia" enthalten ist, ergab sich folgendes: Um die senkrechte Last der Kuppel zu tragen, sind die Mauerstärken ausreichend, es ergeben sich Spannungen von 12–15 kg/cm², je nachdem, wie hoch man das Raumgewicht der Steine annimmt (2,2 t/m³ bis 2,4 t/m³, die Werte für Kalkstein oder Travertin). Nun nahmen aber die Ringanker oder andere Maßnahmen den Schub der Kuppel nicht zuverlässig auf, so daß die Randspannungen natürlich

[1] Poleni zitiert 23, davon 10 gedruckte außer seinem eigenen.

viel größer wurden. Diesen Randspannungen ist rechnerisch schwer beizukommen. Je nachdem, ob man die vorgelegte, nicht voll mit dem Tambour verbundene Säulenordnung als mitwirkend ansieht oder nicht, werden sie klein oder groß. Eine volle Mitwirkung kann meiner Ansicht nach nicht angenommen werden, da es sich um keinen homogenen Baustoff handelt und die Verbindungsmauern zu den Strebepfeilern auch gerissen waren. Bei voller Wirkung der mit Hilfe der Stützlinie ermittelten Schubkraft, ohne Berücksichtigung der Ringanker, erhält man mit Einrechnung der Strebepfeiler in der unteren Fuge des Tambours etwa 25 kg/cm² Randspannungen, ohne sie 80–90 kg/cm², da das Widerstandsmoment des Querschnitts für diesen Fall viel geringer wird.

Chiaveri kritisiert dann die Vorschläge zur Wiederherstellung, die die drei Mathematiker gemacht hatten. Er sagt wegen der Ringanker nicht, daß sie sinnlos seien, sondern mißtraut nur der Ausführung, und das mit Recht. Die Unsicherheit dieser Ringe liegt in den notwendigen Schlössern begründet. Chiaveri hat einen Vorschlag zur Verbesserung dieser Anschlüsse gezeichnet, der leider nicht mit wiedergegeben ist. Gegen eiserne Hilfsmittel führt er noch ihre Längenänderung durch Temperaturschwankungen an, sowie die Eigenschaft, daß sie den Blitzschlag anziehen.

Wenn er weiter schreibt, daß man aller drei Palmi einen Eisenreif anbringen müsse, so hat er vielleicht doch eine falsche Vorstellung von den Schäden gehabt; jeder Riß im Mauerwerk bedeutet ja nicht eine Bruchstelle. Er hat sich durch die Annahme der drei Mathematiker, daß sich die Teile des Mauerwerkes, die durch Risse voneinander getrennt waren, frei drehen könnten, zu dieser Folgerung verleiten lassen.

Der Einwand, daß das Abreißen und Wiederaufbauen der Verstärkungen des Tambours (es muß damit die gesamte vorgestellte Säulenordnung gemeint sein) schwierig und wahrscheinlich erfolglos sein müßte, ist wieder durchaus einleuchtend, denn das neue Mauerwerk würde sich gegenüber dem alten des Tambours setzen, und, wenn man es durch Anker damit verbände, so zöge es das Mauerwerk des Tambours mehr, als es diesen stützen könnte. Diesem Fehler ist Andreas Schlüter bei seinem Münzturm verfallen, indem er große Stützpfeiler baute, sie durch viele Anker mit dem Turm verband und diesen dadurch noch schneller zum Umsinken brachte.

Nun aber macht Chiaveri den Vorschlag, die ganze Kuppel samt Tambour abzubrechen: „la demolazione totale del lanternino, cupola, tamburro, e platea." Er hätte sich eigentlich sagen müssen, daß er sich nur mit einem Beitrag verdient machen konnte, der einfacher zu realisieren war. Und so beängstigend kann der Zustand der Kuppel nicht gewesen sein, denn sie ist ja erhalten geblieben, obwohl sie mehrfache Blitzschläge erlitten (1743, 1745 usw.) und viele Erdstöße überstanden hat (1801, 1811, 1873, 1895, 1915). Erst 1812 wurde eine Blitzableiteranlage angebracht. Heute werden laufende Kontrollen der Strebepfeiler und der Kuppel durchgeführt, ohne daß sich ein Anlaß zu größeren Arbeiten ergeben hätte.

Was Chiaveri dann zu seinem eigenen Vorschlag schreibt, zeugt wieder von großem technischem Verständnis. Er hatte auch eine große Zeichnung dazu angefertigt, die er dem vatikanischen Archiv übergab, aber dort nicht mehr auffindbar ist. Vielleicht wurde sie schon bald von denen vernichtet, die es als ein Verbrechen betrachteten, an einen Abbruch der Kuppel zu denken. Nach der Beschreibung wird sie nicht sehr von der abgewichen sein, die der späteren Schrift, dem „breve discorso...", beigegeben ist, mit einem entscheidenden Unterschied allerdings: Nach der ersten Schrift sollte die ganze Kuppel abgebrochen werden und die neue außen 13 Palmi und innen 24,75 Palmi höher sein, während er nach zwanzig Jahren viel weniger weit geht, die äußere Kuppelschale erhalten will, und seine Gedanken, die sonst übereinstimmen – zwei Fensterreihen im Tambour, nur eine Säule bei den Vorlagen, die konkav aufgemauerten Strebepfeiler, nur eine Kuppelschale, weniger Dachgaupen, schmalere Laterne – daran verwirklichen wollte (Abb. 152–156).

In der Schrift von 1744 spricht er dann weiter davon, daß die neue Kuppelschale dünner sein soll. Er hat ja bei der Katholischen Hofkirche auch eine sparsame Gewölbestärke gewählt und dadurch erreicht, daß die Schübe, die auf das Mauerwerk wirken, gering sind. Die statischen Verhältnisse gestaltete er für sein Kuppelprojekt auch insofern vorteilhafter, als er die Vorlagen so ausführt, daß sie wirklich eindeutig mitwirken, indem er die Kräfte schon durch die zweite, obere Fensterreihe im Tambour zusammenfaßt und in diese Verstärkungen leitet.

Bei dem Projekt Chiaveris, wie es in der späteren Schrift überliefert ist, würde sich, unter denselben Voraussetzungen wie oben für die bestehende Kuppel berechnet, aus der senkrechten Last eine Beanspruchung von etwa 8 kg/cm² und unter Einwirkung der gesamten Schubkraft eine höchste Randspannung von etwa 35 kg/cm² ergeben, denn hier wirkt der Querschnitt einheitlich zusammen. Eine von Chiaveri nicht

besonders erläuterte, schwierig zu lösende Stelle ist der Anschluß der Laterne an die Kuppel, der in der gezeichneten Form ohne zugfeste Baustoffe kaum möglich ist.

Chiaveris statisches Gefühl und sein Wissen um die technischen Dinge, die aus seinem großen Bau und aus seinen Schriften abzulesen sind, hätten ihn wahrscheinlich befähigt, auch eine große Kuppel zu bauen. Doch ist diese übermäßige Forderung, die ganze Kuppel von St. Peter abzutragen, wenn sie sich noch anders erhalten ließ, aus rationalen Gesichtspunkten nicht zu erklären.

Man kann es höchstens so motivieren, daß ihm als Barockarchitekten die Peterskuppel in ihrer Form und Ausschmückung zu renaissancemäßig oder auch zu klassizistisch war, und daß er unter technischen Vorwänden, wie das Architekten gern tun, der Kuppel seine Schwünge geben wollte; aber er hatte sich dafür ein ungeeignetes Objekt erwählt. St. Peter war den Menschen auch als Bau heilig.

Nun hat ihm das Problem keine Ruhe gelassen, ob aus wirklichem Eifer für die Sache, wie er schreibt, oder aus verletzter Eitelkeit, wie man auch annehmen kann, da niemand auf ihn gehört hatte, sei dahingestellt. Eine große Zähigkeit in solchen Dingen scheint ihm ja zu eigen gewesen zu sein. So hat er also nach dreiundzwanzig Jahren noch einmal seinen Finger warnend erhoben und seine Thesen in der bereits genannten Schrift verteidigt (10).

Sein Hauptargument ist jetzt, daß zu dem Schub der Kuppel die notwendigen Gegenkräfte (forze contraposte) fehlen, daß sie deshalb bei einer Erschütterung plötzlich einstürzen könne. Er betont wieder, daß es an sich gut sei, Reifen anzuordnen, daß aber die Ausführung für ihre Sicherheit keine Garantie gebe. Zweifellos handelt es sich um einen wirklich grundlegenden Einwand, denn vom statischen Standpunkt ist eine Ringverankerung einer Kuppel ja die beste Lösung, aber wenn ein Glied gebrochen ist, ist sie wertlos.

Die Gegenkräfte seien besonders deshalb unwirksam, meint Chiaveri weiter, weil unter der Säulenordnung ein Umgang in das Grundmauerwerk des Tambours eingebaut sei, die Säulen also in der Luft stünden. Auch dieser Einwand ist zutreffend, da durch diesen Gang die Strebepfeiler keine Ableitung der Kräfte gewährleisten, zumal sie auf zweierlei Mauerwerk, innen Bruchstein, außen Quader, stehen.

Er führt dann seinen schon beschriebenen und gewürdigten Vorschlag an, Strebepfeiler vor und auf die Kuppel bis unter die Laterne zu mauern, wobei er jetzt die alte äußere Kuppelschale erhalten will. Am Ende beklagt er sich noch, daß er den Vorschlag schon 1744 gemacht habe und sich niemand darnach richtete, sondern daß er in den Akten von St. Peter unterging. Das stimmt zwar nur teilweise, denn er verschweigt, wie weit er 1744 in seinem Übereifer gegangen war. Auch beweist die Erwähnung bei Milizia ja, daß seine Forderungen schon wegen ihrer Ausmaße nicht vergessen wurden.

Chiaveri trat noch einmal in das Baugeschehen von Dresden ein, allerdings nur mit einem ganz kurzen Gutachten, das fast nichtssagend ist und jedem Übereifer fern. Es war 1766, als Chiaveri schon siebenundsiebzig Jahre alt war und sich noch einmal in Dresden aufhielt (2, S. 76). Über die Planung des Turmes der Kreuzkirche war ein Streit entstanden. Die Oberbaukommission hatte das Projekt von Schmidt verworfen. Krubsacius, Exner und Schmidt sollten eine Konkurrenz veranstalten, aber nur Krubsacius und Schmidt reichten Pläne ein. Zur Beurteilung dieser beiden Turmprojekte wurde auch Chiaveri aufgefordert. Auf einer Seite, italienisch und deutsch abgefaßt, schreibt er dazu[1]:

A di Maggio, 6.1766, Dresda

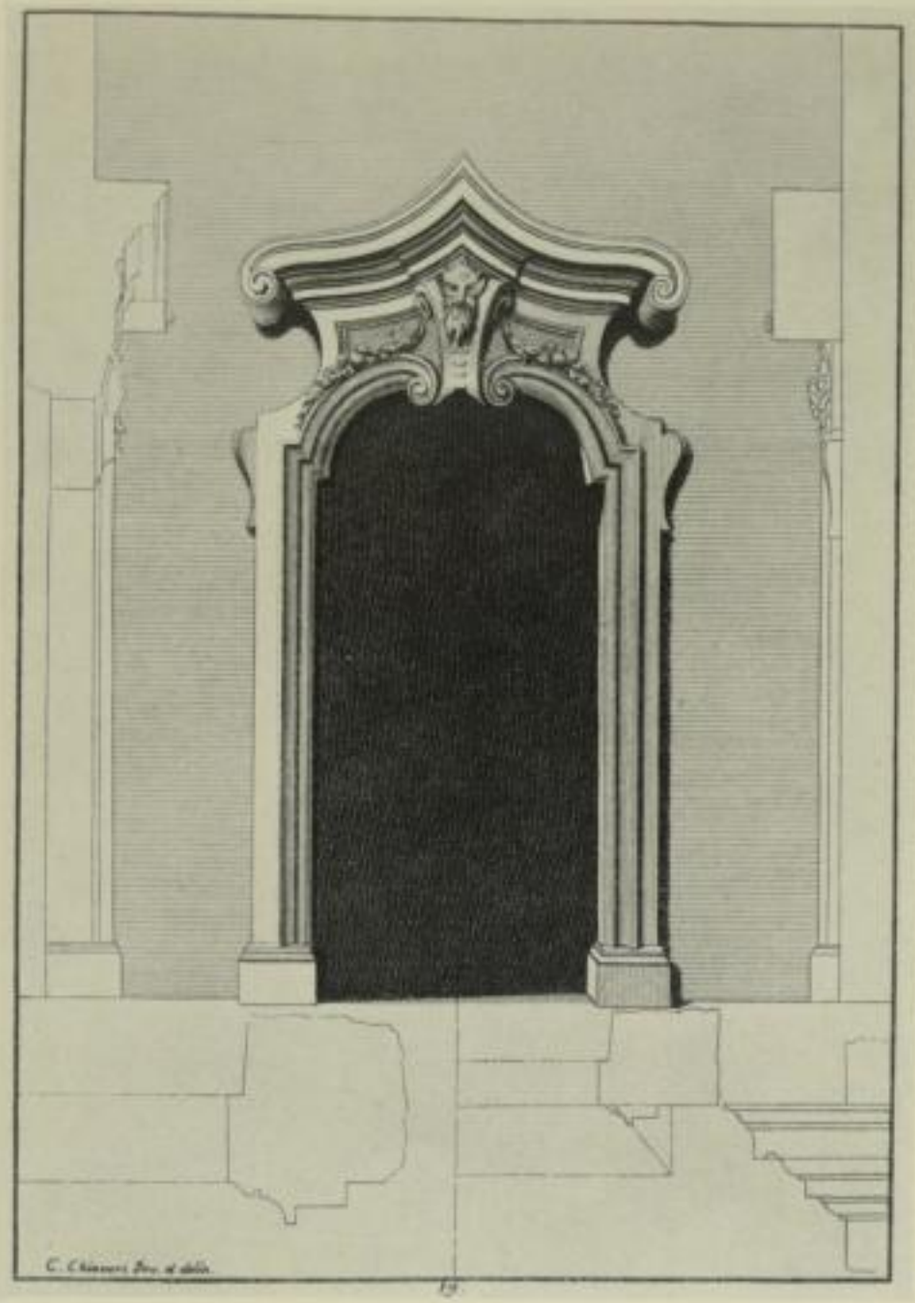
„Weil ich bin ersuchet worden vom Magistrat zu Dresden um meine Meinung oder Gutachtung zu sagen über die zweierley gemachten Zeichnungen zur Erbauung des Turmes zu der neuen Kreutz Kirchen alda, daß mit wenig Worten zu sagen, daß alle beiden ihre Meriten haben, nur daß einer taurhafter und eine schönere Form als der andere, welchen ich also mit dem Buchstaben Æ bezeichnet habe. Mein rath aber wäre, indem solches nicht ein kleines Werk, auch nicht von kleinen Kosten, daß es besser wäre, alle beiden Zeichnungen nach Rom an den kurfürstlichen Agenten zu schicken, damit solche in der aldortigen Academie möchten ihre Meinung darüber sprechen, weillen andorten keiner von beiden Architecten bekannt, damit solches alles unparteiisch geschehe."

Das, was Chiaveri zu technischen Fragen geschrieben hat, und was hier aufgeführt ist, wäre für sich genommen nicht so bedeutend, um daran Folgerungen anknüpfen zu können, aber aus der Betrachtung der Katholischen Hofkirche in statischer und bautechnischer Hinsicht, ergibt sich, daß ihre große bauliche Sicherheit nicht von ungefähr kommt und zufällig da ist, sondern daß Chiaveri ein Architekt war, der sich mit den technischen Fragen bewußt und mit Kenntnissen gewappnet auseinandersetzte.

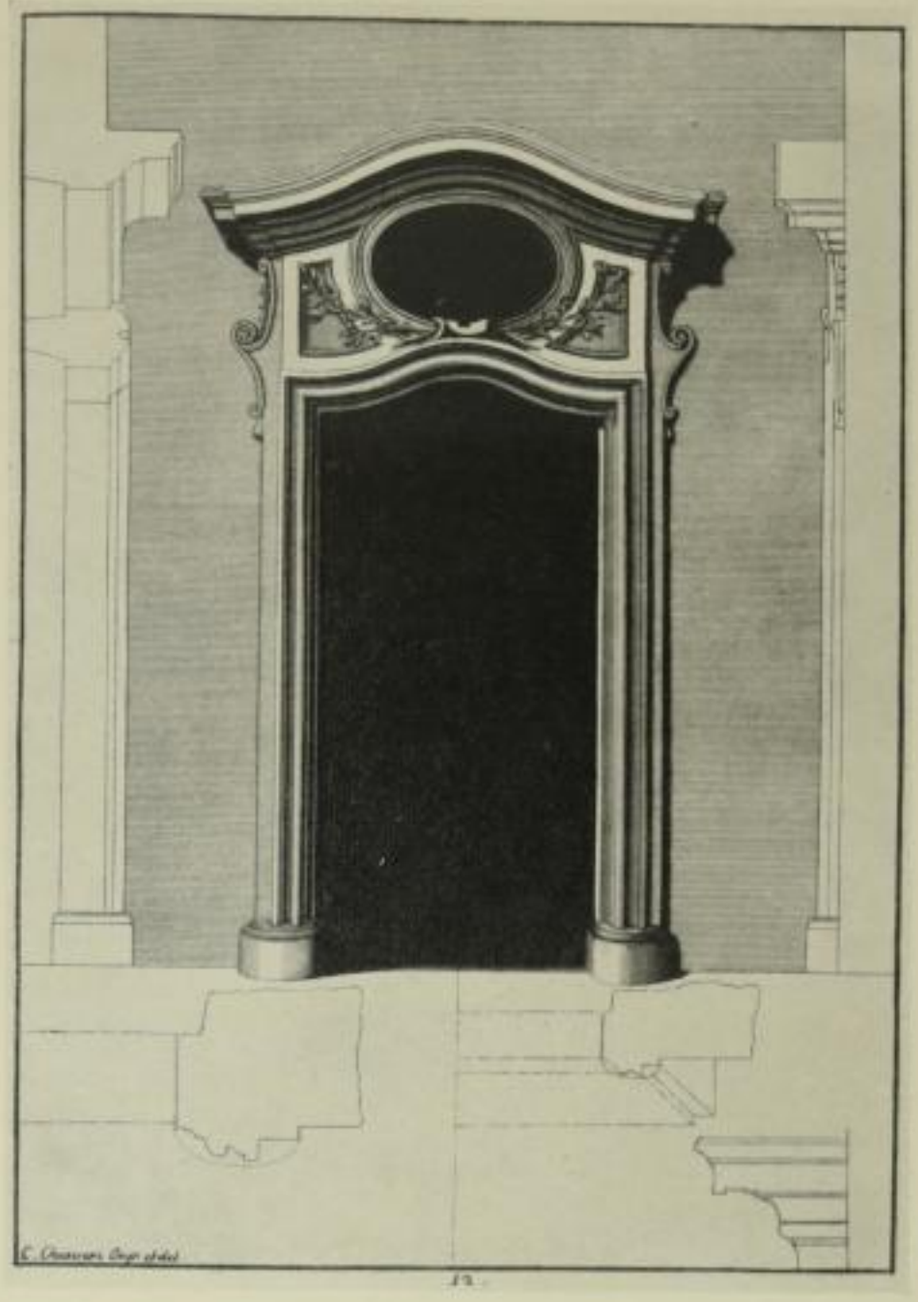
[1] Ratsarchiv B III, 38, Bl. 49.

