



50
BAROCKBERICHTE

Johann Bernhard Fischer von Erlach und die zeitgenössische Architekturausbildung in Rom: Abraham Paris (Preiß/Preuss) und Nikodemus Tessin

Der Dreißigjährige Krieg hat weitgehend verhindert, dass die Entwicklung der römischen Barockarchitektur jenseits der Alpen als Prozess wahrgenommen werden konnte. Die Nachkriegsgeneration, zu der auch Fischer zählte, erlebte Rom als ein barockes Gesamtpanorama; als einen Ort voller revolutionärer Bauten von Gian Lorenzo Bernini (Neapel 1598-1680 Rom), Francesco Borromini (Bissone 1599-1667 Rom), Pietro Berrettini da Cortona (Cortona 1596-1669 Rom) und Carlo Rainaldi (Rom 1611-1691 ebd.), die sich aber längst zu einem urbanistischen Meisterwerk zusammengefügt hatten, dass sich den Reisenden als geschlossenes Erscheinungsbild darbot.¹ Als Fischer um 1670/71 in Rom eintraf, waren gerade der Petersplatz und die Scala Regia vollendet. Die Fassade von Sant'Andrea al Quirinale, die Galerie des Palazzo Colonna² und das Grabmal Alexanders VII. waren noch im Bau, alles Entwürfe Gian Lorenzo Berninis, der erst unter Alexander VII. wirklich zum Architekten geworden war.³

Papst Alexander VII. Chigi, der große Förderer Berninis, war 1667 verstorben,⁴ im selben Jahr wie Francesco Borromini. Pietro da Cortona starb zwei Jahre später. Bernini sollte noch bis 1680 leben, seine künstlerischen Aktivitäten nahmen nach 1670 aber langsam ab.

Die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts war von vier langjährigen, künstlerisch glanzvollen Pontifikaten bestimmt gewesen: Paul V. Borghese (1605-1621), Urban VIII. Barberini (1623-1644), Innozenz X. Pamphilj (1644-1655) und Alexander VII. Chigi (1655-1667). Alexanders Nachfolger Clemens IX. Rospigliosi (1667-1669) herrschte nur zwei Jahre. Fischer mag diese Blütezeit vor Augen gehabt haben, als er nach Rom ging. Er erlebte dort zwei Pontifikate: Clemens X. Altieri regierte von 1670 bis 1676, dann folgte die dreizehnjährige Regierungszeit Papst Innozenz XI. Odescalchi (1676-1689), der sich vorrangig Belangen des öffentlichen Wohls widmete. Die Finanzkraft des Kirchenstaates war in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts bereits stark geschwächt; das System des Nepotismus geriet in Verruf und wurde 1692 durch Innozenz XII. reformiert.⁵ Die Zeit der zahllosen prachtvollen Aufträge der Päpste und Nepotenfamilien für Maler, Bildhauer und Architekten war vorbei.

Über Fischers Romaufenthalt ist wenig Konkretes bekannt.⁶ Wir müssen immer noch auf den erst 1751 verfassten Bericht des Ma-

lers und Ingenieurs Johann Ferdinand Schor (Innsbruck 1686-1767 ebd.) zurückgreifen, dem Fischer um 1720 erzählt hatte, als Bildhauer nach Rom gegangen zu sein, aber als solcher dort keine Arbeit gefunden zu haben. Es sei ihm daher geraten worden, sich an den erfolgreichen Philipp Schor (Rom 1646- nach 1713), einen Sohn des bekannten Johann Paul Schor, genannt Il Tedesco (Innsbruck 1615-1674 Rom) zu wenden, der immer einen Bildhauer oder Wachsbossierer gebrauchen könne, um Modelle herzustellen. Bei ihm habe er sich auch die Architektur so erfolgreich angeeignet, dass ihn Philipp Schor 1683 mit nach Neapel nahm, als er dort in die Dienste des spanischen Vizekönigs trat.⁷ Nun ist von Philipp Schors Œuvre, im Gegensatz zu dem seines Vaters, nur wenig bekannt; seine Spur verliert sich in Neapel, wo er offenbar vor allem Festdekorationen ausführte.⁸ Fischer dürfte also in Rom vor allem an Ausstattungsarbeiten und opulenten Dekorationen mitgewirkt haben, die zu einem Markenzeichen der Schorwerkstatt im Umkreis Berninis geworden waren.⁹

Angesichts dieser dürftigen Quellenlage lohnt es sich, den Blick auf einen anderen, besser dokumentierten gleichaltrigen jungen Architekten zu werfen, der einige Jahre zeitgleich mit Fischer in Rom lebte, Nikodemus Tessin d. J. (Stockholm 1654-1728 ebd.), über dessen ersten Romaufenthalt von 1673-77 wir durch Briefe, Tagebucheinträge und Zeichnungen außergewöhnlich gut unterrichtet sind.¹⁰ Die Situation der beiden war nicht gleich: Fischer musste in Rom Arbeit finden; Tessin kam als Sohn des schwedischen Hofarchitekten Nikodemus Tessin des Älteren (Stralsund 1615-1681 Stockholm) finanziell abgesichert zu einem Studienaufenthalt nach Rom, versehen mit einem Empfehlungsschreiben des schwedischen Königspaares an die seit 1656 in der Ewigen Stadt residierende Königin Christine von Schweden.¹¹ Diese königliche Patronage verschaffte ihm Zugang zu Carlo Fontana (Rancate 1638-1714 Rom), einem der führenden römischen Architekten, in dessen *studio* er Zeichnungen kopieren durfte, und vor allem zu Gian Lorenzo Bernini, der sonst keine Schüler dieser Art haben wollte. Tessin aber durfte nicht nur Pläne für ausgeführte und unausgeführte Projekte Berninis wie die Lourefassade, die Fontana di Trevi oder die Spanische Treppe sehen,¹² sondern dem großen Meister auch eigene Entwürfe vorlegen, die Bernini dann kritisierte und mündlich korrigierte.¹³

Fischer dürfte sich niemals in einer solch privilegierten Situation zu Bernini befunden haben; doch müsste er als langjähriger Mitarbeiter der Schor-Werkstatt, die eng mit Bernini zusammenarbeitete, direkteren und umfassenderen Zugang zu Projekten und Entwürfen Berninis gehabt haben, wie sein späteres Œuvre belegt. Tessin hat Berninis Kritik seiner Studienblätter schriftlich festgehalten und Börje Magnusson hat vor einigen Jahren versucht, unter den zahlreichen Zeichnungen Tessins, die sich in den Stockholmer Sammlungen erhalten haben, diejenigen Projekte zu identifizieren, auf die sich Berninis Kommentare bezogen haben könnten.¹⁴ Auf einigen dieser Blätter, die zu den innovativsten und attraktivsten des jungen Tessin zählen, erscheint der Hinweis auf einen „Signor Abrahamo“, der offenbar eine Art Lehrer Tessins im Umkreis Berninis war.¹⁵ Allerdings taucht dieser Name als „Signor Abrahamo“ nur einmal von Tessins Hand geschrieben auf, alle anderen Erwähnungen wurden von seinem Sohn Carl Gustav Tessin nachträglich auf den Zeichnungen hinzugefügt (Abb. 1)¹⁶ – aber noch dem Sohn war Abraham Paris ganz offensichtlich ein Begriff.