DAS STICHWERK DER ORNAMENTI DIVERSI DI PORTE E FINESTRE

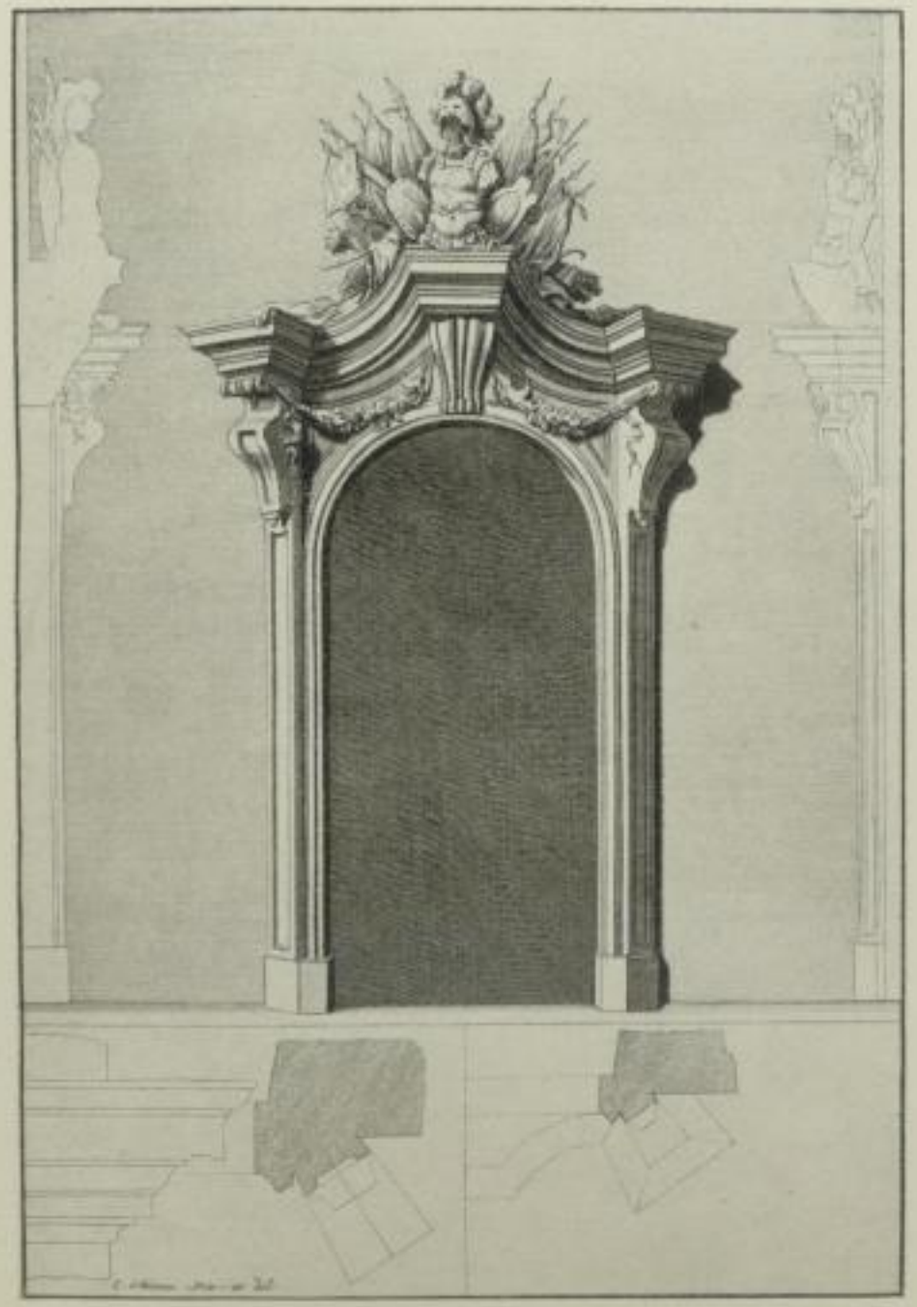
Im Jahre 1743, als sich der König bei der großen Bauaufgabe des Schlosses Hubertusburg für das sächsische Rokoko, nicht mehr für Chiaveris römischen Barock entschieden hatte, machte Chiaveri noch einen Versuch, die Königin und den Kurprinzen für sich zu gewinnen. Er widmete ihnen sein sorgfältig zur Hälfte ausgearbeitetes Stichwerk, enthaltend 60 Entwürfe für Portale, den ersten am 7. Oktober 1743 erschienenen Teil der Königin, den zweiten im Oktober 1744 herausgebrachten dem Kurprinzen (Kat. d. Kst. 8ff.). Bei der Königin wußte er, daß sie in Wien von Jugend auf mit Werken italienischer Architekten, wie sie in Österreich von jeher arbeiteten, vertraut war und daß ihr in Dresden vor allem die Vollendung der Hofkirche, die ja der wirkungsvollste Repräsentant dieses Stiles war, am Herzen lag. Bei dem Kurprinzen konnte er, wie es das Vorwort ausspricht, voraussetzen, daß „er außer der ihm angeborenen Neigung zu den schönen Künsten auf seiner Reise in Italien und vor allem in Rom freies Feld (tutto il campo) hatte, die zahlreichen schönen Werke von so viel berühmten Männern, sowohl der Antike, wie der modernen Zeit zu bewundern und genau zu unterscheiden." Zu einer Zeit, als ihm keine neue Aufgabe mehr zufiel und das Interesse für die Vollendung der Hofkirche zurückgedrängt war, wollte er zeigen, welche Erfindungskraft er bei einer einfachen Aufgabe zu entwickeln verstand. Das Werk sollte auf 120 Blättern in vier Bänden Türen und Fenster in perspektivischer Darstellung, Abmessungen und Profile darstellen. Zwei Bände sind erschienen. Die mit größter Prägnanz und Anschaulichkeit sichtlich von Chiaveri selbst gezeichneten Invenzioni sind von Lorenzo Zucchi „dati alla stampa", wodurch schon festgelegt ist, daß dieser sie nicht gezeichnet hat (Abb. 157-164). Chiaveri hat ja schon bei den Stichen nach seinen Entwürfen der Hofkirche die Zeichnung nicht etwa Zucchi überlassen. Dessen Stärke lag in der italienischen Technik des Kupferstiches mit ihrer großen Kunst der Schraffierung, die in diesen Blättern virtuos gehandhabt ist. Mit Absicht hat Chiaveri die bescheidene Aufgabe der Darstellung einer Nebentür ohne Säulen, Atlanten und Pfeiler gleichmäßig beibehalten, wobei er sogar die bekannten typischen Formen vermeidet, um die ganze Fülle der Möglichkeiten zu zeigen. Er will die „vastità dell' intelletto" offenbaren, die Weite des Geistes, gegen die, wie er im Vorwort sagt, aus Unwissenheit oder Mangel an Begabung Vorurteile bestehen. Dies war gegen die klassizistischen Kritiker gerichtet. Sie sind weiterhin gemeint, wenn er von denen spricht, die die Künste und Wissenschaften innerhalb zu engen Schranken festlegen. Er habe mit diesem kleinen Werk beweisen wollen, daß „diese nicht irgendwelche Grenzen haben und nie haben werden. Jene tun den Geistern unrecht, die die Vollendung nach den antiken Grundsätzen zu finden wüßten, nicht ohne Fundament oder, um es besser zu sagen, nach dem Stil ihrer Zeit". Er suchte vor seinen Gegnern bei der Königin Schutz. „Da diesen ersten Band der glorreiche Name Eurer Majestät verziert, wird er die Unwissenden erröten machen und die Kritiker zum Verstummen bringen." Chiaveri reiht sich also in die Reihe derer ein, die sich mit der Behauptung ins Unrecht gesetzt fühlten, daß ihr Barock nicht den Grundsätzen der Antike entspräche. Wie Borromini nimmt er auch für sich in Anspruch, zu denen zu gehören, die auf diesem Wege die Vollendung erreichten, wobei sie sich auf Werke der römischen und hellenistischen Spätantike beriefen (36, S. 42f.). Bei Chiaveri bezieht sich dies in erster Linie auf die Tatsache, daß er die Formen beibehielt, wie sie die stadtrömische Tradition ausgebildet hatte, und ihre dekorative Umbildung vermeidet, so daß sie nicht ihren eigentlichen Sinn verlieren. Formen, wie sie sich bei den deutschen Rokoko-Portalen finden, sind bei Chiaveri undenkbar, etwa umgedrehte Konsolen als Aufsätze verwendet, oder das Gegenteil: Voluten, die an sich eine bekrönende Form darstellen, aber ebenfalls umgedreht als Basen auftauchen, wofür Würzburger Häuser Beispiele liefern. Konsolen sind bei ihm stets als Träger eingesetzt, so bei den Giebel-



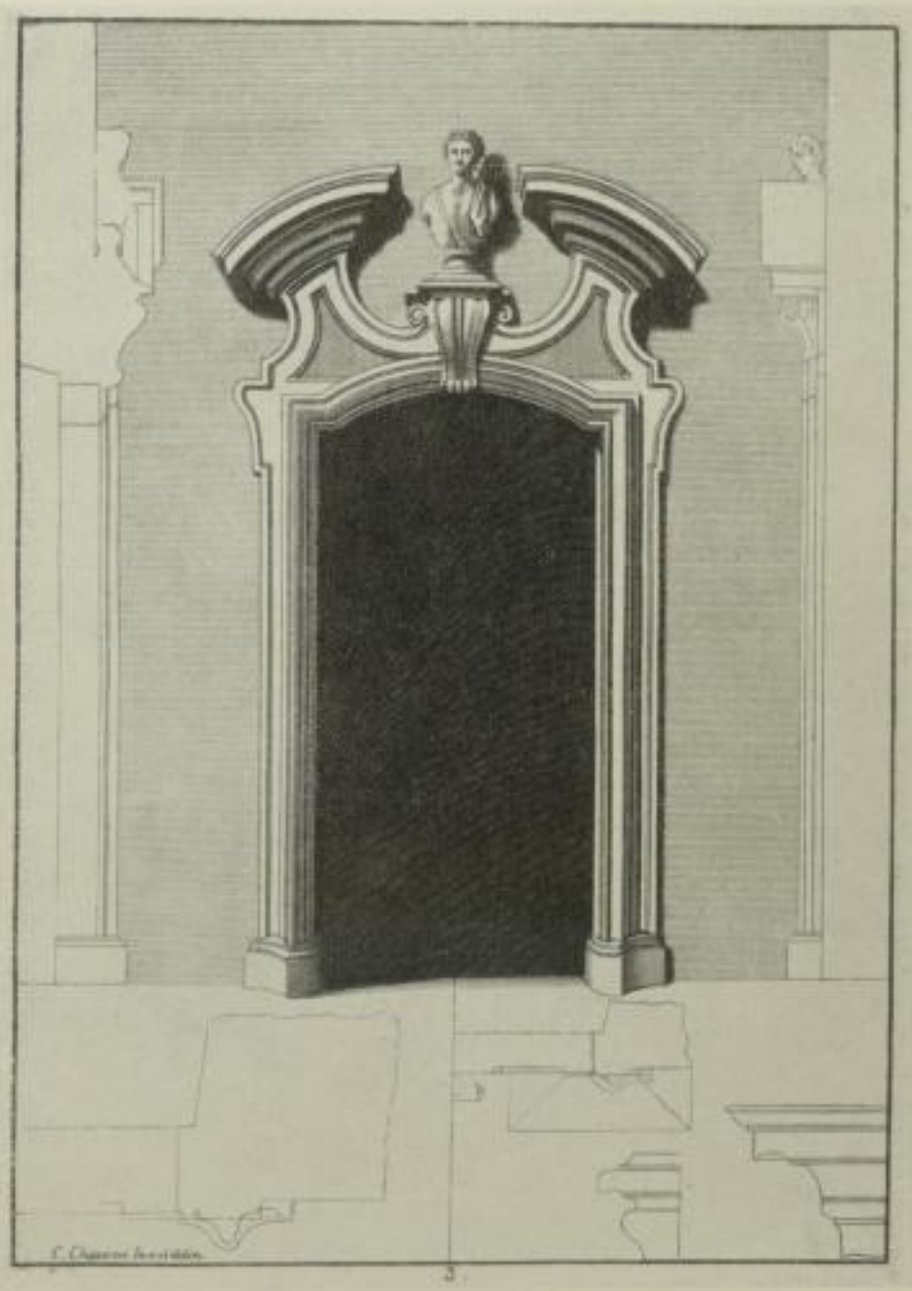
157 Ornamenti diversi di porte e finestre I. 19, Kat. d. Kpfst. 8-39



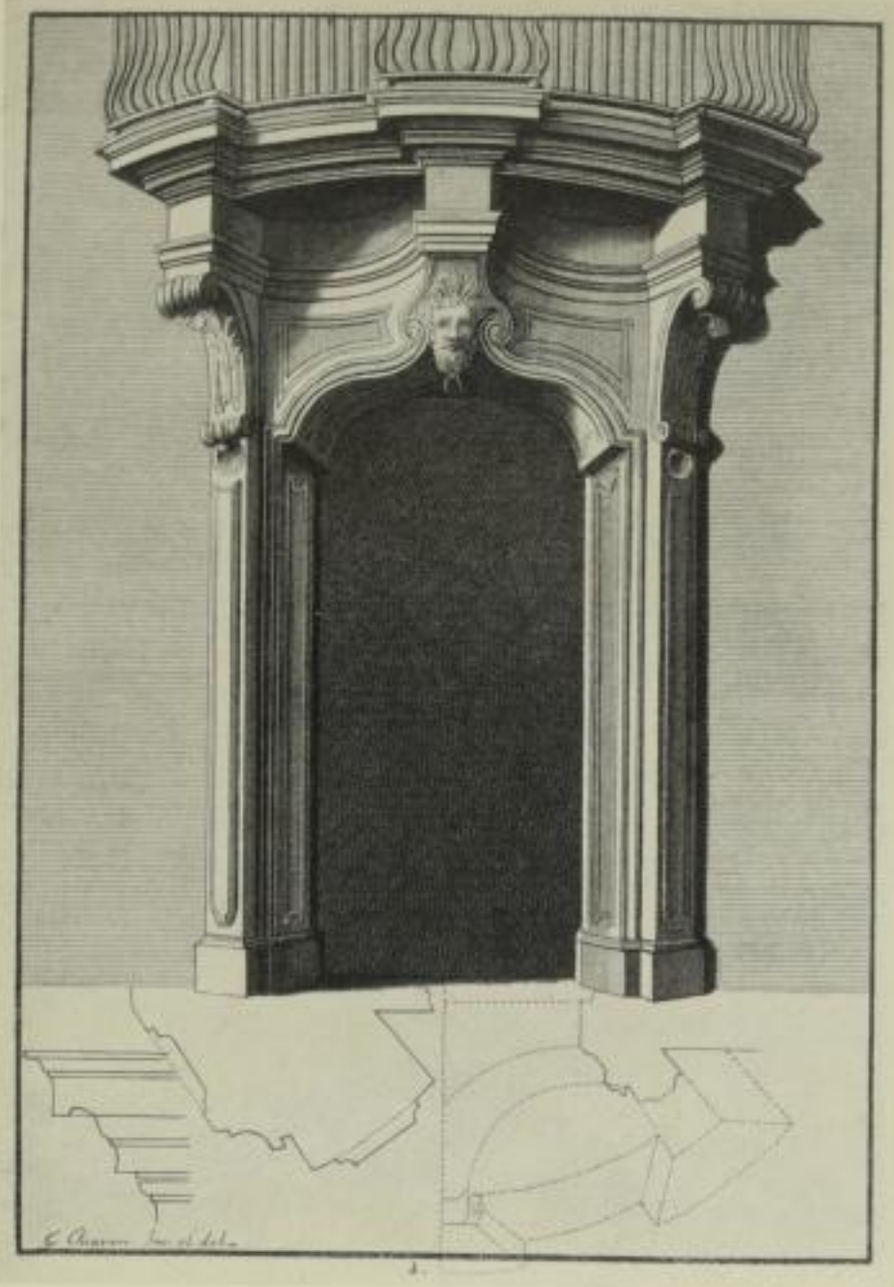
158 Ornamenti diversi di porte e finestre I. 12, Kat. d. Kpfst. 8-39



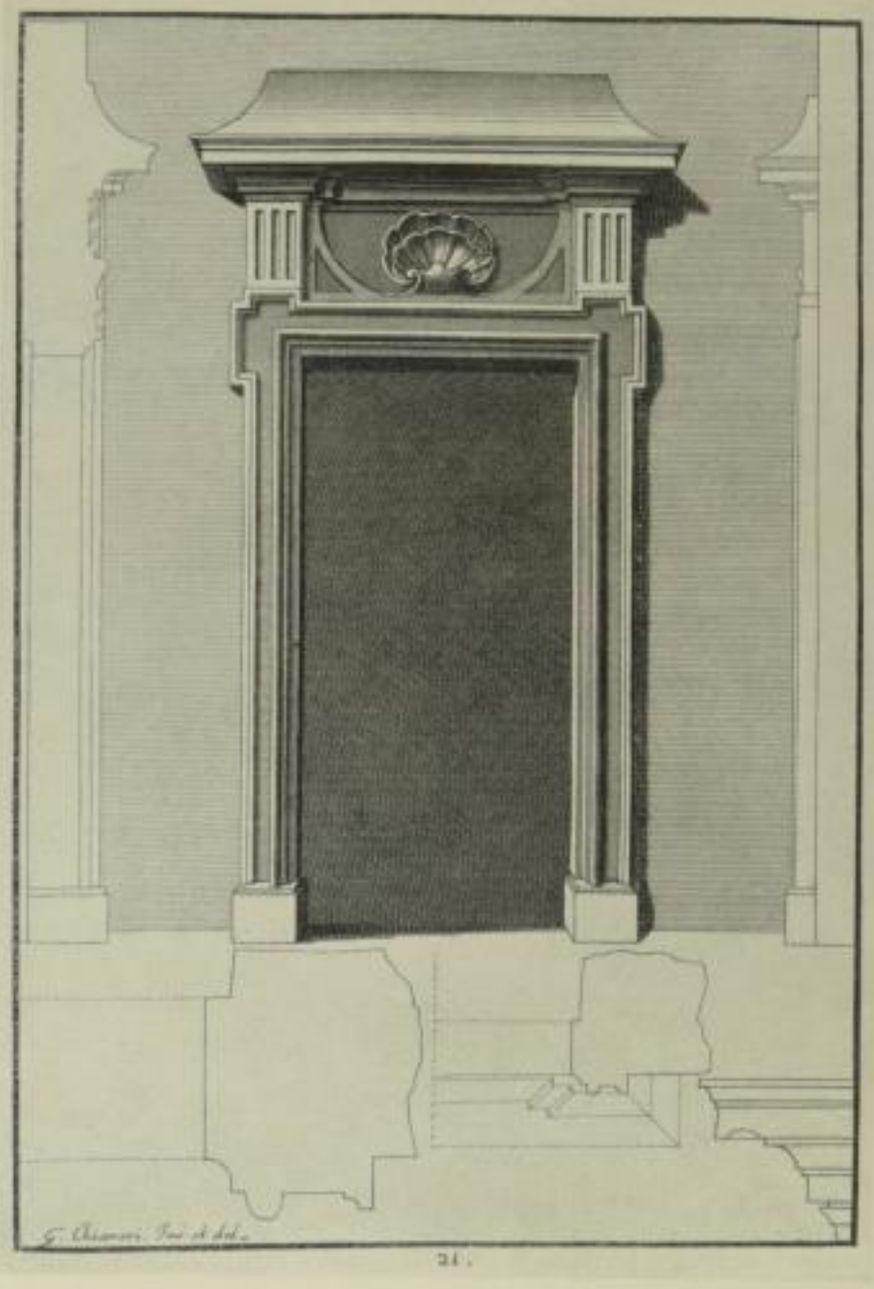
159 Ornamenti diversi di porte e finestre I. 10, Kat. d. Kpfst. 8–39



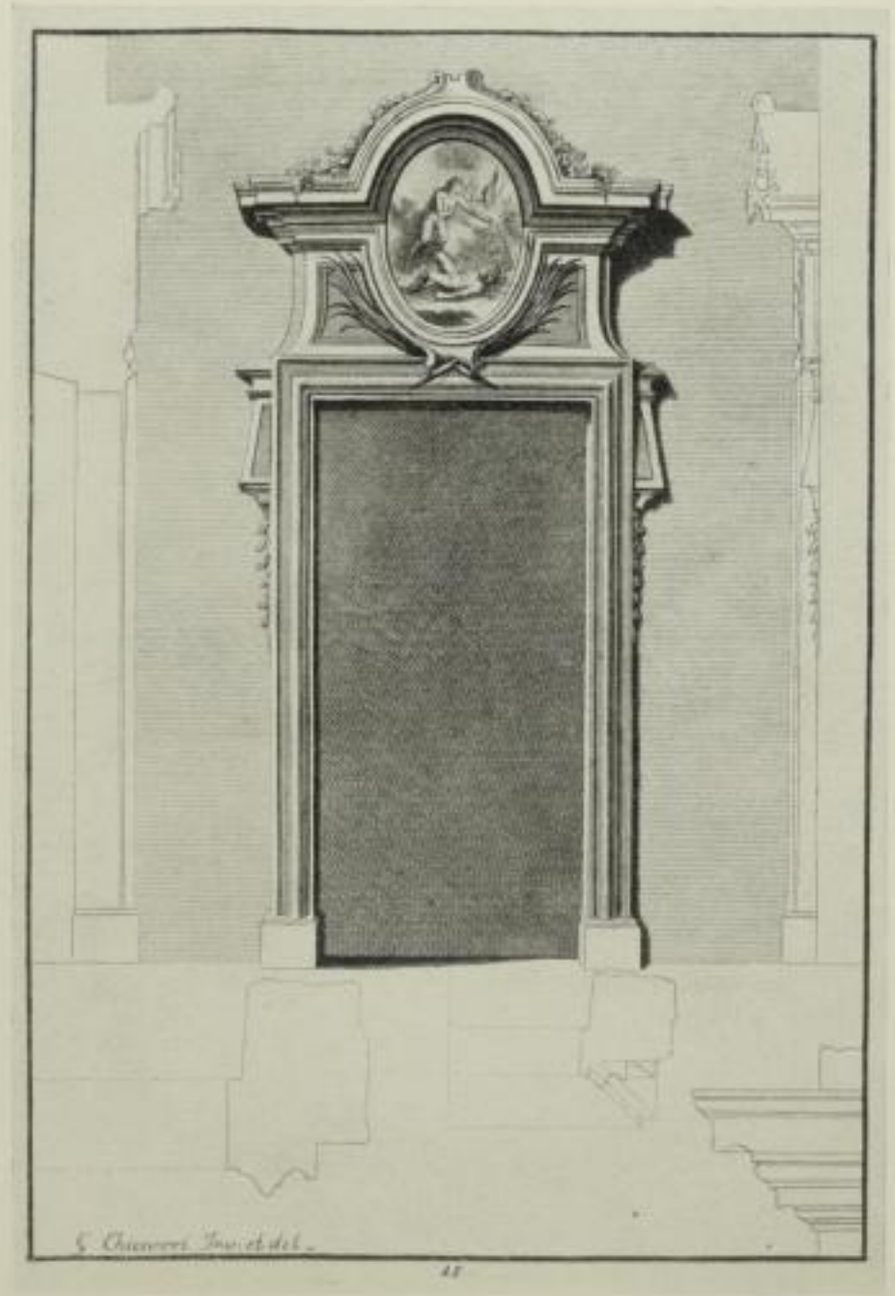
160 Ornamenti diversi di porte e finestre I. 5, Kat. d. Kpfst. 8–39



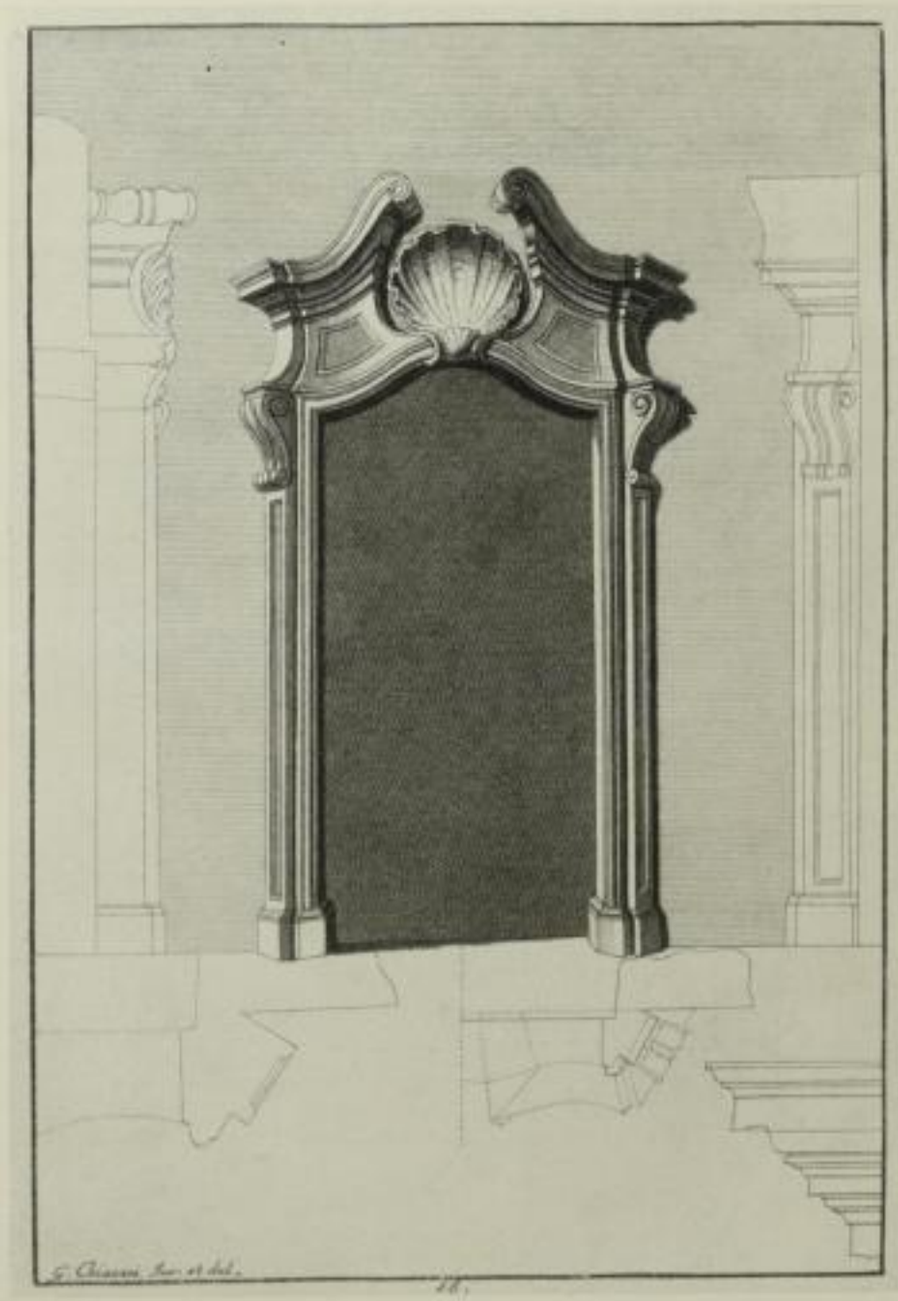
161 Ornamenti diversi di porte e finestre II. 2, Kat. d. Kpfst. 40–70



162 Ornamenti diversi di porte e finestre II. 21, Kat. d. Kpfst. 40–70



163 Ornamenti diversi di porte e finestre II. 15, Kat. d. Kpfst. 40–70



164 Ornamenti diversi di porte e finestre II. 16, Kat. d. Kpfst. 40–70

verkröpfungen, als Bekrönungen dienen Vasen oder Trophäen. Dabei kann bei zwei Entwürfen ein Dresdener Eindruck mitgesprochen haben. Chiaveris Bau war ja unmittelbar vor dem in den neunziger Jahren des 17. Jahrhunderts entstandenen Grünen Tor des Schlosses mit seinen kräftigen Trophäen aus der Erde emporgestiegen, woran die Blätter 10 (Abb. 159) und 22 des ersten Bandes erinnern. Die reich profilierten Gewände haben durchweg Basen in Form von einfach zugeschnittenen Würfeln. Den antiken Grundsätzen sollte aber in noch höherem Grade das sorgfältige Abwägen der Proportionen entsprechen. Bei den Türöffnungen ist das einfache Verhältnis von 1 : 2 zugrunde gelegt. Dem römischen Barock des 17. Jahrhunderts entnimmt Chiaveri vor allem die Dynamik der Architekturglieder, das Sichtbarmachen von Kräften, die in der Bewegung miteinander und gegeneinander ihren zügigen Schwung entfalten, der für seine Schöpfungen so charakteristisch ist: die Forze contraposte. Diese Bewegung steigert sich dadurch, daß sie in vielen Schichten verläuft. Sie erreicht ihren Höhepunkt dort, wo sie sowohl aus der Tiefe kommt, wie nach oben sich erhebt, so bei I. 10; II. 2 und 16 (Abb. 159, 161, 164). Dabei leitet das Barockmotiv der schräggestellten, die seitlichen Giebelverkröpfungen mit Konsolen stützenden Eckpfeiler, die das Leibungsprofil umfassen, die Bewegung ein, die durch den gerundeten oder gewellten Abschluß der Türöffnung auf den Giebel übergreift und hier die Mitte entweder zersprengt oder hochhebt. Beim reich profilierten Gebälk wird dieses sich Hochschrauben besonders deutlich durch die glänzende graphische Wiedergabe, nicht nur veranschaulicht durch den durchsichtigen Schattenschlag der Ansicht von vorn, sondern auch durch die linearen Zeichnungen zweier seitlicher Ansichten, von Profilen und zwei waagrechten Schnitten in verschiedenen Größen, also durch sechs, bzw. sieben Darstellungen. Bei II. 16 (Abb. 164) ist die Bewegung noch durch gleichzeitige Wellung beim Hochschrauben der beiden zerspalteten Giebelhälften verstärkt. Das Blatt II. 2 (Abb. 161) bringt die nicht ganz geglückte Verbindung des Giebels mit einem Balkon. Ergibt sich hier ein etwas schwerfälliger Eindruck, so zeigen im übrigen die Portalerfindungen das Lebensgefühl ihrer Zeit, insofern sie leicht wirken, schon durch die fast zarte Bildung der Eckpfeiler, die mehr profilierten Leisten gleichen. Die früher so beliebte Quaderung mit vertieften Fugen tritt nur zweimal auf als betonter Anfang und als Ende der Serie (I. 1 und II. 30). Wie Chiaveri ein solches Tor in den Zusammenhang einer größeren Ordnung einstellt, kann das Hauptportal der Hofkirche zeigen (Abb. 33, 44). Es gehört zu dem oben geschilderten Typus mit schräggestellten Eckpfeilern, die sich über Konsolen, Verkröpfungen des Hauptgebälkes und Voluten bis zur ebenfalls noch schrägen Verkröpfung des abschließenden Giebels fortsetzen. Dieser weist die gleiche Omega-Form auf, wie sie an den elliptischen Fenstern in beiden Geschossen um die ganze Kirche herumgeführt wird. Im übrigen sind die Horizontalen des Sturzes beim Hauptportal stark betont, um die entsprechenden Formen der oberen Turmöffnungen vorzubereiten. Es kommt dazu, daß die kräftige Plastik der Ädicula zwischen den flankierenden mächtigen Säulen einen entsprechenden Halt gewinnt.

Im übrigen entwickelt Chiaveri die meisten seiner Entwürfe in der Fläche und läßt nur das Gewändeprofil mit seinem mittleren Stab und vor allem das obere Giebelgesims stärker hervortreten. Häufig läuft es mit dem abschließenden Profil der Türöffnung parallel entweder in einer eleganten Schweifung wie bei I. 12 (Abb. 155) oder als kräftig gezogene Horizontale, die über dem Sturz hinwegstreicht (II. 21, Abb. 162). Der bewegungsvolle Kielbogen mit seiner kühnen Spitze fordert dazu auf, den Bewegungszug bei der Türöffnung umgekehrt in zwei herabhängenden Voluten zu wiederholen (I. 19, Abb. 157). Häufig setzt oben das Abschlußgesims im gleichen Zug an, wird aber dann durch die in der Mitte von unten nach oben drängende Kraft in zwei Giebelfragmente zerspalten, die je nach den in ihnen tätigen Spannungen sich einrollen oder scharfkantig abbrechen (I. 5 und II. 16, Abb. 160 und 164). An der Fassade von S. Croce in Gerusalemme, die im selben Jahr zu bauen begonnen wurde, als der Stich erschien, kommt dieses gleiche Motiv der dem Torbogen folgenden Giebelfragmente vor, sehr geistvoll durch sich einrollende Voluten mit dem großen, darüber erscheinenden Ovalfenster verbunden. Auch dieses Portal weist darauf hin, daß bei dem Bau, wie schon betont, Chiaveris Stil unmittelbar anklingt, wenn nicht sogar sich auswirkt.

Mannigfach sind auch die Giebelfüllungen behandelt, die wie die innere Knospe in der Blüte, die schöne Mitte des Ganzen darstellen. Hier ist der Übergang zur figürlichen und dekorativen Plastik gefunden, so zum Relief, zur Büste, Maske, Muschel, Kartusche oder zu Palmkränzen und Festons, wenn nicht eine Konsole, ein Ovalfenster oder Inschrifttafel als Füllung dienen. Rokokoformen und Asymmetrien sind als unarchitektonisch, so allbeliebt sie damals waren, nirgends festzustellen. Dem architektonischen Glied wird auch nicht im Sinne einer wilden Formenwucherung seine Kraft genommen, wie sie damals stellenweise in Rom etwa bei der Fassade von S. Maria Maddalena von Giuseppe Sardi eintrat. Schon in der Schärfe der

Zeichnung, in der Kraft des Chiaroscuro äußert sich die Absicht des Architekten, hier nicht nur Reichtum der Formphantasie und ein der Kunst des Bildhauers verwandtes Können der Modellierung zu zeigen, die das kräftig Gegensätzliche harmonisch zu vereinen versteht, sondern vor allem auch Bekenntnis und Zeugnis einer architektonischen Haltung abzulegen, die trotz dieser Bindung sich die Freiheit gegenüber einem Kanon wahrt, um das eigene Lebensgefühl zum Ausdruck bringen zu können.

SPÄTZEIT IN ITALIEN 1749–1770

Obwohl sich die Verhältnisse nicht angenehm gestaltet hatten, so erscheint doch Chiaveris Weggang Herbst 1748 überraschend. Noch hatte die Hofkirche ihre Bekrönung durch die beiden oberen Stockwerke des Turmes nicht gefunden und auch das Innere war nicht vollendet. Es mußte noch ein anderer Grund vorliegen, der den Architekten nach Rom zog. Dreißig Jahre war er im Norden seiner Arbeit nachgegangen. Sie hatte sich reichlich gelohnt. Sein Eintreffen in Rom ging nicht unbemerkt vor sich. Unter dem 12. 10. 1748 wird von dort berichtet[1], daß daselbst der Architekt des Königs von Polen angekommen sei, um seiner Gesundtheit wegen Luft zu wechseln. Nach Rom führte ihn auch der Wunsch nach einem zeitweiligen otium cum dignitate auf dem Land, wie es ja dem Römer im Blut liegt, was sich schon bei der Wahl seiner Dresdener Wohnung im Ostra-Gelände zeigte. Doppelt mußte ihn der Gedanke einer sommerlichen Villegiatura im Süden anziehen. Dabei werden finanzielle Erwägungen bei der Geldanlage mitgespielt haben und wohl auch die Rücksicht auf seinen Neffen, als er nach dem Weggang aus Dresden am 21. März von dem Grafen Domenioc Angelini in Bergamo eine Vigna im Quartier von Pilczzo bei Monte Porzio und einen kleinen Albereto detto di Fordiano für 4250 Sc. kaufte. Der Besitz, der ursprünglich dem Conte Maffei gehörte und wie die ganze Gegend dem Principe Borghese tributpflichtig war, hatte der Conte Angelini bereits einmal am 27. April 1745 verkauft und zwar an den Einwohner von Monte Porzio, Nicola Butti, für den gleichen Preis, den der Graf später von Chiaveri verlangte. Butti beteiligte den Jesuiten-Pater Giuseppe Mercurii, der in dem sich anspinnenden Prozeß als Mitbesitzer hervortrat. Beide hatten das vernachlässigte Weingut beträchtlich verbessert. Doch konnten sie die Kaufsumme nicht aufbringen, so daß die Vigna wieder in den Besitz des Conte zurückkehrte. Als nun Chiaveri sie kaufte, versicherte er den beiden Zwischenbesitzern, daß er ihnen ihre Aufwendungen vergüten wolle. In der Folgezeit weigerte er sich jedoch, sie in der verlangten Höhe zu bezahlen, so daß es 1750 zu einem Prozeß vor dem vatikanischen Gericht für Vermögensangelegenheiten, der S. Rota, kam. Die in ihrem Archiv erhaltenen diesbezüglichen zahlreichen gedruckten Ausführungen der Advokaten und die Beschlüsse des Gerichts zeigen, welch eine Unsumme von Beweisen beide Parteien jahrelang aufwandten, um ihren Standpunkt zu rechtfertigen. Mercuriis Advokaten stützten sich in erster Linie auf Schätzungen der Sachverständigen von 1744 und 1749, die für beide Verkäufe vorlagen und deren Vergleich den Umfang und die Art der Meliorationen ergeben mußte. Chiaveris Advokaten – zeitweilig beschäftigte er drei nebeneinander – boten dagegen allen denkbaren Scharfsinn auf, um die von den Gegenpartnern vorgebrachten Beweise als irrig und gefälscht hinzustellen. Chiaveri kämpfte dabei mit der ganzen Leidenschaft seines Temperamentes für seine Sache. Er ging so weit, die Vision eines verehrungswürdigen Priesters und dessen Mitteilungen ins Treffen zu führen, was der Gegenpartei Gelegenheit bot, über das miraculum zu spotten. Der Neffe, der sichtlich ein besonderes Interesse an dem Besitz hatte, scheint vor dem Versuch der Bestechung der Sachverständigen nicht zurückgeschreckt zu sein. Chiaveri versuchte auch seine Dresdener Gönner einzuschalten. Am 3. April 1752 hatte der Pater Giovanni Antonio Timoni, an den Conte Accoramboni nach Dresden geschrieben[2] „Il Sig' Chiaveri è stato arrestato del Tribunale del S' Ufficio". Diese Nachricht war unzutreffend. Dem Santo Ufficio unterlagen die religiösen Angelegenheiten, nicht die finanziellen. Auch kann von einer Verhaftung Chiaveris nicht die Rede sein. Dieser bat den Grafen Brühl um Fürsprache wegen seines Prozesses, der ihn fortemente molestiere. Brühl wandte sich

[1] Nachlaß Noack in der Bibl. Hertziana, Rom: „Chiaveri, Röm. Gesandtschaftsakten in – (?) No. 361."
[2] SLHA. Dresden, Loc. 748.

in einem Schreiben vom 19. Februar 1753 an den vielvermögenden Kardinal Valenti[1], der aber nur die Antwort erteilen konnte, daß in einer „Causa incamminata in un Tribunale come è quello della S. Rota, dove si amministra la più rigida giustizia, o non giova un officio di raccomandazione o non bisogna". Der Prozeß zog sich durch fünf Jahre hindurch. Gegen die vorliegenden Gerichtsbeschlüsse hat Chiaveri immer wieder Berufung eingelegt. Am 12. Mai 1755 beschloß das Gericht zum drittenmal zugunsten des P. Mercurii. Viel Zeit, Arbeit, Ärger und Geld hatte der Prozeß gekostet. Vor allem zog er seine Kräfte von seiner eigentlichen Arbeit ab, als er alles hätte tun sollen, um in Rom wieder Fuß zu fassen.

Die Vigna Tuscolana war trotz ihrer Lage in den weingesegneten Fluren von Frascati dieses Preises nicht wert. Sie lag am Nordhang des hochgelegenen altertümlichen Bergstädtchens Monte Porzio mit dem Blick auf das ferne Rom. Nach den Gerichtsakten hatte sie den stattlichen Umfang von rubbie sei e mezzo und wies una casa grande domenicale con Cucina, Tinelli, e Stalla auf. Außer den Weinstöcken gab es Olivenbäume und alberi di diversi frutti. Daß es auch an Zier nicht gefehlt hat, beweisen die angeführten 7 Pigni, 21 Cipressi und die Due Spalliere di Roselli. Von den nicht allzu ansehnlichen Möbeln aus dem Besitz des Grafen wird un Canterano di quattro tiratori di noce con sua servatura und sei sediole rotte con sola spalliera coperta di rasetto con loro frangie lacere u. a. erwähnt[2].

In Rom wohnte er in der von Künstlern und Fremden bevorzugten Gegend oberhalb der Spanischen Treppe. 1750–55 ist er dort mit „Familie", so mit einer Frau Angela Pennachini, 54 Jahre alt, im Haus des Duca Benedetti, heute Via Gregoriana 54 nachweisbar[3].