Ein „Ingenere“ Abraham Paris war bislang erst ab 1683 in Rom belegt, als er von der *Camera Apostolica* als Sachverständiger für vier Monate zum Hafenaufbau im Bereich der päpstlichen Legation Ferrara, und zwar in Cervia und Cesenatico, eingesetzt wurde.¹⁷ Als Ingenieur und Architekt ist er auch in den 1690er Jahren bis 1712 immer wieder in den Diensten der päpstlichen Kameralverwaltung im Auftrag der *Tesorieri* für Arbeiten in Cervia, Ferrara, Ravenna, Ancona und Anzio nachweisbar.¹⁸ 1702 begutachtete er Arbeiten für den Hafen von Volano nördlich von Ravenna und fertigte Zeichnungen an (Abb. 2), ebenso für die Festung von Senigallia an der Adria (Abb. 3).¹⁹ Der Name Paris führte zur Annahme, es handle sich bei ihm um einen Franzosen.²⁰ Seit Alessandra Anselmi und Giuseppe Bonaccorso vor einigen Jahren das Testament des „mysteriösen Signor Abramo“, wie Hellmut Lorenz ihn nannte,²¹ gefunden haben, wissen wir ein wenig mehr über ihn. Laut Testament und Todeseintrag im Pfarrarchiv von San Francesco di Paola ai Monti starb „Abramo Paris“ im Februar 1716 im Alter von circa 75 Jahren in Rom; er wird in diesen Dokumenten als Sohn eines Johann Philipp aus „Vitspurgh Franconiae“ bezeichnet, war also Deutscher und muss um 1640/41 in Franken geboren sein.²² Als seinen alleinigen

Erben setzte er im Februar 1716, wenige Tage vor seinem Tod, den anwesenden „Ill.mo Sig.r Barone Giuseppe Emanuele Fischer suo caro amico“ ein; es handelt sich um Joseph Emanuel Fischer aus Wien – Fischers Sohn, der sich von 1716 bis 1717 in Rom im Palast des kaiserlichen Botschafters nachweisen lässt.²³ Leider hat sich kein Inventar des Nachlasses finden lassen. Was Joseph Emanuel Fischer in Rom von Paris erbt und nach Wien mitnahm, ist uns nicht bekannt.²⁴

Dass bereits Johann Bernhard Fischer mit Paris bekannt war, belegt eine Skizze der zwischen 1687 und 1692 erbauten Karmeliterinnenkirche St. Josef in Prag aus seinem Besitz, auf der Fischer notierte: „Zu Prag bey S:Joseph auf der Klein Seitten Klosterfrauen Carmeliterine Die Zeichnus Von Abraham Pâris Von Rom Von Wien ...“, die letzten Worte sind fast unleserlich, da das Blatt beschnitten worden ist.²⁵ Fischer muss demnach Paris schon früher kennen gelernt haben. Es könnte sein, dass Paris auch um 1687 einen Entwurf für den Umbau des Wiener Palais Dietrichstein einsandte.²⁶

Eine weiterer Beleg für Paris' Vermittlerrolle in Rom findet sich unter den Zeichnungen des jungen pommerschen Architekten Christof Marselis (um 1670/75-1731 Moskau), der sich in den neunziger Jahren des 17. Jahrhunderts mehrere Jahre in Rom aufhielt. 1702 sollte er zum Architekten des dänischen Hofes avancieren.²⁷ Unter seinen in der Kunstakademietibliothek in Kopenhagen erhaltenen Zeichnungen befinden sich zwei Blätter mit Architekturcapricci, die Marselis offenbar von Paris erhalten hat, und die er beschriftete: „Dieses Blatt ist ein Original des H(ernn) Abraham Preiß Pâpsthlichen Landmessers Mahlers und Architect“ (Abb. 4).²⁸ Und als der schottische Earl of Mar 1717 den Londoner Architekten James Gibbs (Aberdeen 1682-1754 London) um Auskunft bat, wen er ihm als Architekturlehrer in Rom empfehlen könne, antwortete Gibbs, der sich zwischen 1703-1708 in Rom aufgehalten hatte, dass er niemanden mehr kenne: "for Fontana is dead, and so is Signor Abramo Paris, my old masters."²⁹ Noch im Februar 1716 vermerkte ein junger lombardischer Architekt, dass er unter Anleitung des „celeberrimo architeto Abram Paris“ einen Entwurf für die Fassade von San Giovanni in Laterano angefertigt habe; aber allgemein sei der Entwurf von Paris selbst für den besten gehalten worden.³⁰ Dies ist der einzige Hinweis auf ein konkretes römisches Architekturprojekt von Paris; Zeichnungen oder weitere Belege für dieses Projekt haben sich nicht erhalten.

Paris war also ein deutscher Ingenieur und Architekt mit speziellen Kenntnissen im Wasserbau; er war ein glänzender Zeichner,

dessen technische Zeichnungen von ungewöhnlicher graphischer Delikatesse sind und dessen Capricci auch seine Qualitäten im figürlichen Zeichnen belegen; er unterrichtete junge Architekten und war, wenn man Marselis glauben darf, auch als Maler tätig. Mit Fischer, Tessin und Marselis verband ihn ein landsmannschaftlicher Hintergrund; offenbar war er ein Mentor vor allem für deutschsprachige aber auch andere ausländische junge Künstler. Mit Fischer, Tessin, Gibbs und zu einem gewissen Grad auch Marselis hat er junge Architekten unterrichtet, die außerordentlich erfolgreich werden und zu den prominentesten ihrer Generation zählen sollten.³¹ Marselis schrieb seinen Namen „Preiß“, und so lautet in der Tat sein Familienname, denn Abraham „Paris“ kann eindeutig als der älteste Sohn des erfolgreichen Würzburger Hofbildhauers Johann Philipp Preiß/Preuss (1605-circa 1687) identifiziert werden.³² Die Schreibweise des Familiennamens variiert von Preis, Preiß zu Preuss;³³ Tilman Kossatz hat auf Grund von Urkunden in seiner Monographie des Vaters die Version „Preuss“ gewählt.³⁴ Offensichtlich „italianisierte“ Abraham Preiß/Preuss in Rom den etwas sperrigen deutschen Namen zum geschmeidigeren und besser aussprechbaren „Paris“.³⁵

Laut Kossatz stammte Johann Philipp Preuss aus einer Familie von Brunnenmeistern aus Erbach im Odenwald; sein Großvater David war in dieser Funktion in den Diensten des Würzburger Fürstbischofs tätig, wie später auch sein Vater Dietrich. Johann Philipp lernte in Forchtenberg die Bildhauerei bei Michael Kern aus der weitverzweigten Bildhauerdynastie Kern, der auch Bildhauer des Würzburger Stadtrates war. Johann Philipp besaß aber auch eine Architektenausbildung und arbeitete jahrelang als Baumeister für die Grafen von Hatzfeld.³⁶ Damit erklären sich die vielfältigen Kenntnisse von Abraham Paris auf dem Gebiet des Wasserbaus und der Architektur. Die künstlerische Begabung hatte er aber nicht nur vom Vater geerbt. Johann Philipp Preuss heiratete am 8. Dezember 1640 Susanna, die Tochter seines Meisters Michael Kern und damit eine direkte Nichte Leonhard Kerns.³⁷ Abraham Paris war damit ein Großneffe des berühmten Leonhard. Der Taufeintrag von Abraham Paris ist nicht bekannt; aber 1646 wird Susanna Preuss in Forchtenberg mit vier Kindern erwähnt. Das älteste Kind ist ein Sohn mit Namen Abraham, der zweite Sohn heißt Philipp. Abraham muss demnach 1641 geboren sein. Das stimmt mit dem 1716 in der römischen Pfarrmatrikel angegebenen Alter von circa 75 Jahren überein. Johann Philipp Preuss stammte wie Susanna Kern aus einer protestantischen Familie, wurde aber katholisch.