Je mehr ihm seine Vigna Geld kostete, desto mehr mußte sich Chiaveri bemühen, seine sächsische Pension zu sichern. Ein Jahr nach seinem Weggang aus Dresden schrieb ihm Graf Brühl, er solle nicht unnötig seine Rückkehr beschleunigen, da der König bereits mit Knöffel alles festgemacht hätte, was zur Vollendung der Kirche nötig sei. Man wolle ihm bis einschließlich Dezember 1749 seinen alten Gehalt zahlen, von da an jährlich 600 Taler für seine Lebzeiten[4]. Mai 1752 war Chiaveri in Dresden, wo er ein Gesuch an den König richtete, ihm eine Pension von 1200 Talern zu bewilligen, was dann auch geschah[5]. Nur vier Jahre wird er in ihrem Genuß geblieben sein, da die Lasten des Siebenjährigen Krieges den vielen Künstlerhonoraren des Sächsischen Hofes ein Ende bereiteten. Kurz vor dem Ausbruch des Krieges meldete Chiaveri nochmals alte Forderungen, die er in Dresden hatte, in einem Schreiben an den Grafen Brühl vom 2. Juni 1756 an. Es handelte sich um Zahlungen, die der Architekt seiner Zeit an die Bauhandwerker Aglio, Petersill und Maraschini aus eigener Tasche beim Bau der Hofkirche geleistet hatte, da sie ihren Lohn nicht erhielten. Bei späteren Nachzahlungen sollten ihnen diese Vorschüsse zugunsten von Chiaveri abgezogen werden, was der Bauschreiber Ernst nur anfangs entsprechend der Vereinbarung durchgeführt hatte. So bestand noch die hohe Forderung von 6190 Talern, deren allmähliche Tilgung Chiaveri verlangte. Außerdem war seine Pension von 600 Talern des Jahres 1751 ausständig. Und schließlich präsentierte er eine Rechnung von 354 Talern für Fuhren, die er mit seinen eigenen Pferden während des Baues geleistet hatte[6]. Drei Monate später brach der Krieg aus, der vermutlich den größten Teil dieser Forderungen zunächst verschlungen haben wird. Als wieder ruhige Zeiten eingetreten waren, machte sich Chiaveri 1766 als Siebenundsiebziger nochmals auf die damals so beschwerliche Reise nach Dresden, wohl wegen seiner Pension, die ihm dann auch weitergezahlt wurde. Noch 1769, im letzten Jahr seines Lebens, sandte man ihm 800 Taler.

Im übrigen hat sich der sächsische Hof in den fünfziger Jahren seines italienischen Pensionärs bei Bilderkäufen vielmals bedient. In der diesbezüglichen Korrespondenz wird auch ein nicht näher bezeichnetes Bild von Raffael erwähnt. Da in den Jahren 1753–1754 der Kauf der Sixtinischen Madonna durch den Maler Carlo Cesare Giovannini glückte, ist es möglich, daß Chiaveri dabei mitgewirkt hat.

Daß der an sich noch rüstige Architekt, der damals viel gereist ist, keinen größeren Bau mehr in Angriff nehmen konnte, lag nicht nur an der Opposition gegen seinen barocken Stil und sein Projekt zur Sicherung

[1] SLHA. Dresden, Loc. 656, Cor. des Grafen Brühl 1751 bis 1755.

[2] Da Grundbücher fehlen, ließ sich unter den zahlreichen Vignen dieses Reviers Chiaveris alter Besitz nicht feststellen. Die Frage, ob er sich in der Gestalt von der Mitte des 18. Jahrhunderts erhielt, bleibt demnach noch offen.

[3] Archiv von S. Andra delle Fratte (Notiz im zitierten Nachlaß Noack).

[4] SLHA. Loc. 575. Brief vom 21.1.1750.

[5] SLHA. Loc. 3447. Brief vom 8.5.1752 und Kammer Akte des Italienischen Baumeisters Gaetano Chiaveri ausgesetzte jährliche Pension betreffend Loc. 33069.

[6] SLHA. Loc. 3447.

der Kuppel von St. Peter. Die Bautätigkeit in Rom war sehr zurückgegangen. Was der römische Barock noch auszusagen hatte, das trug er in großen Architektur-Veduten wie den Stichen Piranesis vor, nicht mehr in Bauwerken, für die nach dem Vorbild des Kardinals Albani im Casino seiner Villa Barockformen nur im Detail, nicht mehr in der Gesamthaltung zugelassen wurden. In der Kapelle des Schlosses von Caserta hat Vanvitelli im Sinn von Versailles freistehende Säulen bei den Hofemporen gebracht. Chiaveris Werk der Umformung dieses Vorbildes fand keine Fortsetzung. Daß er trotzdem bei Persönlichkeiten, die nicht der Tagesparole unbedingt folgten, auch in Rom anerkannt blieb, kann man der Nachricht entnehmen, daß der später als bayrischer Hofbildhauer an der Nymphenburger Porzellanmanufaktur berühmt gewordene Dominik Auliczek sich vor seiner Niederlassung in München im Jahre 1763 bei Chiaveri in Rom drei Jahre hindurch dem Studium der Architektur widmete. Der junge Künstler hatte sich nach seinen Lehrjahren in einer ungewöhnlich umfassenden Weise in Wien, Paris, London und Rom weitergebildet, so daß es für Chiaveris ungeminderte geistige Spannkraft spricht, daß er seinen Bildungsgang in der Fabrica Chiaveris abschloß (50, S. 3). Diese wird sich vermutlich in einer kleinen Vigna, der sogenannten Vignola, an der Via Porta Pinciana befunden haben, wo er von 1757 bis 1763 nachweisbar ist. 1761 wohnten dort bei ihm Marco Benefiali, 1762 verschiedene englische Maler, ebenso 1763. 1766 ist er, der es immer nur einige Jahre am gleichen Ort aushielt, in der Strada Felice (jetzt Sistina) 103 (Gamba) aufgeführt (Vgl. S. 214, Anm. 2).

Warum Chiaveri als siebenundsiebzigjähriger Mann von Rom nach Foligno zog, ist nicht festzustellen. Mit Aufträgen für den sächsischen Hof hatte Chiaveri schon 1752 in dem nahen Spoleto im Palazzo Collicola vorgesprochen,[1] den kurz vorher der Bankier Marchese Francisco Collicola-Monthioni errichtet hatte. Der Kurprinz war dort auf seiner Reise in dem „magnifique et commode palais" über Nacht geblieben. Da Chiaveri im gleichen Jahr seiner Übersiedlung nach Foligno in Dresden gewesen war, hat man vielleicht von dort aus auf Grund der alten Beziehungen mit Spoleto seine Unterbringung vermittelt. Denn große Aufgaben werden ihn nach der alten Bischofsstadt, wo der Schüler Vanvitellis, der Klassizist Giuseppe Piermarini das Feld beherrschte, kaum geführt haben. Für das bedeutendste Werk dieser Zeit in Foligno, den Neubau des Domes, hatte Vanvitelli schon 1752 einen Plan entworfen. 1769 führte Piermarini eine Restauration des vorhandenen Baues durch. Nach gemeinsamen Plänen ist mit vielfachen Unterbrechungen der Neubau bis ins 19. Jahrhundert hinein fortgesetzt worden. In ihm erinnern nur die Kompositkapitelle, einige Verkröpfungen und die Altarrahmen an den Barockstil. Wenn es auch nicht mehr feststellbar ist, so bleibt doch die Tatsache bestehen, daß der greise Chiaveri noch in diesen letzten Lebensjahren als Architekt tätig gewesen ist. Denn im Registro dei Morti des Domes wird er 1770 als „architecti munus exercens" bezeichnet. Gewohnt hat er allem Anschein nach im Nordwesten der Stadt, in der Nähe der Porta Romana in der Gemeinde von S. Giovanni d'Acqua. Denn im Registro dei Morti der alten Kirche findet sich der Eintrag seines Todes am 5. März 1770 und seiner Bestattung in der Kirche: „A dì 5 Marzo morì l'Illmo Sig^{re} Cavaliere Gaetano Chiaveri Romano in età d'Anni: 80 in circa avendo più volte ricevuto il sagramento della Penitenza da me, Priore di S. Giovanni dell' Acqua, e il SS Viatico ed estrema unzione dal Sig^{re} Giovanni Battista Pioli V C (Vice Curato) della Catedrale come Parroco del Medesimo, assistito poi da me sottoscritto nell'Agonia e il dì seguente fu seppolto a tenore della sua ultima disposizione in q^{sta} Chiesa di S. Giovanni avendo dato al Paroco della Cattedrale la quarta Funerale qual Parroco prese due torcie nove per sonare, in fede

lo Priore Bernardini[2].

Dies zeugt davon, daß er bis zuletzt in Ehren gehalten wurde, wie auch ein gleichzeitiger Eintrag in dem Elenco di Morti estratto dall'Obituario della Compagnia di S. Giuseppe[3] unter dem 5. März ihn als „Sig. Cavaliere Giacomo (sic!) Chiaveri famoso architetto Romano" bezeichnet.

[1] SLHA. Loc. 748. Briefe an den Legationsrat Grafen von Accoramboni 1752/53.
[2] Libro dei morti Trimestre per commando di Mons. Battistelli.
[3] Foligno, Biblioteca, Manoscritto F. 105 (coll. F. 54. 3. 105) Documento a. 23.

AUSWIRKUNG

Chiaveri war kein Bahnbrecher, sondern ein Vollender. Noch einmal hat er die Mittel des römischen Barock eingesetzt, um die Aufgabe der Zeit zu gestalten. Sein besonderes Verdienst beruht darin, daß er sich von dem Eindruck der Jugend- und Lehrzeit her ein hohes und reines Bild dieses Stiles, der von Verfall und Verrohung vielfach bedroht war, bewahrte. Da er eine sehr entschiedene Natur war, die zu keinen Kompromissen neigte, war ihm dies unbeirrte Festhalten auch inmitten der von Jahr zu Jahr sich verstärkenden klassizistischen Bewegung möglich. Er gewann auch wertvolle Persönlichkeiten für sich, wie den klugen und einsichtsvollen Mentor des jungen Kurprinzen, den Grafen Gabaleon von Wackerbarth, der ihm zunächst skeptisch gegenüberstand (S. 191). Aber im ganzen werden die höfischen, offiziellen und akademischen Kreise doch der französischen Architekturtheorie, wie sie in Dresden noch vor Winckelmann Krubsacius vertrat, gefolgt sein, wenn sie auch die Schönheit und Zweckmäßigkeit der Katholischen Hofkirche nicht wegleugnen konnten und wollten und sie sogar gelegentlich als vorbildlich nach dieser oder jener Richtung hin zitierten. Viel weniger wird der von der Theorie nicht beschwerte Dresdener Bürger am Barock Chiaveris Anstoß genommen haben. An sich ist es merkwürdig festzustellen, daß der fremdländisch anmutende Architekt, der inmitten der streng lutherischen Bevölkerung Sachsens an der auffälligsten Stelle der Stadt für die katholische Minorität eine große Kirche errichtete, auch unter den evangelischen Bürgern treue Anhänger fand. Der verdiente Dresdener Topograph, Johann Christian Hasche, sprach es 1819, also zu einer Zeit, als die entgegengesetzte Stilrichtung längst durchgedrungen war, mit den Worten aus: Sein Ruhm wird bei uns ewig dauern (35, V. S. 82). Dabei handelt es sich um einen evangelischen Theologen. Hasche war Festungsbau-Prediger, er betreute demnach Festungsbau-Gefangene. Einst hatten deren Vorgänger zur Zufriedenheit Chiaveris am Bau der Katholischen Hofkirche mitgearbeitet. Dieser Ruhm bei den Dresdenern erscheint weiterhin verwunderlich, als Chiaveri selbst sich nichts weniger als beifällig über den großen, bei seiner Ankunft in Dresden der Vollendung entgegengehenden städtischen Bau der Frauenkirche und ihren Baumeister George Bähr seinerzeit ausgesprochen hatte. Aber das war vergessen. Chiaveri hat es am Lebensende gerade noch erleben können, wie sehr ihn die Dresdener achteten und zwar mit der Tat, indem sein Werk in den Bauten der Schule Bährs die ganze zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts hindurch weiterlebte. Im besonderen zeigt die Kreuzkirche unverkennbar, welchen tiefgehenden und fruchtbaren Einfluß Chiaveri auf das sächsische Bauschaffen ausgeübt hat. Ihr erster Architekt, Johann Georg Schmidt, übernahm die basilikale Form mit dem hochgeführten Mittelschiff, die Halbkreisabschlüsse des oblongen Raumes, und die damit verbundene Anfügung des Turmes auf der Eingangsseite. In gleicher Weise tritt auch bei ihm die Turmmauer in konvexer Rundung mit flankierenden gekuppelten Säulen und kräftigen Verkröpfungen vor und ist der Turm entsprechend hochgeführt. Der von Barth (2, S. 33) als drittes Neubauprojekt Schmidts bezeichnete Aufriß bringt die Anschwünge zum zweiten Turmgeschoß und die zur Überleitung zu den Postamenten der dritten Ordnung dienenden Voluten, wie bei der Katholischen Hofkirche. An sie erinnern ferner die den Eingang flankierenden Nischenstatuen, die beiden Fensterreihen wie die Rücklagen der Pilaster, ihre Verkröpfungen und plastische Bekrönungen. Gegenüber den Angriffen der Klassizisten verteidigt sich Schmidt bezüglich der Pilaster durch den Hinweis auf die Hofkirche. Sie zeige, daß die anderthalb Pilaster keine Verwirrung in Kapitälen und Füßen machen. Er will auch an der römischen Ordnung als der „zierlicheren" festhalten. Sie entspricht der kompositen Chiaveris. An Stelle der für eine evangelische Kirche nicht passenden Figuren stehen Flammenvasen auf der Balustrade. Beim zweiten Neubauprojekt (2, S. 31) waren die Verkröpfungen noch kräftiger ausgebildet und findet sich auch ein ähnliches Geländer mit Docken

wie bei Chiaveri, desgleichen der gewellte Linienzug des um die hochsitzenden Fenster in Bogen herumgeführten Architraves. In seinem Gutachten vom 2. März 1765 erklärt er, daß er dem Exempel der berühmten Baumeister Bähr, Chiaveri und Pöppelmann folge, da diese drei Baumeister vollkommen Theorie mit der Praxis verknüpft und nicht die erstere allein verstanden haben. Das Vertrauen, das der Rat zu Chiaveri hegte, spricht sich weiterhin darin aus, daß er sich an ihn wegen eines Gutachtens über die Pläne von Schmidt und Krubsacius anläßlich der Turmkonkurrenz wandte (S. 205). Chiaveri erklärte, wie schon erwähnt, daß beide Türme ihre Meriten hätten, nur daß einer dauerhafter und von schönerer Form sei. Als solchen bezeichnete er nach Barth (2, S. 76) den von Schmidt. Im übrigen fühlte er sich als Partei, da ihm beide Architekten bekannt seien und schlug als Schiedsrichterin die Accademia di S. Luca in Rom vor. Am Ende seines Lebens stehend, wollte er sich nicht allzusehr in den ihm so wohlbekannten Streit der beiden Parteien einlassen, zumal er es mit dem Hof schon wegen seiner Pension nicht verderben durfte. Anschließend ergab sich das umgekehrte Verhältnis, indem der Oberlandbaumeister Christian Friedrich Exner, der die Planung und Ausführung immer mehr unter Ausschalten von Schmidt in die Hand bekam, sich auf die Hofkirche berief, während Schmidt bei der vorliegenden Frage der Verstrebung der Gewölbe und der Stärke der Pfeiler es abwies, daß er für seine Intention etwas von der Hofkirche genommen habe und in diesem Fall als sein Vorbild die Schloßkapelle von Versailles bezeichnete. Exner erklärte, die Pfeiler Schmidts seien zu schwach. Sein Plan ging auf eine große Halbsäulenordnung aus mit höheren Postamenten im Schiff, deren Gebälk wie bei der Katholischen Hofkirche und in jedem Säulenbuch über die Pfeilerarkaden hinlaufen solle, während Schmidt die Arkadenbogen auf die Gebälkstücke der Pfeiler und ihre Halbsäulen aufsetze. Dies war aber nach dem Vorbild der Frauenkirche ein wesentlicher Gestaltungsfaktor des Inneren und konnte von der Bähr-Schule nicht aufgegeben werden. So hielt sich in der Kreuzkirche Schmidts Pfeilerstellung entgegen Exners Plan bei allen Umwandlungen bis zur Gegenwart. Aber auch die Züge, die Schmidt dem Werk Chiaveris entnommen hatte, gingen trotz seines gänzlichen Ausscheidens nicht verloren, um so mehr, als in Gottlob August Hölzer sich eine Persönlichkeit fand, die aus der Tradition heraus, ohne den Klassizisten allzuviel nachzugeben, kraftvolle Formen fand. Vor allem hat er in seinem Turm ein Meisterwerk der Vereinfachung geschaffen und auf diese Weise die Forderung seiner Zeit erfüllt, ohne die Dynamik und die Einheit des Barocks aufzugeben. Chiaveris Motiv der die Rundung flankierenden Halbsäulenpaare wiederholt sich dreimal übereinander, bei jedem Stockwerk etwas zurückgesetzt. Auf den viergeschossigen Aufbau konnte Hölzer verzichten, da er die Basilikaform zugunsten eines den ganzen Baukörper überspannenden, flachen abgewalmten Daches aufgab. Dadurch hatte er es leichter als Chiaveri, indem er den unteren Fronten einen ausgesprochen monumentalen Charakter geben konnte und darüber seinen Turm nur in den beiden oberen, mit Rundbogen sich öffnenden Geschossen zu entwickeln brauchte. Hier handelt es sich nicht um eine Kopie oder einen späteren Ausklang, sondern um die fruchtbare Entfaltung eines von fremder Hand in die deutsche Baukunst gelegten Keimes. Noch im 19. Jahrhundert wirkte diese Richtung im ländlichen Kirchenbau Sachsens weiter, die aus beiden Wurzeln: der Frauenkirche und der Katholischen Hofkirche, wie aus deren Vereinigung in der Kreuzkirche emporwuchs.

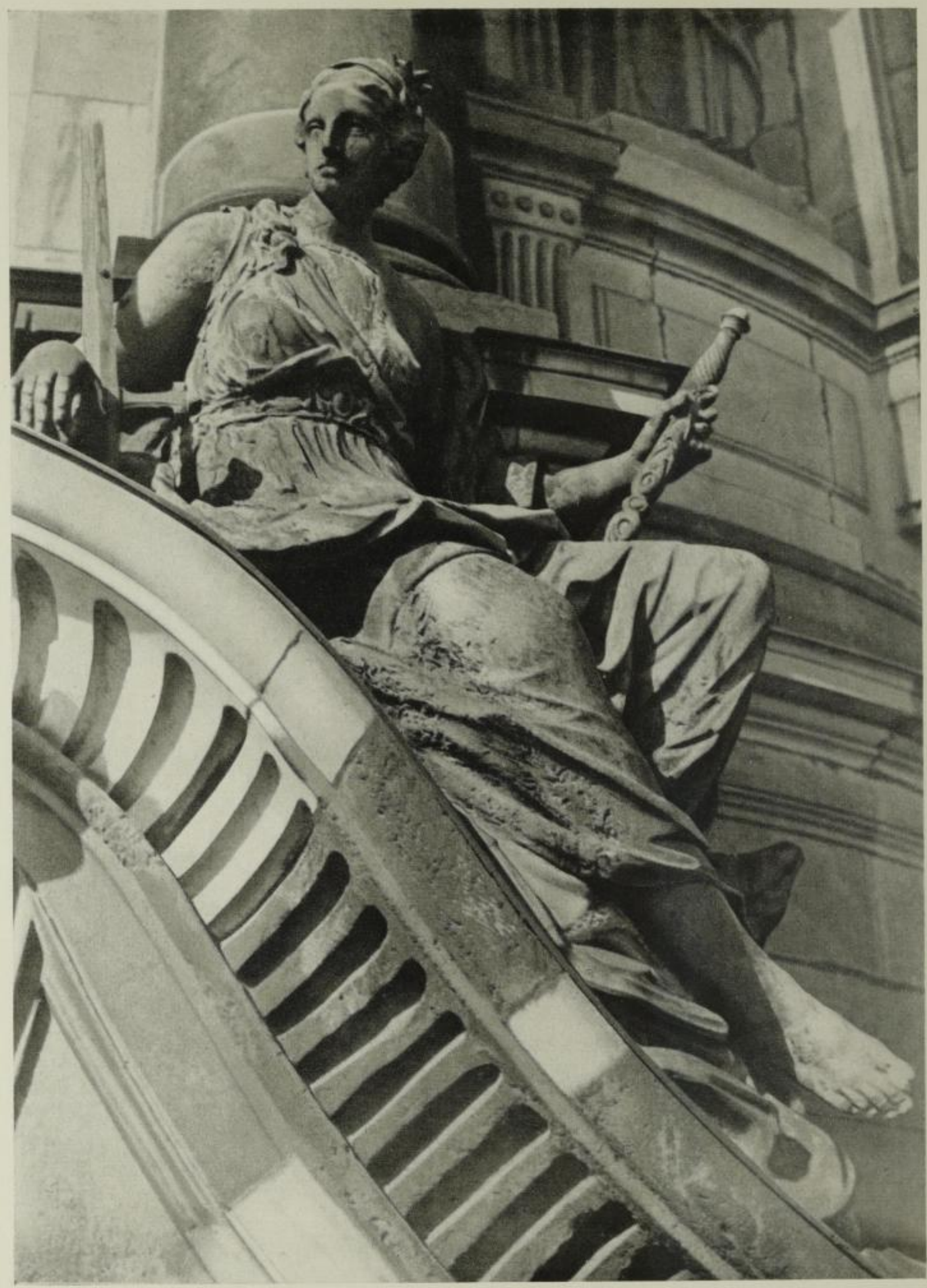
Doch ist das Werk Chiaveris noch in einem allgemeineren Sinn in die Geschichte eingegangen. Mit seiner Kirche berührte Dresden ein Hauch des Südens, der seinem Stadtbild erst seinen eigentümlichen Charakter gab. In ihm offenbart sich das Wesen einer alten Kulturstätte, in der verschiedene Welten sich begegnen, vereinen und gemeinsam weiterwirken können. Hier wurde die geniale Begabung eines Chiaveri erkannt und ihm ein Auswirken ermöglicht, das ihm sonst nicht vergönnt war. Man billigte dem geborenen Frondeur die tiefe Berechtigung seiner gegensätzlichen Einstellung zu. Dafür gab er das Seinige, um in einem harmonischen Zusammenklang die Vollendung des Stadtbildes zu erreichen. Und so stieg sein Werk angesichts des großen Ernstes und der geballten Wucht der Frauenkirche als ein leichteres, bewegteres und vielfältigeres Gebilde empor, durchdrungen vom Licht- und Schattenspiel der Sonne, dem Ganzen jenen Glanz verleihend, ohne den Schönheit nicht zu denken ist.

Tafel 1 Katholische Hofkirche. Hl. Katharina

Tafel 2 Katholische Hofkirche. Hl. Petrus

Tafel 3 Katholische Hofkirche. Hl. Paulus

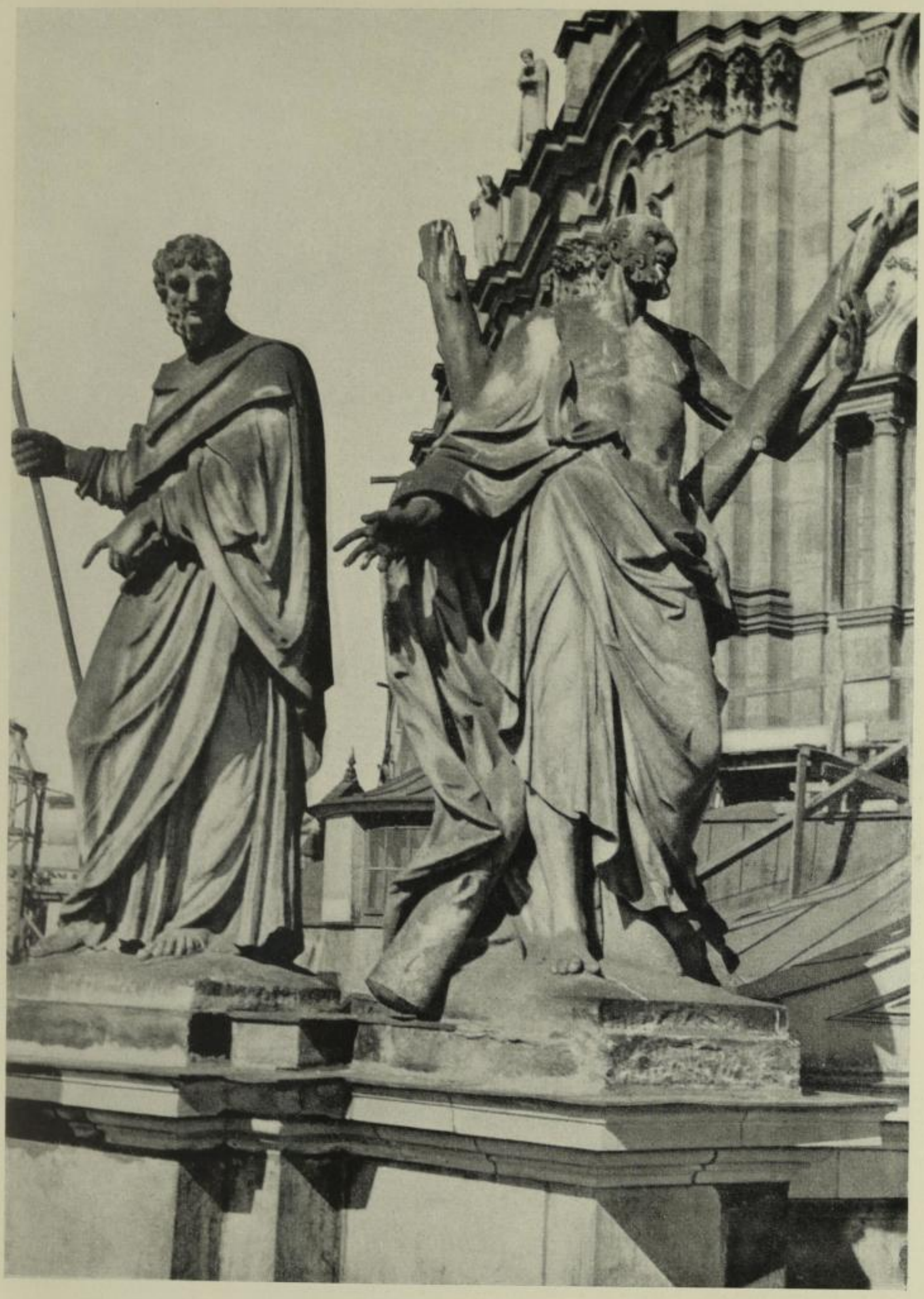
Tafel 4 Katholische Hofkirche. Fides



Tafel 5 Katholische Hofkirche. Justitia

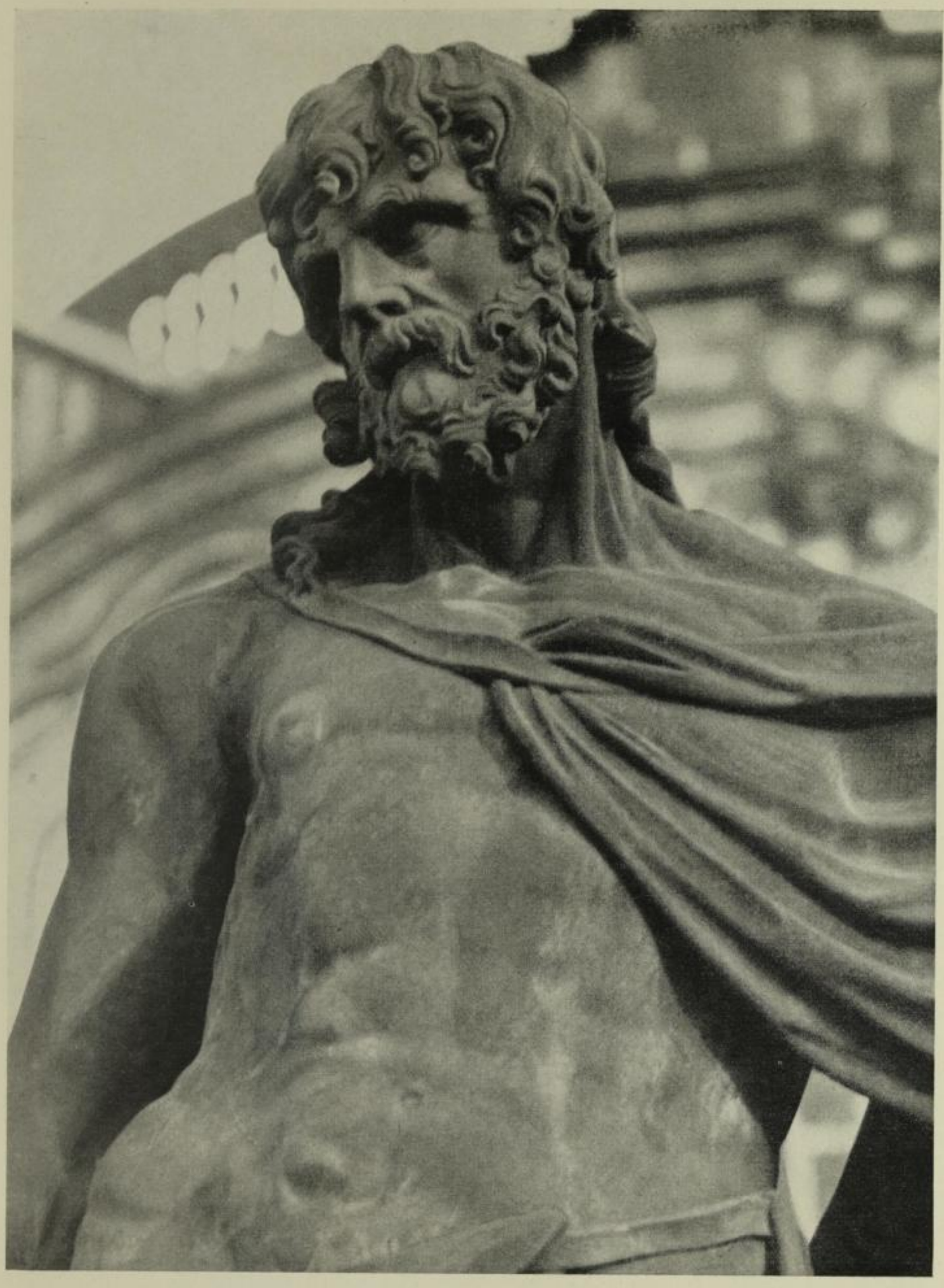
Tafel 6 Katholische Hofkirche. Hl. Simon

Tafel 7 Katholische Hofkirche. Hl. Jacobus minor



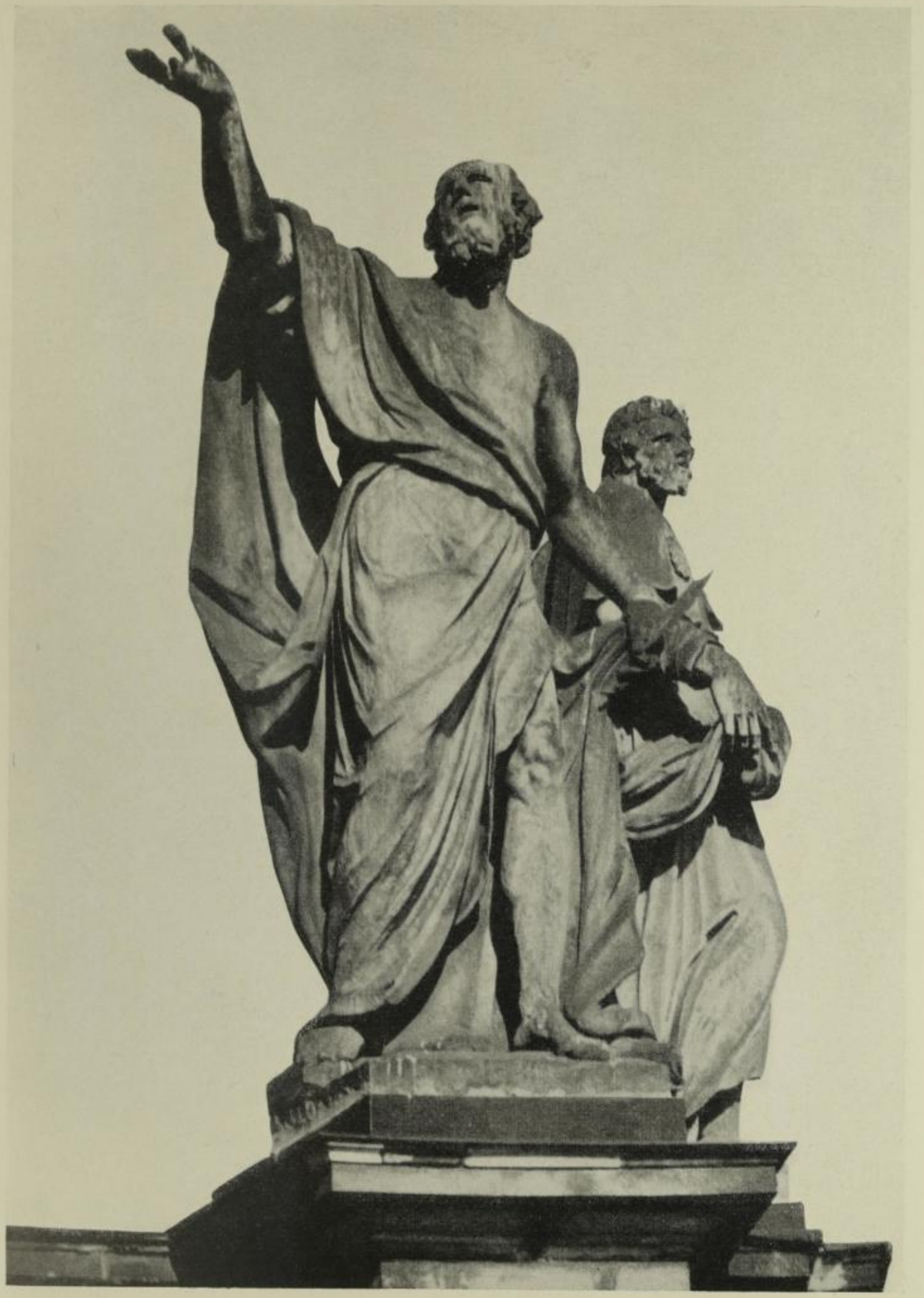
Tafel 8 Katholische Hofkirche. Hll. Thomas und Andreas

Tafel 9 Katholische Hofkirche. Hl. Johannes der Täufer



Tafel 10 Katholische Hofkirche. Hl. Johannes der Täufer

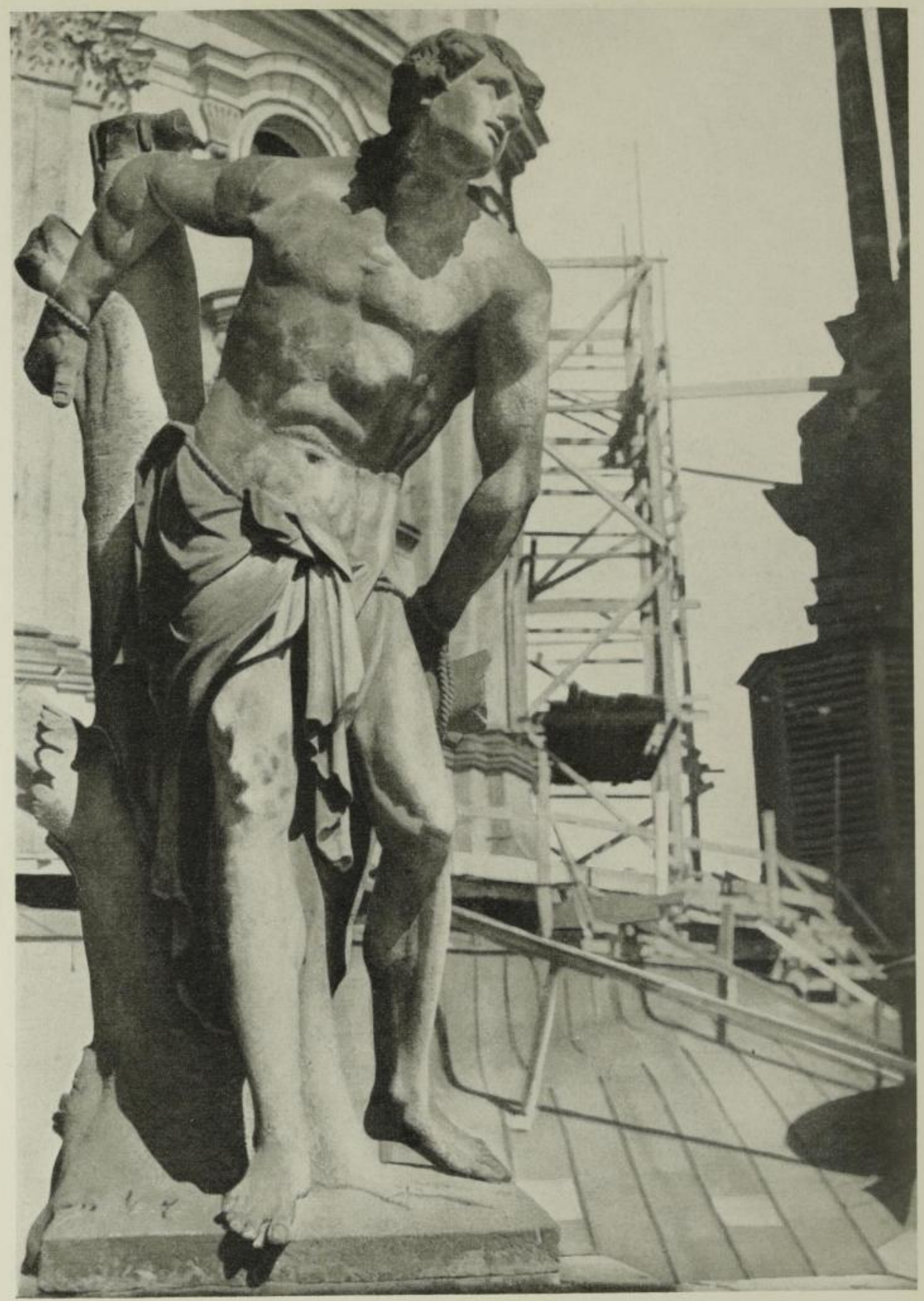
Tafel 11 Katholische Hofkirche. Hl. Judas Thaddäus



Tafel 12 Katholische Hofkirche. Hl. Bartholomäus

Tafel 13 Katholische Hofkirche. Hl. Anna

Tafel 14 Katholische Hofkirche. Hl. Sebastian



Tafel 15 Katholische Hofkirche. Hl. Sebastian

Tafel 16 Katholische Hofkirche. Hl. Johann Nepomuk

Tafel 17 Katholische Hofkirche, Hl. Lucia

Tafel 18 Katholische Hofkirche. Hl. Florian

Tafel 19 Katholische Hofkirche, Hl. Franz von Paula

Tafel 20 Katholische Hofkirche. Hl. Anton von Padua

Tafel 21 Katholische Hofkirche. Hl. Anton von Padua

Tafel 22 Katholische Hofkirche. Hl. Franziskus

Tafel 23 Katholische Hofkirche. Hl. Bernhard von Clairvaux

Tafel 24 Katholische Hofkirche. Hl. Maria Magdalena

Tafel 25 Katholische Hofkirche. Hl. Venantius

Tafel 26 Katholische Hofkirche. Hl. Stanislaus Kostka

Tafel 27 Katholische Hofkirche. Hl. Theresia

Tafel 28 Katholische Hofkirche. Hl. Aloysius

Tafel 29 Katholische Hofkirche. Hl. Aloysius

Tafel 30 Katholische Hofkirche. Hl. Dominikus

Tafel 31 Katholische Hofkirche. Hl. Benedikt

Tafel 32 Katholische Hofkirche. Hl. Kaiser Heinrich

KATALOG DER HANDZEICHNUNGEN[1]

1. *Kirche in Korostino* in der Provinz Nowgorod. Entwurf Chiaveris. Aufriß der Fassade, von ihm beschriftet: „Facciata delle Chiesa in Triangolo dedicata alla SS. Triade e frabricata in Ckarostinof al ordine del Impr^e die Moscouia Caterina Alexéuena del Anno 1722 da Me Gaetano Chiaveri Architetto al Servito del Zar, e della Zareuna in S. Petersburg". Eigenhändig 1722 gezeichnet, Feder, in leicht bräunlicher Tusche laviert.