Seine Frau blieb dagegen zeitlebens „obstinatissima haeretica“. Die Ehe wurde um 1682 geschieden. Nach ihrem Tod werden 1702 beide Söhne als „sind zu Rom“ angegeben.³⁸ Joachim von Sandrart widmete 1675 Johann Philipp Preuss in der „Academie der Bau-, Bild- und Malerey-Künste“ einen anerkennenden Beitrag, obwohl er nach eigener Aussage ihn und seine Werke nicht persönlich kannte; offenbar bezog er seine Informationen über den jüngeren Sohn Philipp des Würzburger Bildhauers, den Bruder Abrahams, der sich um diese Zeit in Nürnberg aufhielt.³⁹ „Das edle Frankenland pranget vor aller seiner Nachbarschaft, mit dem sehr erfahrenen und tief sinnigen Bildhauer Johann Philipp Preiß: welcher von Jugend auf in Italien und anderwärts in großen und kleinen Figuren auch in der Baukunst und fortification, viel vornehme Werke an tag gegeben darin er seine meisterhafte Kunst erwiesen... Es finden sich bey ihm die beyde Wissenschaften der Scultura und Architectura so reichlich dass fast nicht zu unterscheiden in welcher von beyden er mehrers erfahren sey... Er hat zween Söhne, die gleichfalls in der Bildhauerey ihre Studien genommen deren einer zu Rom der andere nunmehr zu Nürnberg sich aufhält und in der Bilderey – Kunst eine große Practik und Erfahrung hat“.⁴⁰

Damit können wir in Ergänzung zu Tessins Angaben den römischen Aufenthalt von Abraham Paris sicher auf den Anfang der siebziger Jahre datieren: er dürfte entweder fast zeitgleich mit Fischer in Rom eingetroffen sein, oder war sogar schon vor ihm dort.⁴¹ Es darf daher als sicher angenommen werden, dass sich Paris und Fischer in Rom kennen gelernt haben. Sowohl Johann Philipp Preuss wie fast alle Bildhauer der Familie Kern hatten sich zum Teil mehrere Jahre in Italien zur Ausbildung aufgehalten. Paris kam aus einer bekannten Künstlerfamilie und konnte daher in Rom über gute Kontakte verfügt haben, aber leider wissen wir nichts darüber. Er gehörte altersmäßig der Generation Philipp Schors und Carlo Fontanas an, war also deutlich älter als Fischer und Tessin. Paris kam wie Fischer aus einer Bildhauerfamilie und war, laut Sandrart, wie Fischer auch als Bildhauer ausgebildet. War es vielleicht Paris, der Fischer in Rom in die Grundlagen der Architektur einwies? Dies müssen vorerst Spekulationen bleiben. Es gibt nur einen dokumentierten Auftrag, der die Schorwerkstatt, Bernini und die Wasserbaubehörde zusammenbringt: 1673 entwarf Johann Paul Schor die Dekoration einer neuen Hauptgalerie, die im Hafen von Civitavecchia stationiert war. Schor reiste öfter von Rom in die Hafenstadt, um die Ausführung der von ihm entworfenen vergoldeten Schnitzereien mit Figuren, Ranken- und Blätterwerk zu überwachen. Diese



Pensé d'une salle d'audience du sig. Abrahamo a Rome.

Abb. 1
Nicodemus Tessin, Entwurf eines Thronsaals, Stockholm, Eich. 1016

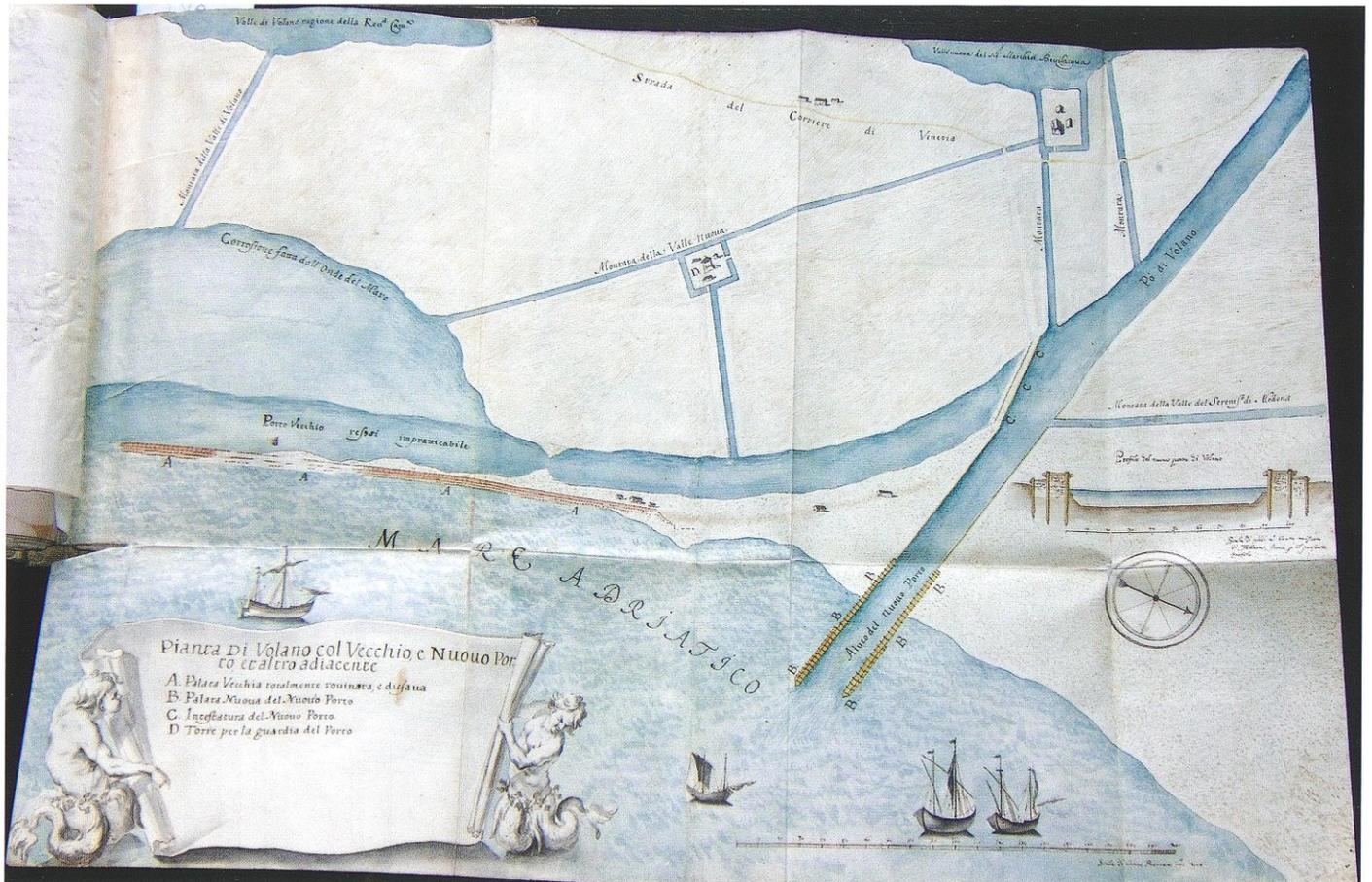


Abb. 2
Abraham Paris, Lageplan für den Hafen von Volano, Rom, Bibliotheca Corsiniana, 34 K 13, c. 10 (1)

Arbeiten dürften kaum ohne eine gewisse Beteiligung Berninis stattgefunden haben, der in seiner Eigenschaft als Kameralarchitekt auch für Civitavecchia zuständig war.⁴² Könnten sich vielleicht hier Bernini, Paris, die Schors und Fischer getroffen haben?

Die vielfältigen Talente von Paris dürften ihn zum idealen Mentor eines jungen Künstlers gemacht haben. Tessins römische Zeichnungen geben uns Hinweise auf das, was vielleicht auch der junge Fischer in Rom von Paris gelernt haben könnte.