   47,5/35,2 cm.

   Abb. 5, S. 18f.

   Albertina, Wien. Architektur-Zeichn. Mappe 82, Umschlag 1, Nr. 1.

2. Entwurf Chiaveris. Grundrisse der dreieckigen Kirche, des Tambours, des Fußes der oberen Stufenkuppel, der Laterne und der Türme. Eigenhändig 1722 gezeichnet, Feder, in blaßrosa Wasserfarbe angelegt.

   49,2/35 cm. Maßstab: „10 Canne sc. Romane" ≡ 11 cm.

   Abb. 4, S. 18f..

   Albertina, Wien. Architektur-Zeichn. Mappe 82, Umschlag Nr. 1, Nr. 2.

3. *Akademie im damaligen St.Petersburg*. Entwurf Chiaveris. Aufriß der Fassade, signiert G. C. mit Chiaveris Beschriftung: „Palazzo del Accademia di S. Petersburgo e fatto al Ordine di S. M. I^e (Sua Maestà Imperatrice). Eigenhändig gezeichnet, 1725–27, Feder, in Tusche laviert.

   40,9/22,4 cm.

   Abb. 6, S. 20.

   Albertina, Wien. Architektur-Zeichn. Mappe 83, Umschlag 32, Nr. 1.

4. *Katholische Hofkirche zu Dresden*. Grundriß und Ansicht des Baugeländes im Zustand vom 19. 3. 1739, beschriftet: „Grundriß und Ansicht, in welchen vorgestellet wird, wie die Arbeit an der Vestung Dresden wie die Abtragung des Walls bey dem Elb-Thor sich den 19ten Marty 1739 befunden. Alles was gelb gezeichnet, ist seit dem 3ten Novembris 1738 von dem Herrn Bau-Meister Chyaveri gemachet". Zeichnung eines Militär-Ingenieurs, mit der Reißfeder dunkelgrau und rot ausgezogen, grau, gelb und grün angelegt.

   47,4/64 cm.

   Abb. 13, S. 37, 43, 103.

   SLHA. Risse XXVI, Fach 85, Nr. 18.

5. Querschnitt durch das nördlichste Joch der Schiffe mit Tiefenperspektive und Entwurf für Deckenbemalung wie Hochaltarbild. Signiert: (Ga)etano Chiaverij (in)vendato (eigenhändig). Sebastian Wetzel deliniavit 1747." Feder- und Pinselzeichnung, grau getönt, Deckenbild auch blau und rosa.

   87,5/59,5 cm.

   Abb. 66, S. 86. (23, Taf. 8).

   Inst. f. Denkmalpfl. Plansammlung Dresden 11/133.

6. Entwurf für die Deckenbemalung des halbrunden südlichen Schlusses des Hauptschiffes, zur Hälfte ausgeführt. Vermutlich Sebastian Wetzel, um 1745, Feder- und Pinselzeichnung, grau getönt.

   24/22,1 cm. Maßstab bez. „Bracia 15 Misura di Dresda" ≡ 18 cm.

   Abb. 68, S. 89.

   Kunstbibliothek Berlin, OS. 52,9.

7. Entwurf für die Deckenbemalung des Hauptschiffes, zu einem Viertel ausgeführt. Von gleicher

[1] Das Zeichen ≡ bei den Angaben der Länge des betreffenden Maßstabes bedeutet nach mathematischem Brauch „entspricht".

Hand wie das vorige und zu ihm gehörig, um 1745, Feder- und Pinselzeichnung, grau getönt. 39,3/29,7 cm.

Maßstab bez. „Bracia 12 Misura di Dresda" = 14,5 cm

Abb. 67, S. 89.

Kunstbibliothek Berlin OS. 52,8.

8. Entwurf für die Deckenbemalung des Joches vor dem Halbrundschluß, zur Hälfte ausgeführt, von gleicher Hand wie das vorige, um 1745. Feder- und Pinselzeichnung, grau getönt.

79,4/37 cm.

Abb. 71, S. 89.

Inst. f. Denkmalpfl., Plansammlung Dresden 11/142.

9. Entwurf für die Deckenbemalung der zwei Joche des Mittelschiffes mit dem geschwungenen Rahmenabschluß des Deckengemäldes auf der Schmalseite, von gleicher Hand wie das vorige und dazugehörig, um 1745. Feder- und Pinselzeichnung, grau getönt. Mit Graphit in dem Rahmen das geplante Deckengemälde mit Gottvater und Engelkränzen von gewandter Hand (Theatermaler Jakob Benjamin Müller?) skizziert.

111/64,8 cm.

Abb. 70, S. 89.

Inst. f. Denkmalpfl. Plansammlung Dresden 11/145.

10. Konkurrenz-Entwurf für die Turmfront. Unbekannter, vermutlich italienischer Architekt, um 1738. Vorzeichnung in Graphit, mit dem Pinsel ausgeführt.

52,2/33,4 cm.

Abb. 25, S. 72 (21, S. 35).

Inst. f. Denkmalpfl. Plansammlung Dresden 10/131.

11. Turmprojekt mit Schnecke und noch mit der Uhr. Bauzeichner bei Oberlandbaumeister Schwarze, 1752/53. Vorzeichnung in Graphit, mit der Feder ausgezogen.

143,5/59,5 cm. Maßstab: 30 Dr. Ellen = 26,6 cm.
Abb. 24, S. 11.

Inst. f. Denkmalpfl., Plansammlung Dresden 11/101.

12. Turmprojekt mit Schnecke und noch mit der Uhr. Gleiche Hand wie bei 11, 1752/53. Vorzeichnung für 11 in Graphit, teilweise mit Tusche ausgezogen.

89/54,5 cm.

Inst. f. Denkmalpfl., Plansammlung Dresden 11/104.

13. Turmfront mit bekrönenden Putten und Palmen. Gleiche Hand wie bei den vorigen, 1752/53. Vorzeichnung in Graphit, mit der Feder ausgezogen, laviert.

146,5/59,5 cm. Maßstab: 30 Dr. Ellen = 26,3 cm.
Abb. 26, S. 121.

Inst. f. Denkmalpfl., Plansammlung Dresden 11/102.

14. Turmfront mit Kugel und Kreuz als Spitze. Gleiche Hand wie bei den vorigen, 1752/53. Vorzeichnung in Graphit, mit der Feder ausgezogen, laviert.

140,3/59,7 cm. Maßstab: 30 Dr. Ellen = 26,5 cm.
Abb. 25, S. 122.

Inst. f. Denkmalpfl., Plansammlung Dresden 11/103.

15. Mittlerer Längsschnitt durch das Hauptschiff mit vereinfachtem Entwurf für den Deckenstuck mit vergrößertem, mittlerem Rahmen. Bauzeichner der zweiten Hälfte des 18. Jh., Vorzeichnung in Graphit, mit Tusche ausgezogen.

57,69/0,2 cm.

Inst. f. Denkmalpfl., Plansammlung Dresden 11/114.

Königliches Schloß in Dresden.

16. 1. Entwurf Chiaveris. Grundriß und Lageplan mit den Bauten vom Stallhof bis zum Zwinger, der neuen Hofkirche in der Achse des Schloßturmes, geschlossenem Platz am Brückenkopf, neuer Schloßanlage nordwestlich des alten Schlosses mit Museumstrakten, die sich an den Zwinger anschließen. Beschriftet: „Palazzo del Sig. Conte de Brühl – Palazzo Reale – Ponte – La Chiesa – Salone grande – Sala per la Guardia – Cortile – Galleria per li Quadri o Pitture – Galleria per le Corazze et Arme – Galleria per le Statue Antiche – La Biblioteca – Palazzo del Re". So das Taschenberg-Palais bezeichnet. Als etwas spätere

Aufschrift für den Gesamtentwurf: „Riß zu dem neuen Schloß von Chiaveri No 1". Zeichner im Studio Chiaveris, um 1737. Federzeichnung, laviert.

Abb. 12 u. 124, S. 35f., 161ff.

Sächs. Landesbibl. Dresden, Tabl. geograph. B Sax G 2550, seit 1945 nicht mehr vorhanden.

17. 1. Entwurf Chiaveris. Perspektivische Ansicht des Platzes vor dem Georgentor-Trakt, von der Brücke aus gesehen. Überarbeitung von Chiaveris Plan durch einen Architekten noch im Stil von M. Pöppelmann, um 1737. Federzeichnung, laviert.

Abb. 125, S. 161f. (68, Taf. 97, 1).

Kupferstichsammlung weiland König Friedrich August II., No. 101030, 1945 verbrannt.

18. 2. Entwurf Chiaveris. Grundriß des Erdgeschosses und des Piano Nobile. Bauzeichner Chiaveris, um 1730. Federzeichnung, laviert.

Abb. 126, S. 166f. (57, Abb. 32).

Sächs. Landesbibliothek. Seit 1945 nicht mehr vorhanden.

19. 2. Entwurf Chiaveris. Perspektivische Ansicht der Elbschauseite mit der Kirche nach dem Entwurf von 1738. Bezeichnet: „Dessiné par Fred. Aug. Kannegießer Daprès Marainville", um 1765-Federzeichnung, laviert.

Abb. 127, S. 166f. (68, Tafel 88, 1).

Kupferstichsammlung weiland König Friedrich August II. 1945 verbrannt.

20. 3. Entwurf Chiaveris. Grundriß des Erdgeschosses. Variante zum 2. Entwurf. Bauzeichner Chiaveris, um 1738. Federzeichnung, laviert.

Abb. 129, S. 167 (57, Abb. 31).

Sächs. Landesbibliothek, seit 1945 nicht mehr vorhanden.

21. 4. Entwurf Chiaveris. Grundriß und Lageplan. Geschlossener Hof mit kgl. Wohnung auf der Elbseite. Offener Hof, anschließend an den Zwinger. Beschriftet: „Piano Generale contenente l'aranceria, il Nuovo Palazzo coll' Officine, le Scalinate, Parterri, cascate d'acqua & c. misurato esattamente da Gaetano Chiaverj". Ausführliche Beschriftung der einzelnen Räume und Bauten der Umgebung, so der Kirche, Chiaveris Baubüro, der Triumphpforte „di già inviata a Varsavia da farsi sopra il primo Pilone del Ponte". Im Studio Chiaveris nach seiner Vorzeichnung ausgeführt und von ihm signiert, 1738. Federzeichnung, laviert (Chiaveris Bauten in Rot) mit eigenhändigen Korrekturen in Graphit.

174,1/115,3 cm. Maßstab: 200 Dr. Ellen = 30,3 cm. Abb. 130, S. 167ff. (68, Taf. 86).

Inst. f. Denkmalpfl., Plansammlung Dresden 13/101.

22. 5. Entwurf Chiaveris, Halber Grundriß vom Erdgeschoß der beiden geschlossenen Hofanlagen. Schnitte durch die beiden Treppenhäuser in der Längsachse. Als No. 1 bezeichnet und italienisch beschriftet. Im Studio Chiaveris nach seiner Zeichnung in schwarzer Tusche ausgeführt und grau getönt, Dächer in Rosa, um 1748. Zu den folgenden gehörig.

65,3/203 cm. Maßstab: „56 Piedi di Dresda" = 31,7 cm.

S. 172ff. (68, Taf. 87, 2).

Inst. f. Denkmalpfl., Plansammlung Dresden 13/102

23. 5. Entwurf Chiaveris. Halber Grundriß vom Hauptgeschoß mit Schnitten durch die Säle in den seitlichen Längstrakten. Bezeichnet No. 2 und italienisch beschriftet, zu 22 gehörig.

67,8/203,5 cm.

S. 172ff. (68, Taf. 87, 1).

Inst. f. Denkmalpfl., Plansammlung Dresden 13/103

24. 5. Entwurf Chiaveris. Elbfront des neuen Schlosses. Bezeichnet Nr. 3 und wie die folgenden italienisch beschriftet, zu vorigen gehörig.

61,5/136,8 cm. Maßstab: 56 Piedi di Dresda" = 31,7 cm.

Abb. 132, S. 172f. (68, Taf. 88, 2).

Inst. f. Denkmalpfl., Plansammlung Dresden 13/104.

25. 5. Entwurf Chiaveris. Schnitt in der mittleren Längsachse des Schlosses. Bezeichnet No. 4, zu vorigen gehörig.

58,1/212 cm. Maßstab: 56 Piedi di Dresda = 31,7 cm.

Abb. 135, S. 178 (68, Taf. 89, 2).

Inst. f. Denkmalpfl., Plansammlung Dresden 13/105.

26. 5. Entwurf Chiaveris. Querschnitt durch die Mitte des nördlichen Hofes in Höhe der ovalen Säle mit Ansicht der Fassade des Querbaues. Bezeichnet No. 5, zu vorigen gehörig.

59,5/134 cm. Maßstab: 56 Piedi di Dresda = 31,7 cm.

(68, Taf. 89, 1).

Inst. f. Denkmalpfl., Plansammlung Dresden 13/106.

27. 5. Entwurf Chiaveris. Querschnitt durch die Mitte des südlichen Hofes mit Ansicht der Fassade des Zwingertraktes. Bezeichnet No. 6, zu vorigen gehörig.

61,9/172,1 cm. Maßstab: 56 Piedi di Dresda = 31,7 cm.

Abb. 136, S 174 (68, Taf. 90, 1).

Inst. f. Denkmalpfl., Plansammlung Dresden 13 107.

28. 5. Entwurf Chiaveris. Östliche Längsfront. Bezeichnet No. 7, zu vorigen gehörig.

60,2/208,2 cm. Maßstab: 56 Piedi di Dresda = 31,7 cm.

Abb. 134, S. 173f. (68, Taf. 90, 2).

Inst. f. Denkmalpfl., Plansammlung Dresden 13/109.

29. 5. Entwurf Chiaveris. Zwinger-Trakt, Fassade und Grundriß. Bezeichnet No. 8, zu vorigen gehörig.

60,8/174,9 cm. Maßstab: 56 Piedi di Dresda = 31,7 cm.

Abb. 133, S. 173f. (68, Taf. 91, 1).

Inst. f. Denkmalpfl., Plansammlung Dresden 13/108.

30. 5. Entwurf Chiaveris. Halber Grundriß und Längsschnitt durch die beiden Säle der südlichen Längsflügel. Halbe Grundrisse und Querschnitte der beiden Haupttreppenhäuser. Variante zu 20. Bezeichnet No. 9, zu vorigen gehörig.

60,8/185,6 cm. Maßstab: 56 Piedi di Dresda = 31,7 cm.

(68, Taf. 91, 2).

Inst. f. Denkmalpfl., Plansammlung Dresden 13/110.

31. 5. Entwurf Chiaveris. Querschnitt und Längsschnitt durch das mittlere Treppenhaus mit Grundrissen. Varianten zu 22 und 30. Bezeichnet No. 10, zu vorigen gehörig.

61,8/177 cm. Maßstab: 28 Piedi di Dresda = 31,6 cm.

Abb. 138 (ohne linken Grundriß), S. 178 (68, Taf. 92, 1).

Inst. f. Denkmalpfl., Plansammlung Dresden 13/111.

32. 5. Entwurf Chiaveris. Längsschnitt durch das Treppenhaus im Elbtrakt mit Grundriß. Längsschnitt durch das mittlere Treppenhaus und den großen Saal mit Grundriß. Beide entsprechend 30. In der Mitte Grundrißvariante des seitlichen Treppenhauses des südlichen Hofes. Bezeichnet No. 11, zu vorigen gehörig.

62,3/173 cm. Maßstab: 56 Piedi di Dresda = 32,1 cm.

Abb. 137 (ohne rechten Grundriß), S. 178 (68, Taf. 92, 2).

Inst. f. Denkmalpfl., Plansammlung Dresden 13/112.

Königliches Schloß in Warschau.

33. Entwurf Chiaveris. Grundriß des Hauptgeschosses mit dem neuen Nordflügel, Variante ohne den die Risalite verbindenden Balkon. Knickung durch die etwas nach Westen verschobene Achsenrichtung des äußeren Nordtraktes. Signatur Chiaveris rechts in der unteren Ecke: G. C. Bezeichnet: „Copie du Plan que Sa Majestè a approuvè et envoyè au Grand Thrésorier 1740". Italienische Beschriftung der neuen Räume. Kopie nach Chiaveris Originalplan, 1740. Mit der Feder ausgezogen, mehrfarbig getönt. Rot: Nordflügel, Schlafzimmer mit der den rückwärtigen Raum teilenden Scheidewand. Einzuziehende Wände des südlich anschließenden alten Saales, der die „Camera di retiro" und eine abschließende „Sala d'Udienza" aufnehmen sollte. Treppe im Westflügel. Grau: Altes Schloß.

60,5/92 cm. Maßstab: 100 sächsische Ellen = 21 cm.

Abb. 140, S. 180f.

SLHA VII, 90/21b.

34. Entwurf Chiaveris. Grundriß des Hauptgeschosses mit der Variante des Arkadenganges. Der nach Norden angefügte Weichselflügel nicht wie

bei 33 gebrochen. Kopie nach Chiaveris Originalplan, 1740. Die nachträglichen Graphitkorrekturen von geschulter Hand bringt die Variante des Longuelune-Planes beim Eckschlafzimmer und den gerundeten Schluß für den Saal der Marschall-Tafel. Mit der Feder ausgezogen, mehrfarbig getönt.

90,7/59,5 cm. Maßstab 100 sächs. Ellen = 22,3 cm. SLHA VII, 90 21[c].

35. Entwurf Chiaveris. Fassade des neuen Weichseltraktes, die südliche Hälfte mit Arkadengang und Lisenen, die nördliche mit Kolossalpilastern ohne Arkadengang. Von Chiaveri eigenhändig gezeichnet, 1740. Federzeichnung, laviert, Fassade in Grau, Dach in Rosa.

90/58 cm. Maßstab: 200 sächs. Ellen = 63,5 cm.

Abb. 141, 142, S. 180f. (30, Taf. 25 oben).

SLHA VII, 90 21[v].

36. Plan eines unbekannten Architekten, vielleicht Antonio Solaris in Überarbeitung des Chiaveri-Entwurfes und auf Vorschläge Knöffels fußend. Grundriß des Hauptgeschosses des Weichseltraktes. Mit VII 90 21[g] im wesentlichen übereinstimmend. Auf einer Tektur die Treppe von 37. Zusammengehörig mit 21, 21[w] und 21[k]. Um 1742. Federzeichnung, laviert, Rot als neu zu bauen: Audienzsaal, Speisezimmer und Kapelle mit rückwärtigen Räumen, Schlafzimmer, der die Risalite verbindende Gang und die Gewände der zwischen Schlafzimmer und Audienzsaal liegenden Kabinette. Diese wie auch die hofseitigen Zimmer dieses Südflügels als bestehend grau. Französische Beischriften in Graphit.

161,1/62 cm. Maßstab: 50 Lokci Saskich (mit anderer Tinte) = 44,9 cm.

S. 185.

SLHA VII, 90 21[h].

37. Plan eines unbekannten Architekten, wie 36. Die Abänderungen Longuelunes in Graphit eingezeichnet, um 1742. Federzeichnung, laviert, Graphit.

158,9/61,7 cm. Maßstab: 50 Lokci Saskich = 44,3 cm.

SLHA VII, 90 21[i].

38. Plan eines unbekannten Architekten, zu 36 und 37 gehörig. Aufriß der Weichseltrakt-Fassade. Federzeichnung, laviert, Fassade in Grau, Dach in Rosa. Mit Graphit eine Erhöhung des Daches des Mittelrisalites über dem First des Längsdaches angedeutet. Die weitere Korrektur einer Fensterbank des Erdgeschosses im Mittelrisalit entspricht dem Longuelune-Plan. Einige Maßangaben ebenfalls in Graphit.

159/61,4 cm. Maßstab: 60 Lok. Saskich = 53,2 cm.

Abb. 143, S. 183f. (30, Taf. 25 unten).

SLHA VII, 90 21[w].

39. Plan eines unbekannten Architekten, zu den vorigen gehörig, insbesondere 37. Grundriß vom Erdgeschoß des Weichseltraktes. Federzeichnung, laviert, in Rot die neu zu erbauenden Teile, in Grau das zu Übernehmende des alten Traktes. Mit Graphit ist der Longuelune-Plan angedeutet, desgleichen auf einer Tektur die Verlegung der Treppe in den Nordostwinkel des Hofes.