Nicodemus Tessin verdanken wir eine der wenigen zeitgenössischen Beschreibungen und kritischen Bewertungen der römischen Architekturszene der siebziger Jahre des 17. Jahrhunderts. Seine Notizen belegen den überwältigenden Einfluss der Werke Berninis, der sich ja auch in Fischers Werk spiegelt.⁴³

„Von Modernen Architecten die noch heute zutage in Roma leben Ist ausserhalb dem Cav: Bernini niemandt gar sonderlich. Der Cav: Carlo Fontana ist nacher ihme der beste wie auch der Matthia Rossi, die zwart auss der schule des Bernini; aber mittlerweillen sie in

ihren reden stetz den Bernini verrachten, ist leicht zu erurtheilen, wass sie verstehen. Der Cavalier Bernini hat die maxime keinen einheimischen grossen zu unterrichten, sonder setzt sie wie die trösher⁴⁴ bloss zur arbeit, u. wo er sein eygen gehirn nicht appliciret, kömpt er gleich klug darvon. Vom Cav: Fontana siehet man die erste capel auff der rechten handt a S. Andrea della Valle vom Card: Ginetti, von welcher aber der dessein am wenigsten ist von ihme selber gemacht worden; ist sonsten dass beste von ihme; Alla Traspontina hat er dass altar gebauet: die kircke S. Marta repariret, woran dass gewelb dass beste ist; ein hauss hat er gebauet neben der Papeliner palais welches gar schlechte ist: In Theatern ist er noch am besten, welches er alla Rizzia wie auch im Giardinetto Ghigi gezeiget; zeichnet sonsten veduten zimlich wohl, wirdt viele gebrauchet fanali undt andere kleine machinen zu inventiren, ist nur ein misurator gewesen, hat aber dass aufschneiden undt plaudern trefflich wohl gelernet. Vom Matthia Rossi siehet man dass kleine pallazetto mitt den vielen statuen oben nicht weit von S. Apostoli.

Der Cav: Rainaldi ist noch schlechter, spielt best auff der harffe.“

Tessins Einschätzungen zeigen eine überraschend negative Haltung gegenüber Rainaldi und den beiden neuen Protagonisten der römischen Architekturszene der siebziger Jahre, Carlo Fontana und Mattia De Rossi, obwohl er die Bauten beider eingehend studiert hat. Berninis lange Karriere neigte sich dem Ende zu und die Ungeduld der Mitarbeiter, endlich aus seinem überwältigenden Schatten treten zu können, wird in Tessins Worten spürbar, der die Werkstattpraxis Berninis, der „keinen Einheimischen Großes unterrichten“ wollte, sondern sie nur als untergeordnete Mitarbeiter zuließ, scharfsinnig erfasst hat.⁴⁵ Der ehrgeizige Fontana war in Rom nicht sehr beliebt, Mattia De Rossi hingegen hochgeachtet.⁴⁶ Tessins Bemerkungen geben daher nicht einfach geläufige Vorurteile wieder.

Danach folgen Bemerkungen „Von mittelmessigen undt ordinairn die da misuratori“, zu denen er Antonio de Rossi, „der das Papeliner palais [Pal. Altieri] bauet, ja auch dass palais a Piazza S. Marco mit den runden ecken, welches gantz verrachtet wirdt, gebauet hat“, ebenso Angelo Torroni und Felice della Greca.⁴⁷ Berninis gebaute und noch ungebauete Projekte stellen alles andere

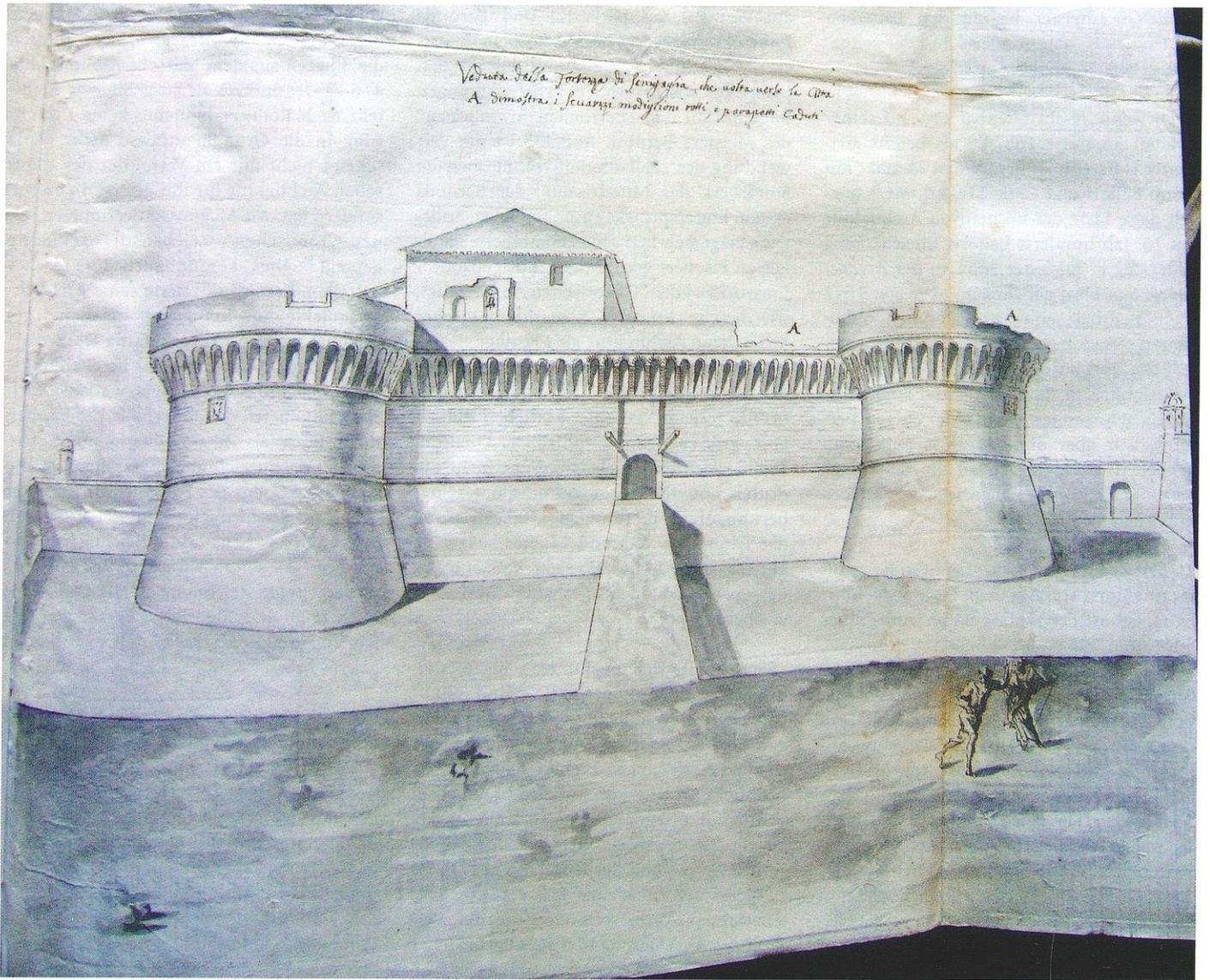


Abb. 3
Abraham Paris, Zeichnung der Festung von Senigallia, Rom, Bibliotheca Corsiniana, 34 K 14, c. 11

in den Schatten und werden von Tessin detailliert aufgezählt: „Dess Cavalieri Bernini, von dem man mit rechte kan sagen, dass er gantz Rom verziehret habe, seine viele wercke seyndt. Bey S. Pietro die grosse Colonnata wo dass vorderste theil noch nicht begundt ist ... seine invention von der herforrückung der facciate mitt den columnen, die campanilien die aber dass gewelb haben zerborsten: da doch der Michael Ang. in seinem testament verlangte, dass man nicht die geringste last solte auff dem gewelbe thun: zur straffe dieses hat er die fontaine mitt dem obeliscen in Piazza Navona gebauet. Von grossen palatien hat er gebauet dass Palatium Palestrini [Palazzo Barberini], Palatium Ludovisii in Piazza Colonna [Palazzo Montecitorio], dass aber noch nicht verfertigt ist, das Palatium Ghigi repariret: den herlich dessein gemacht auff der Louvre in Paris, der aber nicht ist gefolget worden; Die oval kircke S. Andrea à Monte Cavallo mitt

dem schönen gewelbe, die herliche schöne capelle mitt dem altar della S. Teresia alla Madonna della Vittoria, dass altar auff der rechten handt beym eingang à S. Domenico Sisto a Monte Magnanapoli. Die fontaine a Piazza Palestrini.

Die invention umb mitt kutschen vor Monte Trinita hinauff zu fahren, wie auch die invention auff der Fontana di Trevi: die aber allebeyde noch nicht seyndt ins wercke gerichtet worden.