158,5/61,6 cm. Maßstab: 60 Lokci Saskich = 53,2 cm.

SLHA VII, 90 21[k].

40. Überarbeitung nach den Korrekturen von Z. Longuelune. Grundriß des Hauptgeschosses des Weichseltraktes. Französische Beischriften in Graphit über die Bestimmung der einzelnen Zimmer. Wahrscheinlich für ein Fest war der Audienzsaal als „Anti Chambre" vorgesehen, in dem anscheinend ein Zelt aufgestellt werden sollte. Bauzeichner, um 1742. Federzeichnung, braun laviert.

73,4/52,4 cm. Maßstab: 100 Aunes de Saxe = 22 cm.

Abb. 146, S. 185.

SLHA VII, 90 21[f].

41. Überarbeitung nach den Korrekturen von Z. Longuelune. Grundriß des Hauptgeschosses des Weichseltraktes, um 1742. Beschriftet: „Plan du second ou bel Etage du Chateau de Varsovie". Graphit, Feder, laviert, in Rot als Projekt der Nordflügel, die innere Einteilung des kgl. Schlafzimmers, die Eckabrundung mit der Treppenanlage, die „Salle d'Assemblée" an der Südecke, die beiden letzteren Projekte auf Tekturen. Bemerkenswert die Idee einer Freitreppe, die den mittleren Risalit mit dem Audienzsaal durch zwei Läufe umfassen und zu den seitlichen Balkons führen sollte.

87/61,1 cm. Maßstab: 140 Aunes de Saxe = 22,7 cm.

SLHA XXVI, 96. Band: „Plans de Chateaux Royeaux en Pologne".

42. Entwurf von Longuelune. Fassade des Weichseltraktes. Beschriftet: „Elevation du Chateau de Varsovie du Coté de la Vistule." Eigenhändig ausgeführt. Federzeichnung, laviert, um 1742.

90,4/48 cm. Maßstab: 60 Aunes de Saxe = 26,5 cm.

Abb. 144, 145, S. 185f..

SLHA XXVI, 96 98 in obiger Mappe

Wohnhaus Chiaveris in Dresden.

43. Entwurf Chiaveris. Grundriß und Aufriß der Gartenfront. Bauzeichner 1742. Federzeichnung, laviert, in Rot der straßenseitige Vorraum.

44/29,5 cm. Maßstab: 30 Dresdner Ellen = 16,5 cm.

Abb. 148, S. 187ff.

SLHA Loc. 35825 Cammer Acta, das dem Architecto Chiaveri zur freyen Wohnung angewiesene Haus betreffend 1742–1764, Bl. 5.

Idealplan einer Dreifaltigkeitskirche

44. Entwurf Chiaveris. Grundriss. Federzeichnung, rot laviert.

42,6/33,9

Abb. 8, S. 25f.

Inst. f. Denkmalpfl., Plansammlung M 23 D Bl. 23

KATALOG DER KUPFERSTICHE

Kupferstichwerk über die Katholische Hofkirche zu Dresden.

1. Widmung auf einem Fahnentuch, das ein fliegender Putto entrollt:

   „Alla Sacra Real Maestà di Augusto Terzo Re di Polonia, Elettore di Sassonia & &
   Sire
   Avendo già terminate le stampe della nuova Chiesa, in cui si rappresenta la Struttura che per comando della Maestà Vostra si erigge in questa Sua Dominante, primo di espargli a gli occhi del publico mi prendo l'ardire di presentarle a suoi piedi & &

   Della Maestà Vostra
   Fedelissimo Servitore
   Gaetano Chiaveri Romano

   Dresda li 17. Genaro A° 1740."
   Am unteren Rand: „Laurentius Zucchi Sculp:[tor] Regis sculpsit et excudit Dresdae cum Privilegio Sacre Regie Maiestatis."

   Plattengröße: 68,1/50,1 cm.
   Zeichner: unbekannt.
   Stecher: Lorenzo Zucchi.
   Entstehungszeit: 1739/40.

2. Grundriß.
   Beschriftung: „Pianta della Chiesa che per ordine della Sacra Real Maestà di Augusto III Re di Polonia Elettore di Sassonia si fabrica presso il suo Real di Palazzo di Dresda L'anno 1739." Am unteren Rand: „Caietanus Claverj Archit: S.[re] Maies[is] Invenit et Delineavit.
   L. Zucchi Sculp. et excudit Dresdae cum Privileg. S. R. Mis.

   Maßstab: 50 Braccie Sassone = 17,05 cm. Braccio Sassone diviso in oncie ventiquattro, et ogne oncia diuisa in quattro minuti = 55,4 cm.

   Plattengröße: 67,6/50 cm.
   Zeichner: Gaetano Chiaveri.
   Stecher: Lorenzo Zucchi.
   Entstehungszeit: 1730/40.
   Abb. 14.

3. Aufriß der nordwestlichen Längsseite.
   Beschriftung: „Veduta esteriore del fianco di detta Chiesa." Am unteren Rand: „Caietanus Chiavery Archit: S[re] Maies[is] Inv. et Del. – L. Zucchi Sculp: et excudit Dresdae Cum Privil: S. R. M.[tis]."

   Plattengröße: 49,7/67,6 cm.
   Zeichner: Gaetano Chiaveri.
   Stecher: Lorenzo Zucchi.
   Entstehungszeit: 1739/40.
   Abb. 19.

4. Schnitt in der mittleren Längsachse.
   Beschriftung: „Spaccato interiore per il Lungo della med[ma]. Chiesa." Am unteren Rand: „Caietanus Claverj Archit: S. R. Mis Inuen: et delin: – L. Zucchi sculp. et excudit Dresdae Cum Privil. S. R. Mis.

   Plattengröße: 50/67,5 cm.
   Zeichner: Gaetano Chiaveri.
   Stecher: Lorenzo Zucchi.
   Entstehungszeit: 1739/40.
   Abb. 20.

5. Oben: Aufriß der Vorderfront. Unten: Grundriß des 2., 3., 4. Turmgeschosses und der Zwiebel mit ihrem Fuß.
   Beschriftung: „Facciata della detta Chiesa" „Fenimento del Campanile – Ordine 3° – Ordine 2° – Ordine 4ta". Am unteren Rand: „Caietanus Clauery Archit: S.R.M.[tis] Inven: et delin: – L. Zucchi Sc: et excudit Dresdae cum Privil: S.R.M.[tis]."

   Plattengröße: 68,1/50 cm.
   Zeichner: Gaetano Chiaveri.
   Stecher: Lorenzo Zucchi.
   Entstehungszeit: 1739/40.
   Abb. 21.

6. Oben: Aufriß der rückwärtigen Front. Unten links: Schnitt in der Querachse der Kapellen. Unten rechts: Schnitt in der Tiefenachse der Kapellen.
Beschriftung: „Veduta della parte posteriore della predetta Chiesa. Spaccato delle Capelle per longo segnato in pianta Lettera B (unten links). Spaccato delle Cappelle Sesagonali per trauerso segnato in pianta Lettera A. (unten rechts)." Am unteren Rand: „Caietanus Claverj Archit: S.R.M.tis Inven: et delin: – L. Zucchi sculp. et excudit Dresdae cum Privil: S.R.M."
Plattengröße: 68,2/50 cm.
Zeichner: Gaetano Chiaveri.
Stecher: Lorenzo Zucchi.
Entstehungszeit: 1739/40.
Abb. 22.

7. Oben: Schnitt in der Längsachse der Seitenschiffe mit deren Innenseite. In der Mitte: Querschnitt in Höhe des südlichsten Joches der Schiffe. Unten: Schnitt in der Längsachse der Seitenschiffe mit deren Fensterseite.
Beschriftung: „Spaccato per Lungo della navata minore verso La parte di dentro Seg:to in pianta Lett.a C. (oben). Spaccato interiore per il Largo di da Chiesa (in der Mitte). Spaccato per Lungo della navata minore verso La parte di fuori Seg.ta in pianta Lett.a D (unten)." Am unteren Rand: „Caietanus Clavery Archit: S.R.M.tis Inven: et Delin: – L. Zucchi sc. et excudit Dresdae cum Privil: S.R.M."
Plattengröße: 67,8/50,2 cm.
Zeichner: Gaetano Chiaveri.
Stecher: Lorenzo Zucchi.
Entstehungszeit: 1739/40.
Abb. 15.

Das Stichwerk der Ornamenti diversi di Porte e Finestre.

8. Titelblatt und Widmung von Band I.
Umgeben von Architektur-Details und Werkzeugen des Architekten, vor einem Baum und der Ruine eines antiken Portikus liegt schräg eine barock geformte Steinplatte mit der Inschrift: „Ornamenti Diversi di Porte e Finestre in prospettiva con Piante Modini e Profili in Num°. di 120. Divisi in Quattro Tomi, Tomo I. Dedicato alla Sacra Real Maestà di Maria Gioseffa. Regina di Polonia ed Elletrice di Sassonia Arciduchessa d'Austria & c. & c. Inventati da Gaetano Chiaveri Romano Architetto attuale di S. Ma Augusto III Re di Polonia ed Elettore di Sassonia &c. Dati alle stampa da Lorenzo Zucchi Regio Intagliatiore in rame con Privilegio di S. M. Dresda 1743".

„Sacra Real Maestà

La Graziosa real Protezione, di cui con tanta, e Sovragrande benegnità mi ha sempre onorato, mi obliga a dare publici attestati di quell'osservanza, a cui son tenuto. Non lo posso, ne so altrimenti fare, che presentando alla Sacra Reale Maestà Vostra questo Primo Tomo d'Ornamenti di Porte, e Finestre di mia Invenzione, picciolo parto del mio povero talento. So, e Spero non sarà dalla Sacra Reale Maestà Vostra sprezzato, ma con l'innata solita Regia Bontà nel Reale Aggradimento alla tenuità del' offerta farà conoscere, che le Virtù nella Maestà Vostra non hanno ristretti Confini, Siccome io con questa picciola Opera ho voluto mostrare a Coloro, che o per ignoranza, o per Scarsezza d'ingegno nell'invenzione pregiudicano alla vastità dell'intelletto con registrare frà limiti troppo ristretti l'Arti e le Scienze, che non hanno, ne averano mai limitazione alcuna. Facendo torto a què Spiriti che hanno saputo dalli antichi principij trovare la perfezione, no già senza fondamento, o per dir meglio alla moda. Freggiato questo Primo Tomo del glorioso Nome della Sacra Reale Maestà Vostra farà arrossire li Ignoranti, ed ammutire li critici, ed Jo verrò distinto quale, prostrato bacciando il lembo del Sacro Manto, Supplico umilmente non isdegnarmi nella continuazione dell' alta Protezione.

Della Sacra Reale Maestà Vostra

Dresda li 7. Ott.re 1743.

Umilissimo, Divotissimo, et Obligatissimo Servo

Gaetano Chiavery Romano Architetto di S.M.R. di Polonia ed Ellettore di Sassonia, etc."

9.–39. 30 Portalentwürfe in Aufrissen, Schnitten und Grundrissen.
Beschriftung am unteren Rand: „C. (sic!) Chiaveri Inv. et delin." und die betreffende Nummer.
Plattengröße: 20/29 cm (um 1–5 mm schwankend).
Zeichner: Gaetano Chiaveri.
Stecher: Lorenzo Zucchi.
Entstehungszeit: 1739/40.
Abb. 157–160.

Titelblatt und Widmung von Band II.

40. Unter einem Baum eine am oberen Rand profilierte Steinplatte mit der Beschriftung: „Ornamenti Diversi di Porte e Finestre in prospetiva con Piante Modini e Profili in Num.° di 120. Divisi in Quattro Tomi. Tomo II. Dedicato a Sua Altezza Federico Christiano Principe Reale di Polonia et Elettorale di Sassonia &.c. Inventati da Gaetano Chiaveri Romano Architetto attuale di S. M. Augusto III. Re di Polonia ed Elettore di Sassonia &.c. Dati alla Stampa da Lorenzo Zucchi Regio Intagliatore in rame con Privilegio di S. M. Dresda 1744."
Vorwort auf eigenem Blatt.
„Altezza Reale

Non ad'altro oggetto ardisco presentare a Vostra Altezza Reale questo Secondo Tomo d'Ornamenti di Porte, e Finestre di mia Invenzione, che per garantirlo dalla Censura di alcuni, li quali vedendolo freggiato del Inclito Nome di Vostra Altezza Reale non oseranno, portati che sono a sostenere la non retta opinione del loro preteso buon gusto, attacare così alla scoperta questo qualunque siasi picciolo saggio del mio scarso ingegno. L'Altezza Vostra Reale, che oltre l'innata sua propensione per le belle Arti, hà avuto tutto il campo di ammirare, e discernere nel viaggio fatto in Italia, e particolarmente in Roma le numerose belle Opere di tanti celebri Vomini sì antichi, che moderni, degnarassi ben gradire l'umile offerta, che Le ne faccio, e compatendone i trascorsi non negare L'alta Sua Protezione a chi con ogni più ossequioso rispetto s'inchina

Di Vostra Altezza Reale

Dresda li Ott^ri. 1744

Umilissimo, Divotissimo, et Obligatissimo Servo
Gaetano Chiaverj, Romano Architetto di S.M.R. di Polonia ed Elettore di Sassonia, etc."

41.–70. 30 Portalentwürfe in Aufrissen, Schnitten und Grundrissen.
Beschriftung am unteren Rand: „G. Chiaveri inv. et del." und die betreffende Nummer.
Plattengröße: 20/29 cm (um 1–5 mm schwankend).
Zeichner: Gaetano Chiaveri.
Stecher: Lorenzo Zucchi.
Entstehungszeit: 1739/40.
Abb. 161–164.

Projekt zum Umbau der Kuppel von St. Peter in Rom.

Schrift: „Breve Discorso di Gaetano Chiaveri Romano architetto – circa i danni riconosciuti nella portentosa Cupola di San Pietro di Roma – – con la maniera durabile, e più sicura per la reparazione. In Pesaro 1767. Dalla stamperia Amatina."

71. Rame I°. Tambour und Laterne A mit dem Grundriß von Michelangelo, B mit dem von Chiaveri der Säulenpaare, C mit dem, der Einzelsäulen vorsieht.
Beschriftung: siehe Abb. 153. Maßstab: 100 Palmi Romani = 8 cm.
Plattengröße: 32/20 cm.
Zeichner: Gaetano Chiaveri.
Stecher: Ubaldo und Giovanni de' Stephani.
Entstehungszeit: 1767.
Abb. 154.

72. Rame II°. Oben: Aufriß des einsäuligen Tambour und des Kuppelfußes nach Chiaveris Projekt. Unten: Obiger Grundriß im Detail.
Beschriftung siehe Abb. 154. Maßstab: 30 Palmi Romani.
Plattengröße: 34/21 cm.
Zeichner: Gaetano Chiaveri.
Stecher: Ubaldo und Giovanni de' Stephani
Entstehungszeit: 1767.
Abb. 155.

73. Rame III^1. Aufriß und Schnitt je zur Hälfte von Tambour, Kuppel und Laterne nach Chiaveris einsäuligem Projekt.
Beschriftung: „Parte esteriore ed interiore della cupola e lanternino, L'una, e l'altra espressa secondo il nuovo ideato progetto." Am unteren Rand: „Gaetano Chiaveri Accademico di S. Luca di Roma ed architetto giubilato della Corte di Sassonia inventore – 1767 – Joannes et Ubaldus fratres de Stephanis Pisarenses alternatim inc."
Maßstab: 100 Palmi Romani = 8 cm.
Plattengröße: 34/24 cm.
Zeichner: Gaetano Chiaveri.
Stecher: Ubaldo und Giovanni de' Stephani.
Entstehungszeit: 1767.
Abb. 155.

SCHRIFTTUM

1. Adler, Fr.: Der Bau und die Abtragung des Münzturmes Zeitschrift für Bauwesen 1863, S. 13ff, und Zentralblatt der Bauverwaltung Bd. III, 1883.
2. Barth, Alfred: Zur Baugeschichte der Dresdner Kreuzkirche. Dresden 1907.
3. Bianconi, Giov. Lod.: Elogio storico del Cav. A. R. Mengs, Mailand 1780, deutsch Wien 1781.
4. Boroviczény, Aladar von: Graf von Brühl. Wien 1930.
5. Borrmann, Richard: Die Bau- und Kunstdenkmäler von Berlin. Berlin 1893.
6. Brinckmann, Albert Erich: Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts in den romanischen Ländern. Berlin-Neubabelsberg 1915.
7. Canzler, Karl Adolf: Restaurierung des Turmes der katholischen Hofkirche in Dresden. Deutsche Bauzeitung 1872, S. 229.
8. Chiaveri, Gaetano: Sentimento sopra la pretesa reparazione di danni della cupola die San Pietro in Vaticano. Roma 1742 (war nicht auffindbar).
9. Chiaveri, Gaetano: Sentimento ... mit Widmung an König August III., Dresden 1744. In dem Exemplar der Bibliothek in Pesaro festgestellt, doch ohne den im Text erwähnten Stich. Eine deutsche Übersetzung soll 1750 erschienen sein.
10. Chiaveri, Gaetano: Breve Discorso di – – Romano architetto giubilato della Corte di Sassonia, ed accademico di San Luca di Roma, circa i danni riconosciuti nella portentosa Cupola di San Pietro di Roma, e le sue principali cause, con la maniera durabile, e più sicura per la reparazione, dedicato a tutti i Professori ed amatori di detta Scienza. In Pesaro 1767. Dalla Stamperia Amatina con pubblica Autorità.
11. Dassdorf, Karl Wilhelm: Beschreibung der vorzüglichsten Merkwürdigkeiten der Churf. Residenzstadt. Dresden 1782.
12. „Dresdnische Merkwürdigkeiten" vom Jahre 1739ff.
13. Duhr, Bernhard S.J.: Geschichte der Jesuiten in den Ländern der deutschen Zunge im 18. Jahrhundert. IV. Bd., 1. Teil, 1928.
14. Durm, Josef: Zwei Großkonstruktionen der italienischen Renaissance. Zeitschrift f. Bauwesen. 37 (1887) S. 480ff.
15. Ermisch, Hubert Georg: Der Figurenschmuck der Kathclischen Hofkirche. Dresdner Nachrichten 13. Nov. 1932.
16. Erneuerung der Katholischen Hofkirche in Dresden. Kunstchronik NF. 21 (1914) S. 91f.
17. Fink, August: Die Geschichte des Herzog-Anton-Ulrich-Museums in Braunschweig. Braunschweig 1954.
18. Fischer, W.: Verwitterungserscheinungen an Dresdner Elbsandsteinbauten. In „Fotographie und Forschung", 1944, S. 32ff.
19. Flade, Ernst: Gottfried Silbermann. Leipzig 1953.
20. Forwerck, Friedrich August: Geschichte und Beschreibung der königl. kath. Hof- und Pfarrkirche zu Dresden. Dresden 1851.
21. Franz, Heinrich Gerhard: Neue Planfunde zur Geschichte der Katholischen Hofkirche in Dresden. Forschungen und Fortschritte, 25 (1949) H. 3/4, S. 34ff.
22. Franz, Heinrich Gerhard: Zacharias Longuelune und die Baukunst des 18. Jahrhunderts in Dresden. Berlin 1953.
23. Freckmann, Karl: Die Hofkirche zu Dresden. Augsburg 1829. D. Kunstführer, Bd. 42.
24. Golzio, Vincenzo: Il seicento e il settecento. Storia dell'arte classica e italiana. Vol. IV. Torino 1950.
25. Grabar, Igor: Geschichte der russischen Kunst. (Russisch.) Moskau 1910ff. Bd. III, Petersburger Architektur vom 18. zum 19. Jahrhundert.
26. Grünhagen, Kolmar: Geschichte des ersten schlesischen Krieges. Gotha 1881.
27. Gurlitt, Cornelius: Die Katholische Hofkirche in Dresden. Bl. f. Architektur und Kunsthandwerk, 1888, No. 4, 5.
28. Gurlitt, Cornelius: Andreas Schlüter. Berlin 1891.
29. Gurlitt, Cornelius: Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler des Königsreichs Sachsen. Heft 21, Dresden 1900.
30. Gurlitt, Cornelius: Warschauer Bauten aus der Zeit der sächsischen Könige. Berlin 1917.
31. Haenel, Erich: Lorenzo Mattielli, der Bildhauer Chiaveris. Zeitschrift für Bildende Kunst. NF. 11 (1899) S. 106–112, 121–128.
32. Hagedorn, Christian Ludwig v.: Betrachtungen über die Malerei. Leipzig 1762, 2 Bde.
33. Heise, Walther: Die Erneuerungsarbeiten an der Katholischen Hofkirche in Dresden bis zum Jahre 1917, Manuskript im Institut für Denkmalpflege in Dresden.
34. Hasche, Johann Christian: Umständliche Beschreibung Dresdens. Leipzig 1781.