Die herliche invention u. modell von S. Maria Maggiore, die aber nicht ist ins werck gestellet worden. Der Arsenal zu Cività Vecchia. Zu letzt einen dessein auff der Sagrestia di S. Pietro.⁴⁴⁸

Borromini wird dagegen nur kurz gewürdigt: „Borromini hat die facciata mitt den hübschen fenstern auff der seiten von Propaganda Fide gebauet, wie auch S. Carolino à Quattro Fontane. Die nichien undt dass

hintere fenster sampt reparation von S. Giouanni Laterano, ein fenster an der Sapienza, die facciate neben Chiesa Nuova: etc. Hat sich selber auss verfolgung des Bernini umgebracht, ist erstlich nur ein intagliator gewesen.⁴⁴⁹ Geringeres Interesse findet auch das architektonische Werk Pietro da Cortonas: „Vom Pietro da Cortona ist die facciata alla Pace dass hübschteste, wie auch die facciata alla Madonna in via Lata.“⁴⁵⁰ „Wass man heutet zu tage in Roma von guther architectur siehet“ sind für Tessin außer den antiken Bauten Werke von Bramante, Giulio Romano, Raphael, Peruzzi, Ammannatis Villa Giulia, „die so trefflich schön angegeben ist“, Vignola und vor allem Michelangelo. Er erwähnt aber auch Domenico Fontana, Martino Longhi, Algardi und Domenichino. Tessins Tagebucheintragen, Briefe und Zeichnungen seiner italienischen Reise belegen ein systematisches Studium, dass sich von antiken Bauten über die Werke der

Renaissancemeister bis zu den barocken Bauten des 17. Jahrhunderts und der zeitgenössischen Architektur erstreckt.

Auch wenn Tessin offenbar erst auf seiner zweiten Romreise 1687/88 als bereits arriierter Hofarchitekt in direkten Kontakt mit Pietro Bellori und Carlo Maratti trat,⁵¹ spiegelt diese Liste der normativen Architektur des 16. Jahrhunderts Belloris Einschätzung wider, die er in seiner 1664 an der *Accademia di San Luca* gehaltenen, aber erst 1672 als Einleitung seiner Künstlerviten publizierten Akademievorlesung vertreten hatte.⁵² Die dort ausgesprochene Verdammung der Architektur Borrominis und auch, vorsichtiger formuliert, Kritik derjenigen Berninis, war aber ohne Einfluss auf Tessin geblieben. Er hielt sich an die Ratschläge Berninis, die weniger theorieelastig, sondern praxisnah waren.

Zu den Zeichnungen, die Tessin in Rom unter Anleitung von Abraham Paris ausgeführt hatte, gehört der repräsentative Aufriss der Stirnwand eines königlichen Thronsaals, „Pensée d'une Sale d'audience du Sig.r Abrahamo a Rome“ (Abb. 1)⁵³, über den Bernini positiv urteilte: „La tribuna piaceva assai“; in der Tat zitiert der fast sakral anmutende Entwurf eine Reihe von Motiven aus Berninis Repertoire. Aber Bernini verrät dem jungen Tessin auch ein paar Kunstgriffe, um das plastische Volumen zu unterstreichen und dadurch die Wirkung der Architektur zu steigern: „benche anche non starebbe male, se l'second'ordine s'abbassasse un poco, et che le colonne di sotto lo guadagnassero. Il Bassorilievo col giuditio di Salomone che s'alzasse anche un poco, diventerebbe più grande, che si rilevasse un poco di fuori, con qualche modenatura di sotto, che sporgesse non farebbe cativo effetto.“⁵⁴ Die *maniera grande* des Entwurfs mit reicher skulpturaler Ausstattung möchte Bernini stärker betont sehen. Auffällig ist der von Tessin ganz im Stil der Schors angegebene reich ornamentierte Thronstuhl vor illusionistisch ausgemaltem Hintergrund; auch andere Entwürfe Tessins zeigen seine direkte Kenntnis von Projekten der Schorwerkstatt.⁵⁵

Für Bernini ist der erste überwältigende Eindruck des Kunstwerks auf den Betrachter entscheidend; die Wirkung seiner Bauten ist im Entwurfsprozess immer präsent und wohl auch zu einem großen Teil entwerfungsleitend. „In ogni fabbrica la primaria cosa è da osservare bene la prima forma, acciochè il primo intuito (sic) renda qualche stupore e meraviglia“, lautet daher eine seiner Maximen, die sich auch auf Tessins idealen Fassadenentwurf eines königlichen Schlosses in Stockholm anwenden ließe (Abb. 5).⁵⁶ Das Projekt wirkt wie eine Paraphrase

auf den Palazzo Barberini und Berninis Louvreprojekte. Der betont körperhaft vorspringende fünfachsig Mittelrisalit mit den perspektivisch geformten Fensterlaibungen folgt im Stil den „herrlichen Inventionen“ des Meisters Bernini. Auffällig ist die Verwendung des „Palladiomotivs“ im obersten Stockwerk des Mittelrisalits, der Berninis erstem Louvreprojekt entnommen ist. Stilistisch zeigt sich hier eine erstaunliche Parallele zu Fischers berühmtem „Lustgebäude“-Entwurf aus der „Historischen Architectur“, wie bereits Kommer bemerkte: „Fischer formt seine Architektur als Plastiker, Tessin ... „abstrahiert“ sie.“⁵⁷ Beide Entwürfe verbinden die römische „gravitas“ mit der „magnificenza romana“ zu einer festlichen Einheit von großer szenographischer Qualität. Tessin orientierte sich allerdings mehr am dritten Louvre-Projekt Berninis mit seiner beruhigteren, gradlinigen Orchestrierung der Baumasse, während Fischer sich ganz auf das erste Louvre-Projekt konzentriert, dessen markanten körperhaften Ovalrisalit er übernimmt.

„Fare sempre dell'inventioni, schizze (sic), disegni de differenti pensieri...“ und „giudicare“ lauten Berninis Ratschläge an den jungen Tessin. „Osservandone questa maniera“, riet er, „certo è, che in tempo d'un anno, se profiterà più che non un altro in tempo di venti anni, disegnando e misurando sempre le fabbriche, senza mai applicare il suo proprio talento come s'esperimenta in tutti gli Francesi nell'Accademia Francese.“⁵⁸ Nicht Abzeichnen, Vermessen und Kopieren, sondern aus Anschauung und ständiger eigener Übung Urteilsfähigkeit gewinnen, das ist Berninis antiakademische Maxime.

Tessins Schlosszeichnung fällt nicht nur durch die architektonische Qualität der Komposition auf, sondern durch die ungewöhnliche Darstellungsform. Das Gebäude wird nicht als orthogonale Aufrisszeichnung präsentiert, sondern skizzenhaft in leichter Diagonalsicht perspektivisch angegeben, um das Volumen des Baukörpers sichtbar zu machen. Wie eine Vedute wird zudem der Bau nicht vollendet, sondern als im Entstehen begriffen gezeigt, als Baustelle. Dieser capricciohafte Zug wird noch unterstrichen durch die detaillierte Darstellung eines Krans im Vordergrund, der von Menschen und Pferden bewegt wird. Arbeiter schlagen die große Rampe, die zur Höhe des Schlosses führt, aus dem Fels heraus – eine Allusion auf Berninis Metamorphosen-Zitate.

Die vedutenhafte Komposition des Entwurfs dürfte auf Abraham Paris zurückgehen, der selbst seine technischen Zeichnungen für Häfen, Kaimauern und Festungen mit Booten und Staffagefiguren belebte und

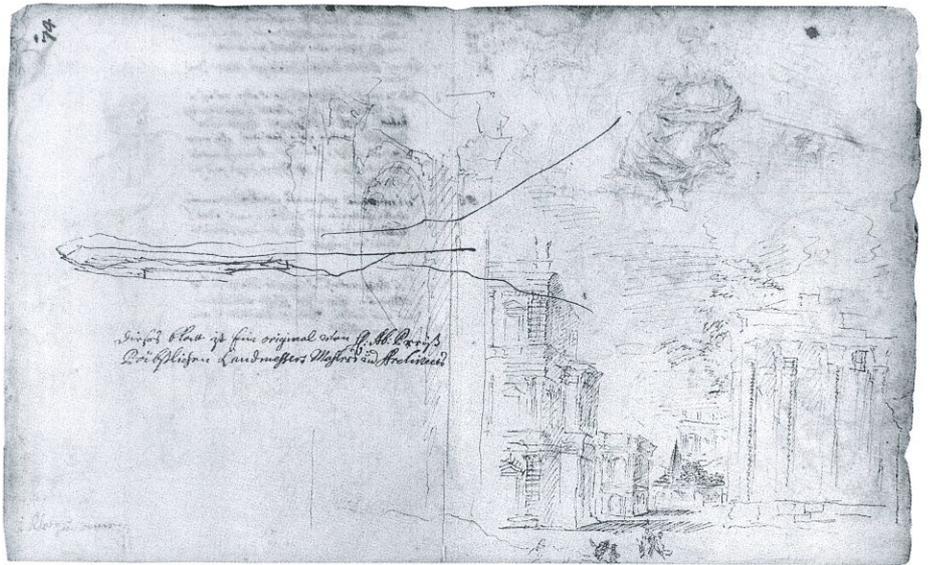
zudem exquisit kolorierte (Abb. 2-3). Seine Begabung für Architekturcapricci belegen die Skizzen aus dem Marselis-Album (Abb. 4, 6-7). Tessin kam als ausgebildeter Architekt nach Rom, er brauchte keine Einführung in die Grundkenntnisse mehr. Paris scheint nicht nur ein Vermittler der römischen Architektur für ihn gewesen zu sein, sondern hat, wie Magnusson vermutete, seinen „römischen“ Zeichenstil nachhaltig geprägt.⁵⁹ Dies könnte auch für Fischer zutreffen. Bernini skizzierte seine Architekturprojekte nur freihändig, ins Reine gezeichnet wurden sie von Mattia De Rossi.⁶⁰ Die Unmittelbarkeit und das Erscheinungshafte der Projekte Berninis verdankt sich zum großen Teil dieser Technik, die Fischer, mehr noch als Tessin, übernommen hat. Selbst in Reinzeichnungen Fischers ist die spontane Präsenz des Baus sichtbar und der Bezug auf den Betrachter mit der Intention, ihn zu überraschen und zur Bewunderung zu bringen, ist sofort wirksam. Fischer „bevölkert“ seine Zeichnungen mit Capriccio-Elementen und Figurinen, er versetzt die Bauten „in Aktion“; dies könnte er von Paris gelernt haben.

Berninis spöttische Bemerkung über das Curriculum der *Academie de France* führt zur Frage, welchen Einfluss die römische *Accademia di San Luca* auf die Ausbildung des jungen Fischer gehabt haben könnte. In der Literatur wird dies als selbstverständlich angenommen, aber wie sah der Architekturunterricht in den siebziger Jahren in Rom aus?⁶¹ Die Akademie war seit ihrer Gründung 1577 von Malern dominiert worden; erst in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts wuchs auch der Einfluss der Architekten. Interne Wettbewerbe gab es bereits, doch scheinen Architekten erst seit 1663 beteiligt gewesen zu sein, es haben sich aber keine Zeichnungen erhalten.⁶²

Unter Carlo Rainaldi als *principe* wurde 1673 ein Lehrplan für das Architekturstudium eingeführt, für den Mattia De Rossi verantwortlich zeichnete.⁶³ Unterrichtet wurde an der Akademie an Sonn- und Feiertagen, wenn die Arbeit auf den Baustellen und in den Büros ruhte. Es gab Lektionen in Geometrie, Perspektive und Arithmetik aber auch Anatomie für die Studierenden der Architektur. Die Ausbildung war praktisch ausgerichtet; der Theorieanteil beschränkte sich auf die Vermittlung des Systems der Säulenordnungen, Proportionsstudien und die Exegese von Architekturtraktaten, vor allem von Vitruv. Gelehrt wurde auch, wie eine Serie von Zeichnungen Mattia de Rossis von 1675 belegt, die Anlage eines Entwurfs in Grundriss, Aufriss und Schnitt, zum Beispiel für ein Gartenkasino.⁶⁴ Rossi war Berninis Schüler und engster Mitarbeiter, aber die Casino-Serie stellt

Abb. 4
Abraham Paris, *Capriccio, Kopenhagen*,
Kunstakademietsbibliotek, Marselis-sketch-
book, f. 74v

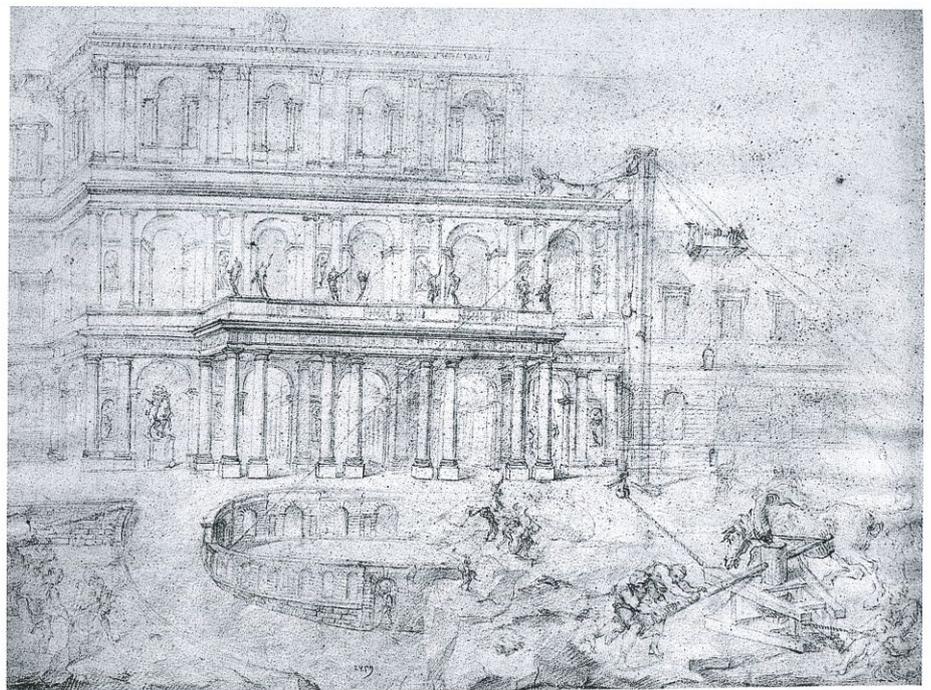
Abb. 5, unten
Nicodemus Tessin, *Entwurf eines königlichen
Palastes, Stockholm, THC 2459*



architektonisch keine großen Ansprüche, es handelt sich eher um eine unaufwendige Schulübung.

Offizielle Wettbewerbe wurden erst seit 1677 durchgeführt, nachdem die römische und die Pariser Akademie 1676 eine Kooperation beschlossen hatten, die allerdings sehr einseitig ausfiel. Zwar studierten eine Reihe französischer Architekten an der römischen Akademie, auch wurden französische Künstler zeitweilig in Rom zu *principi* gewählt, doch gab es keine Entsprechung auf der Pariser Seite und die geplante Zusammenarbeit versandete nach Colberts Tod 1683 auch auf Grund zunehmender politischer Differenzen zwischen dem Papsttum und Ludwig XIV. nach kurzer Zeit.⁶⁵ Die römische Akademie blieb aber offen für ausländische Studierende, Fischer hätte sich also durchaus dort einschreiben können. Die Präsenz der französischen Akademie in Rom mit ihrer Sammlung von Abgüssen antiker Statuen und dem systematischen Curriculum für ihre Stipendiaten gab zwar nur kurzfristig der römischen Akademie, aber langfristig der internationalen Künstlerszene in Rom viele Impulse.