35. Hasche, Johann Christian: Dipl. Geschichte Dresdens. Bd. 1–5, 1810–1826.

36. Hempel, Eberhard: Francesco Borromini. Wien 1924.

37. Hempel, Eberhard: L'opera di un architetto Romano. La chiesa di Corte di Dresda nel suo stato presente. L'Urbe, Rivista Romana, Fasc. VII (1952) S. 10ff.

38 Hempel, Eberhard: Die Katholische Hofkirche zu Dresden im Wiederaufbau. Wissenschaftliche Zeitschrift der Techn. Hochschule Dresden. 3 (1953/54) S. 342ff.

39. Hempel, Eberhard: Die Katholische Hofkirche in Dresden. Bauprogramm und Sinndeutung. Das Münster, 7 (1954) S. 16–23 u. Jahrb. der Pflege der Künste III. Dresden 1955

40. Henn, Walter: Die Sicherung und der Wiederaufbau historischer Bauwerke. Baumeister 45 (1948) S. 305ff.

41. Hornung, Zbigniew: Nouvelles contributions à l'activité de Placidi. Biuletyn Historii Sztuki i kultury, 9 (1947) S. 281ff.

42. Justi, Carl: Winckelmann und seine Zeitgenossen. 3 Bde. Leipzig 1898.

43. Johann Georg, Herzog zu Sachsen: Sächsische Erinnerungen in dem Palazzo Massimo delle Colonne zu Rom. N. Arch. f. Sächs. Gesch., 43 (1922) S. 267ff.

44. Klein, Eberhardt: 175 Jahre Katholische Hofkirche Dresden, 25. Juni 1751 bis 25. Juni 1926. Dresden 1926.

45. Klemm. Chronik der Residenzstadt Dresden. Dresden 1837.

46. Koch, Hugo: Sächsische Gartenkunst. Berlin 1910.

47. Köhler: Die Erneuerungsarbeiten an der Katholischen Hofkirche zu Dresden. Zentralblatt der Bauverwaltung 1904, S. 297ff.

48. Kurbàtov: Petersburg. Chudožestvenno istoričeskij očerk. (Kunstgeschichtliche Abhandlungen.) Petersburg 1913.

49. Lindau, Wilhelm Adolf: Gemählde von Dresden. Dresden 1824.

50. Lippert, Kaspar von: Kurzgefaßte Nachricht von dem churbaierischen Hofbildhauer und Modellmeister Herrn Dominicus Auliczek, Augsburgisches monatliches Kunstblatt VII, 31. August 1772, S. 63ff. Neudruck: Altbayerische Monatsschrift II (1900) S. 26ff.

51 Lo Gatto, Ettore: L'Opera del Genio Italiano all'Estero, Seria prima: Gli artisti in Russia, Vol. II. Roma 1935.

52. Milizia, Francesco: Memorie degli architetti antichi e moderni, 3. ed., Parma 1781.

53. Noack, Friedrich: Chiaveri, Gaetano. Allg. Lexikon der bildenden Künstler. Leipzig 1912, VI, S. 489.

54. Poleni, Giovanni: Memorie istoriche della Gran Cupola del Tempio Vaticano. Padova 1748.

55. Rauda, Fritz: Merkwürdigkeiten der Katholischen Hofkirche zu Dresden. Zur Erinnerung an ihre Weihe vor 175 Jahren. Dresdner Anzeiger, Wiss. Beil. 3 (1926), Nr. 26, S. 101ff.

56. Rauda, Fritz: Die Beisetzungskirche Augusts des Starken, die erste Hofkapelle im Dresdner Schloß. Dresdner Anzeiger Jg. 203 (29. 1. 1933), S. 5ff.

57. Rauda, Wolfgang: Dresden, eine mittelalterliche Kolonialgründung. Die Gestaltung des Schloßgeländes vom Barock bis zur Neuzeit. Dresden 1933.

58. Rauda, Wolfgang: Ein gewisser Bau nahe der Vestung. Das Geheimnis um Chiaveris Dresdner Baupläne enthüllt. Dresdner Anz. 1939, Nr. 91, S. 16.

59. Reimers, Heinrich von: St. Petersburg am Ende seines ersten Jahrhunderts. St. Petersburg 1805, 2 Bde.

60. Reuther, Hans: Balthasar Neumanns Gewölbebau. Münster 6 (1953) S. 54ff.

61. Rotili, Mario: Philippo Raguzzini e il rococo romano. Roma 1952.

62. Sächs. Ingenieur- und Architektenverein und Dresdner Architektenverein: Die Bauten, Technischen und Industriellen Anlagen von Dresden. Dresden 1878.

63. Schäfer, Wilhelm: Die Katholische Hofkirche zu Dresden. Nach den vorhandenen Urkunden herausgegeben von ... Dresden 1851.

64. Schmidt, Karl: Die Erneuerungsarbeiten an der katholischen Hofkirche in Dresden. Die Denkmalpflege 17 (1915) S. 65ff.

65. Schnorr, Hans: Vierhundert Jahre deutsche Musikkultur. Zum Jubiläum der Staatskapelle und zur Geschichte der Dresdner Oper. Dresden o. J.

66. Schubert, Otto: Geschichte des Barock in Spanien. Eßlingen 1908.

67. Sponsel, Jean Louis: Die Frauenkirche zu Dresden. Dresden 1893.

68. Sponsel, Jean Louis: Der Zwinger, die Hoffeste und die Schloßbaupläne zu Dresden. Dresden 1909.

69. Stählin, Karl: Aus den Papieren Jacob von Stählins. Ein biographischer Beitrag zur deutsch-russischen Kulturgeschichte des 18. Jahrhunderts. Königsberg 1926.

70. Stöckhardt, Heinrich: Die Katholische Hofkirche zu Dresden. 12 Taf. Lichtdrucke m. begleitendem Text v. Th. Seemann. Dresden 1883.

71. Straub, Hans: Die Geschichte der Bauingenieurkunst. Basel 1949.

72. Valori: Mémoires des négociations du Marquis de – ambassadeur de France à la Cour de Berlin. Paris 1822.

73. Waliszewski, Kasimierz: Pierre le Grand. Paris 1897.

74. Weinart, Benjamin Gottfried: Topographische Geschichte der Stadt Dresden. Dresden 1777.

ORTSREGISTER

(eingeklammerte Zahlen: Abbildungsnummern)

Amsterdam, Westerkirche 65
Augustusburg, Schloßkapelle 31

Barcelona, Nuestra Senora de Belen 56
Berlin, Jerusalemer Kirche 57
– Kgl. Schloß 161
– Münzturm 14, 57, 107 f.
– Parochialkirche 57
– Petrikirche 57
– Sophienkirche 57

Capodimonte, Königlicher Palast 12, 191
Carrara 101, 119 f.
Caserta, Schloß 214
Crottendorf, Marmorbrüche 119, 120, 127

Dresden, Chiaveris Wohnhaus 100, 187 ff., 256 (148)
– Ev. Schloßkapelle 51
– Frauenkirche 202 ff., 230
– Katholische Hofkirche
  Abputzen 115 f.
  Baluster 49 (55 f.)
  Bauarbeiter 98 ff.
  Bausymbolik 74 f.
  Dachdeckung 117, 121, 127
  Dachkonstruktion 117, 127
  Deckengemälde 86, 251 f. (66 ff.)
  Fenster 51, 53 (26 ff., 53 f.)
  Fußboden 119 f., 122 (87)
  Gewölbe 108 ff., 118 f.
  Gründung 112 f., 114 f.
  Inneres 74 ff., 100 f. (57 ff.)
  Kosten 101, 105
  Kupferstiche 37, 44, 49, 69, 72 (13, 16, 18 ff., 104 f., 107 f., 112, 114, 117 ff.)
  Mauerwerk 114 f.
  Modell aus Holz 37, 43 f.
  Modelle aus Zink 72, 74
  Musikchor 83 ff., 102 f. (60)
  Ordnungen 49 f.
  Orgel 102 f. (60)
  Portal 211 (33, 44)
  Profilierung 50
  Statuen 53 ff., 127 ff. (88 ff., Tafel 1 ff.)
  Steinmetzarbeiten 99
  Stellung 37 (12)
  Turm 55 ff., 101 f., 104 ff., 117 f., 123 ff., 252 (Vor dem Titel, 20 ff., 39 ff., 79, 81 f.)
  Uferbefestigung 103 f. (12)
  Verhältnisse 37, 67, 69, 75
  Vorentwürfe 31 ff. (9 ff.)
  Zerstörungen und Wiederaufbau 126 f.
– Kath. Schloßkapelle 1
– Kgl. Schloß 55, 161 ff., 252 ff., 257 f. (124 ff.)
– Kreuzkirche 111, 205, 216 f.
– Marcolini-Brunnen 145
– Neustädter Markt, Brunnen 161 f.
– Palais Brühl 27
– Triumphbogen auf der Brücke 24 f. (130)

Foligno 215

Herculanum, Statuen 151
Hubertusburg, Jagdschloß 100, 145, 206

Korostino, Kirche 11, 18 f., 251 (4 f.)
Kotlin 14
Krakau, Kathedrale auf dem Wawel 24
Kronstadt 14

Mailand, Dom 11
Monte Porzio, Vigna 213 f.
München, St. Michaels-Kirche 109

Nieswies 24

Paris, Louvre 55
– Palais du Luxembourg 162
Portici, Königlicher Palast 12, 191
Potsdam, Garnisonkirche 65
– Heiliggeistkirche 65

Radzyn, Schloß 182
Rom, Accademia di S. Luca 12, 190
– Kapitol, Paläste 55, 174
– Monte Citorio 11, 161
– Palazzo Massimo delle Colonne, Modell der Dresdner Hofkirche 72 f.
– Platz vor S. Ignazio 190
– Porto di Ripetta 12
– S. Agnese 11, 18
– S. Andra delle Fratte 11
– S. Angelo Custode 19
– S. Carlino 11
– S. Croce in Gerusalemme 191 f., 211, (149)
– S. Eustachio 12
– S. Filippo Neri, Oratorio 12
– S. Francesco delle Stimmate 12
– S. Giovanni Colabita 13 (1)
– S. Giovanni in Laterano 53, 191 f.
– S. Gregorio a Ponte Quattro Capi 15
– S. Ivo 11, 18

Rom, S. Maria Maggiore 191
- St. Peter 19, 57
  Kuppel 100, 192, 206 ff., 259 (149 ff.)
- SS. Pietro e Marcellino 19
- S. Salvatore an dem Ponte Rotto 15
- Spanische Treppe 12, 190
- Wohnungen Chiaveris 214 f.
Salzdahlum, Galerie 163
St. Petersburg 14 ff. (Abb. S. 7 f.)
- Akademie 20 f., 251 (S. 7 f., 6 f.)
- Alexander-Newskij-Kloster 14 f., 40 (2 f.)
- Bibliothek der Akademie 20 (7)
- Hospital 20
- Katholische Kirche 18
- Palais der Zarin Paraskowja Feodorowna 20, (Abb. S. 7)
- Peter-Pauls-Festung, Kathedrale 14 f., (Abb. S. 8)
- Kunstkammer 20 f., (Abb. S. 7 f.)
- St. Isaak 22 (Abb. S. 7)
- St. Peter 20
- Sommerpalais 14
- Winterpalais 15 f
Strjelna, Schloß 14
Teplitz 183
Versailles, Schloß 53
- Schloßkapelle 51 f., 55, 75 f., 215
Vigna Tuscolana 213 f.
Warschau, Kgl. Schloß 23, 90, 180 ff., 254 f., 140
- Palais Casimir 24
- Palais Flemming 23
- Palais Radziwill 24
- Sächsisches Palais 23
- Schloß und Kirche in Ujazdów 24, 26
- Trauerkatafalk für August den Starken 24
- Weichselbrücke 24 f.
Wien, Albertina 18
- Brunnen auf dem Mehlmarkt 131
- Hofbibliothek, Quadriga 132
- Kirche der Barmherzigen Brüder, Hochaltar 132
- Reichskanzleitrakt, Herkulesgruppen 132
- St. Michael, Michaelsstatue 132
- Schwarzenberggarten, Frauenraubgruppen 132
- Zeughaus 132
Würzburg, Häuser 206 f.
- Sakristeien am Dom 118
- Residenz, Gewölbe 118
Zöblitz, Serpentinstein 120

PERSONENREGISTER

Accoramboni, Graf 28 f., 99
Adler, Johann Georg 99, 143
Aglio, Pietro 101, 214
Amalie, Kaiserin 99
Anna Iwanowna, Zarin 18
Anton Ulrich von Braunschweig 163
Apraksin, General Admiral 15 f.
August III. 24 ff., 95 ff., 99, 100, 131, 163 ff., 180
August der Starke 23 ff., 51 f., 162, 180
Auliczek, Dominik 215
Bähr, George 200, 216
Barigioni, Filippo 15
Bernini, Lorenzo 11, 51 ff., 95, 161
Bernoulli, Johann 201
Beyer, Michael 27
Bibiena, Giuseppe Galli 86, 172
Bodt, Jean de 27 f., 31, 33, 65, 166, 170, 179
Böhme, Andreas 99, 143
Borromini, Francesco 11 f., 18, 22, 44, 162
Boschowich, Ruggiero 201
Brühl, Heinrich Graf 27, 95, 115, 143, 214
Buzzi, Jakob 23
Canaletto, Bernardo Belotto, gen. – 24, 28, 42, 69, 116
Canevari, Antonio 12, 191
Canzler, Joh. Traugott 123 f.
Chiaveri, Maffeo 28
Coudray, Pierre 103
Cuvilliés, François 42
Donner, Raphael 131
Dubut, Friedrich Wilhelm 144
Duval, Valentin Jameray 18
Elisabeth, Zarin 17 f., 22
Ernst, Carl 28, 100, 146
Eviten, von 20
Exner, Christian Friedrich 201, 217
Felice della Greca 18
Fischer von Erlach, Joh. B. 53
Flemming, Heinrich Graf von 23
Fontana, Carlo 11, 201
Franke, Johann Adam 103
Friedrich Christian, Kurprinz 172, 190 f., 206, 259
Friedrich I. von Preußen 55
Friedrich II. von Preußen 27 f.
Friedrich Wilhelm I. von Preußen 55 f.
Friesen, Graf 37, 97
Fuga, Ferdinando 191
Fürstenhof, Oberst 28, 97
Galilei, Alessandro 53, 136, 190 ff.
Gerlach, Philipp 57 f.
Giesel, Johann August 189
Grael, Joh. Friedrich 57
Gregorini, Domenico 191 f.
Grone, Johann Baptist 86
Gruber, P. Superior 99
Guarini, Guarino 83
Guarini, P. Ignaz 27 f., 146 f., 191
Hackl, Joseph 103
Haenel, Karl Moritz 123
Härbel, Nikolaus Friedrich 20, 22
Hasse, Joh. Adolf 86

Hegner-Abrahamowicz, Andreas 180
Hennicke, Johann Christian Graf 28 f., 97, 99
Hesse, Traugott Friedrich 122
Hölzer, Gottlob August 217
Holtzendorf, Christian Gottlieb 200
Horn, Johann Gottlob 29
Hutin, Charles 89

Jacquier, Franz 201
Juvara, Filippo 12

Kannegießer, Friedrich August 167, 253
Karcher, Johann Friedrich 180
Karl III. 12
Katharina I., Kaiserin 18 f.
Keyzer, Hendryk de 65
Khevenhüller, Joseph Graf 27 f.
Knöffel, Joh. Christoph 27, 31, 83, 100 f., 117, 121, 185, 187
Korb, Hermann 163
Krubsacius, Friedrich August 201, 217
Küffner, Ragmund 45

Lindemann, C. P. 99
Locke, Samuel 83, 201
Longuelune, Zacharias 23, 27 f., 31 ff., 35, 179, 185 f., 190, 255 f.
Ludwig XIV. von Frankreich 83
Lukinin 22
Lutze, Joh. Fr. 99

Mansart, Jules Hardouin 31, 83
Marainville, Graf 167, 253
Maraschini, Joseph 117, 214
Maria Antonia, Kurprinzessin 172
Maria Josepha von Sachsen 37, 83, 135, 206, 258
Massimo, Kardinal 72
Mattarnovi, Georg Johann 15, 20
Mattielli, Francesco Antonio 144
Mattielli, Lorenzo 28, 99 f., 127 ff., 142 ff.
Maulbertsch, Anton 94
Max, Prinz 189
Mengs, Raphael 88, 94, 100
Merlini, Domenico 186
Meyer, Jakob 143
Meyer, Paul 143
Michelangelo 53, 174
Michetti, Nicola 20
Mochi, Francesco 95
Mock, Johann Samuel 26
Müller, Jakob Benjamin 86, 89, 252

Nelli, Vincenzo 12
Neumann, Balthasar 109, 118, 191

Oberschall, Johann Matthäus 99, 143
Oeser, Adam Friedrich 131

Palko, Carl 94
Paraskowja Feodorowna 20
Passalacqua, Pietro 12, 191 f.
Pedetti, Mauritio 24
Permoser, Balthasar 94, 135
Peter II. v. Rußland 22
Peter der Große 14 ff.
Petersill, Andr. Paul 99
Petersill, Joh. Reinhold 99
Piermarini, Giuseppe 215
Placidi, Francesco 24, 95
Pöppelmann, Carl Friedrich 183
Pöppelmann, Matthaes 23, 27, 31, 35, 180
Poleni, Giovanni 202
Potocki, Eustachius 182

Radziwill, Fürst 24
Raguzzini, Filippo 190
Rastrelli, Bartolomeo 14 f.
Rossi, Joh. Carl August 122
Rotari, Pietro 94 f.
Rüth, Georg 200 f.

Sanctis, Francesco di 190
Schatz, David 202
Schlüter, Andreas 14, 53 ff., 107 f., 161, 204
Schmidt, Johann Georg 216 f.
Schumacher, Johann Jakob 20
Schuricht, Christian Friedrich 122
Schwarze, Heinrich 69, 83 f., 102, 121
Schwertfeger, Theodor 14 f.
Semper, Gottfried 163, 176
Semzoff, Michail 20
Seur, Thomas le 201
Sigismund III. von Polen 180
Silbermann, Gottfried 83, 102 f.
Silvestre, Louis 94
Simon, Johann Christian 28, 99, 103 f., 113, 143
Sokolowa, Anastasia 18
Solari, Antonio 183 f., 255
Specchi, Alessandro 12
Stanislaus, König von Polen 186
Stöckhardt, Heinrich 105, 110, 124
Sturm, Leonhard 65
Sulkowski, Graf Joseph 26, 95

Thomae, Benjamin 162
Thormeyer, Friedrich 122 f.
Tolstoi, Peter Andrejewitsch 14
Torelli, Stefano 94, 135, 144 f.
Trezzini, Domenico 14 ff., 37

Uhlmann, Johann 29, 113

Valori, Marquis de 29
Vanvitelli, Luigi 12, 21, 215

Wackerbarth, Graf Gabaleon 24, 99, 191
Wetzel, Sebastian 86 ff., 100 f., 115 f., 119, 122, 251 f.
Winckelmann, Joh. Joachim 131
Wren, Christopher 203

Zucchi, Antonio 28, 95
Zucchi, Lorenzo 37, 135, 144, 206, 257 ff.

Urheber der Abbildungen

Staatliche Fotothek, Dresden Vor dem Titel, 8, 9, 12–81, 86–123, 125–127, 129–146, 157–164, Tafel 1–32 · Technische Hochschule, Dresden 2, 3, 150–152, 156 · Sächs. Landeshauptarchiv, Dresden 148 · Stengel & Co., Dresden 10, 11 Grete Back, Dresden 83, 84 · Öst. Nationalbibliothek, Wien 7 · Albertina, Wien 4–6 · Akademie für Architektur, Leningrad S. 7, 8 · Hendryk Podbeski, Warschau 147 · Alinari, Rom 149 · E. Richter, Rom 1

25.–