Von den römischen Wettbewerbszeichnungen der Architekturklasse nach 1677 ist fast nichts erhalten, zumal es offenbar in den Folgejahren sowohl finanzielle wie organisatorische Schwierigkeiten gab. Der für 1678 vorgesehene Wettbewerb fiel aus.⁶⁶ Die folgenden Wettbewerbe fanden zum Teil mit nur geringer Beteiligung statt; so war 1679 und 1680 der Preisträger Domenico Martinelli einziger Teilnehmer der Architekturklasse überhaupt.⁶⁷ Keines der erhaltenen Architekturprojekte dieser Jahre zeigt etwas von der „herrlichen Innovation“, die ein Kennzeichen der Entwürfe Tessins wie Fischers sind.⁶⁸ Lediglich zwei Entwürfe für eine Palastfassade des *Concorso* 1681 von



Fortunato Carapeccchia, einem Schüler Carlo Fontanas, demonstrieren mit ihrem Rückgriff auf Berninis Palastfassadensystem mit Kolossalpilastern und alternierenden Giebeln den immer noch übermächtigen Einfluss des großen Meisters, aber bezeichnenderweise sind die Fassaden nicht mehr räumlich ausgreifend und ohne Konvex-Konkavbewegung.⁶⁹ Die Risalite sind in Carapeccchias Entwurf zurückgenommen, der ovale Belvedere-Aufsatz ist nur mehr eine domestizierte Erinnerung an die majestätische Arkadenbekrönung von Berninis erstem Louvre-Entwurf; alle Körperhaftigkeit ist in die Fläche projiziert. Tessin hat diese Reduzierung des Volumens und die Zurücknahme der Körperlichkeit in der römischen Architektur dieser Jahre treffsicher beschrieben: „die heutigen flachen facciaten werden von verständigen architecten

gar nicht sonderlich aestimiret, weillen sie nur eine veduta haben, auff der seiten nichtes pariren, keinen grossen schatten fallen lassen“.⁷⁰

Nach 1683 fanden bis 1692 keine Wettbewerbe mehr statt. Erst in den neunziger Jahren des 17. Jahrhunderts, als Carlo Fontana nach dem Tod Mattia De Rossis eine dominierende Rolle an der römischen Akademie spielte und sein Sohn Francesco (Rom 1668-1708 Castel Gandolfo), dort seine Lehrtätigkeit aufnahm,⁷¹ sollte die römische Akademie auf dem Gebiet der Architektur ihre große internationale Strahlkraft gewinnen, die sich vor allem mit dem Beginn der *Concorsi Clementini* ab 1701 nachweisen lässt.⁷² Dann erst wurde auch aus den Wettbewerbsblättern ein Sammlungsbestand an Architekturzeichnungen aufgebaut, der von

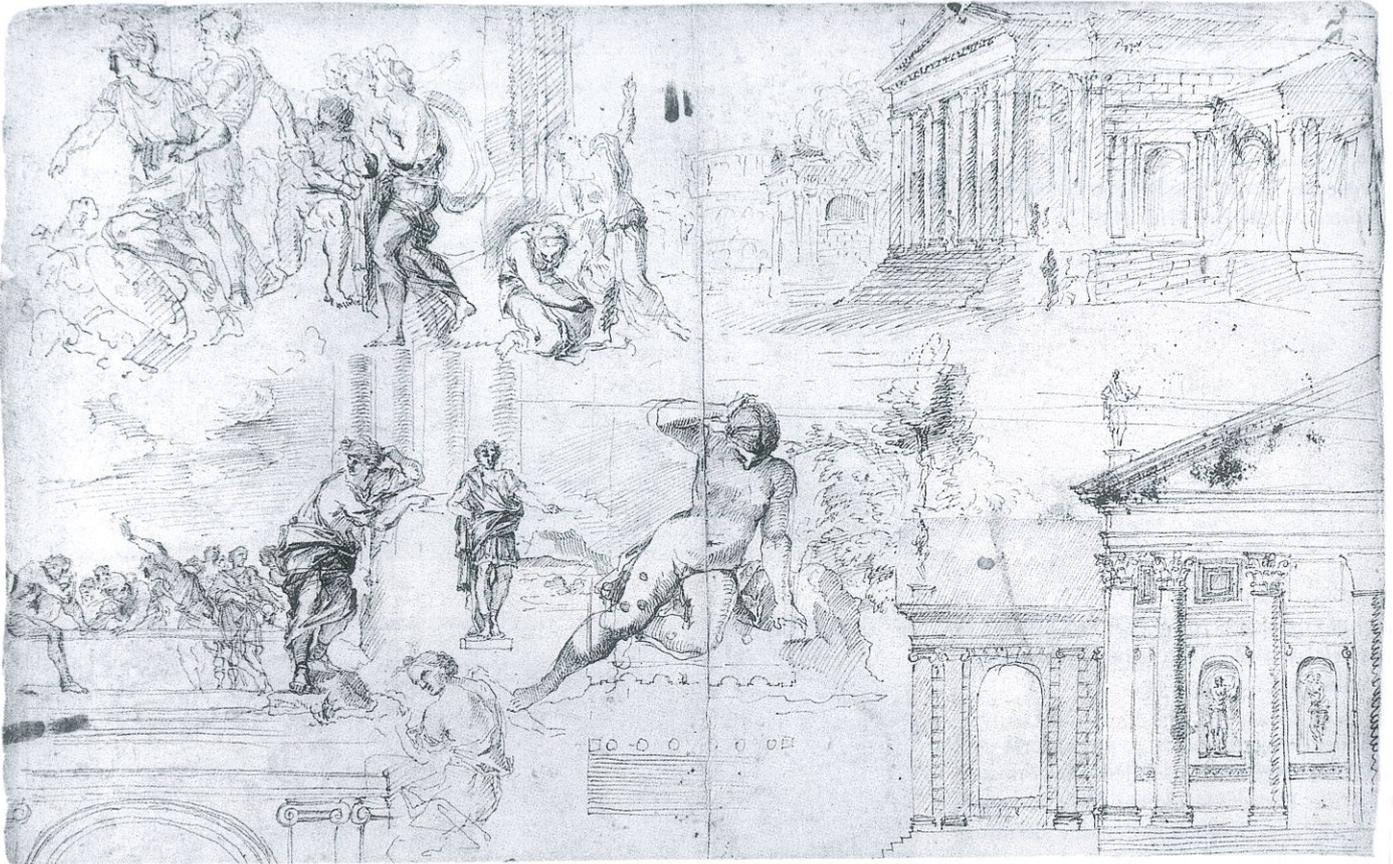


Abb. 6
Abraham Paris, Skizzenblatt, Kunstakademietsbibliothek, Marselis-sketchbook, f. 75

den Studenten eingesehen und kopiert werden konnte. Zu Fischers und Tessins Zeiten gab es das noch nicht. Selbst Carlo Fontana scheint mehr in seinem *studio* ausgebildet zu haben, als an der Akademie.⁷³ Die Leistung der römischen Akademie bestand nach 1690 darin, ausgehend von Carlo und Francesco Fontanas *Ceuvre* die großen Individualleistungen der römischen Architektur des 17. Jahrhunderts in eine reduzierte Synthese zu überführen, die akademisch vermittelbar war und damit den Grundstein zu einem internationalen Stil zu legen.

Offenkundig erscheint Paris in den um 1673 unter seiner Leitung entstandenen Entwürfen des jungen Tessin nicht als Vertreter einer Synthese, sondern als ein Vermittler der hochbarocken römischen Architektur und ihrer *maniera grande*, viel mehr an Berninis hochbarocken Entwürfen als an Fontanas zurückhaltenderer Architektur oder gar dem „schulmäßig-nivellierenden Milieu“ der Akademie orientiert.⁷⁴ War er damit einer der von Tessin genannten „verständigen Architekten“, welche die „heutigen flachen facciaten nicht aestimieren“? Betrachtet man Fischers Entwürfe, so findet sich in ihnen der gleiche direkte Rekurs auf Berninis Werk wie bei Tessin und eben nicht auf die domestizierte Variante der Nachfolger.⁷⁵

Fischers Lustgebäude-Entwurf wurde von Lorenz mit zwei Skizzen eines ähnlichen Projektes in Berlin und Edinburgh in Verbindung gebracht,⁷⁶ die er als Wettbewerbsentwurf der römischen Akademie von 1683 in der Nachfolge Berninis ansah.⁷⁷ In der Tat galt das Thema der Architekturklasse in diesem Jahr einem Landschloss (*palazzo nobile in villa*). Es ist nur der Name des Preisträgers Vincenzo della Greca bekannt, Zeichnungen haben sich nicht erhalten.⁷⁸ Die beiden freihändig gezeichneten Blätter in Berlin und Edinburgh sind auf keinen Fall Akademiezeichnungen, sondern erinnern in ihrer vibrierenden Präsenz und szenographischen Qualität sowohl stilistisch wie graphisch an Berninis „Präsentationsskizzen“. Auch dürfte das Projekt eher früher zu datieren sein, da betontes plastisches Volumen und ausgeprägte Convex-Konkavbewegungen der Baumasse 1683 in Rom nicht mehr üblich waren.⁷⁹ Fischers „Lustgebäude“ scheint meines Erachtens eher auf eine Vorlage Berninis zurückzugehen, die wir allerdings nicht kennen. Die römische Akademie dürfte ihm in den 70er und 80er Jahren weniger Anregung gegeben haben; „ungeheimes“ gab es dort nicht. Paris könnte über graphische und bautechnische Kenntnisse hinaus Fischer wie Tessin Palladios Architektur nähergebracht haben.

Er arbeitete als Ingenieur oft im Norden des Kirchenstaates an der Grenze zur Republik Venedig und dürfte sich in der Region ausgekannt haben. Im Stockholmer Nationalmuseum befindet sich unter Tessins Blättern die Skizze eines Innenraums (THC 7984), die von Tessin selber als „di Signor Abrahamo“ bezeichnet wurde. Auf dem *recto* des Blattes, das eine hälftige Grundrisskizze von *Il Redentore* zeigt, hat Paris ein Verzeichnis von zu studierenden venezianischen Bauten aufgelistet, zum Beispiel: „Al redentor chiesa de padri capuccini misurare la pianta. Disegnare la pianta come anco farmi il disegno della facciata.“⁸⁰ Tessin sah Venedig, aus Rom kommend, erst 1677 auf der Rückreise von seiner ersten Italienfahrt, und offenbar mit Anweisungen von Paris versehen. Auch Christof Marselis ging von Rom nach Venedig. „Palladianische“ Motive finden sich auch auf einem Skizzenblatt von Paris im Marselis-Album (Abb. 6)⁸¹ und Paris' letzter Schüler Bianchi entwarf 1715 eine Fassade für San Giovanni in Laterano im palladianischen Stil.⁸² Könnte Paris bereits in den siebziger und achtziger Jahren Fischers Interesse an Palladio geweckt haben? Bernini war an Palladio weniger interessiert, sein großes Vorbild war Michelangelo; auch an der römischen Akademie scheint Palladio Ende des 17. Jahrhunderts

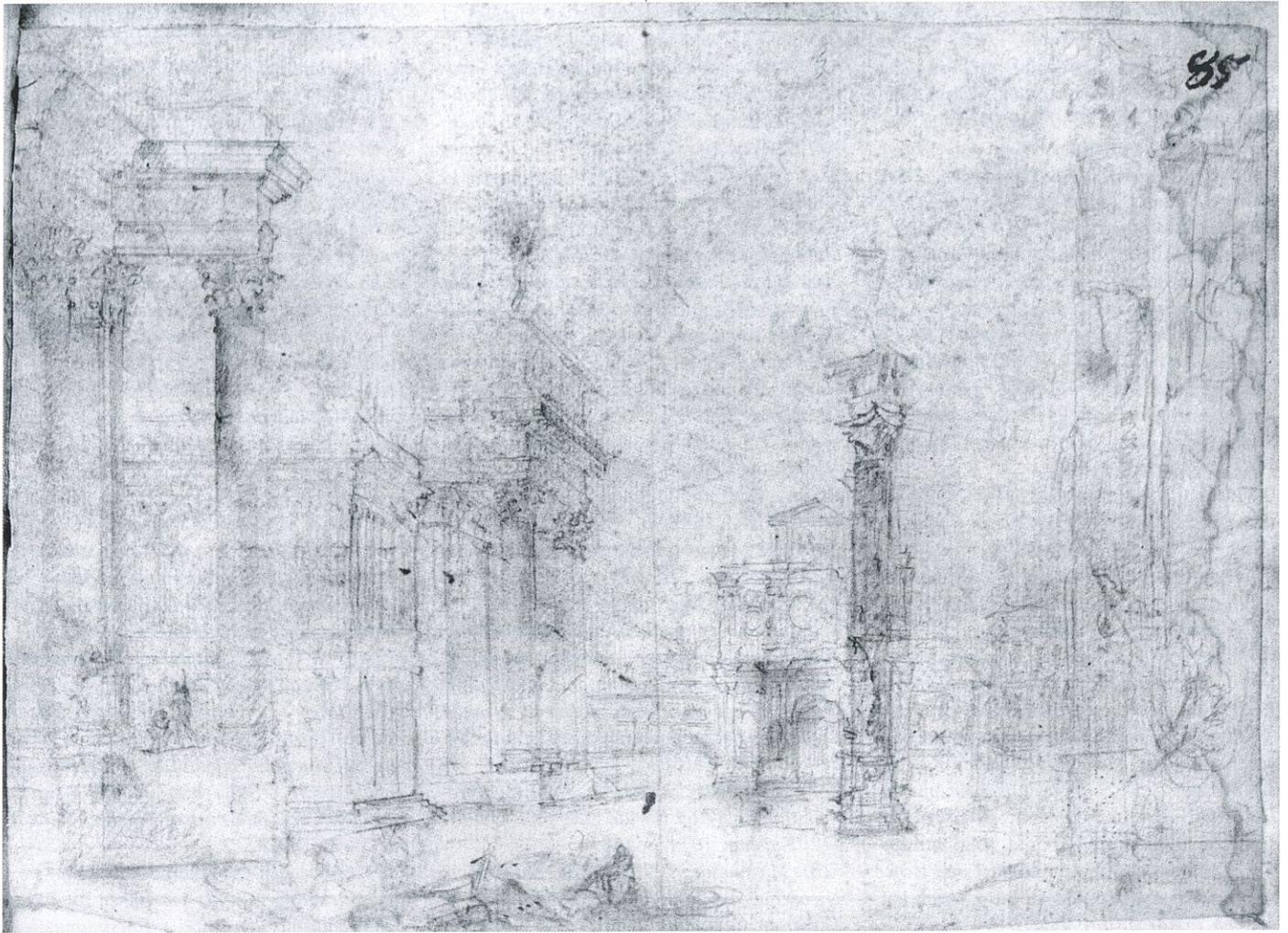


Abb. 7
Abraham Paris, Capriccio, Kunstakademietbibliothek, Marselis-sketchbook, f. 85

keine Rolle gespielt zu haben.⁸³ Die Frage muss vorerst offen bleiben.

Tessin und vielleicht auch Fischer vervollkommeten ihr Repertoire unter Anleitung von Abraham Paris in Rom. Tessins Entwürfe zeigen eine Synthese von Architektur, Dekor und Ausstattung, wie sie typisch für den „bel composto“ Berninis und die Entwürfe der Schordynastie sind.⁸⁴ Die wirkmächtige Körperhaftigkeit der Bernini-Bauten wurde für Tessin wie für Fischer zum Ausgangspunkt ihres eigenen architektonischen Schaffens.

Welche Rolle der mysteriöse Herr Abraham Paris genau dabei spielte, wissen wir immer noch nicht, auch wenn sich die Konturen schärfer abzeichnen. Die Internationalität der römischen Künstlerszene und die Vielfalt der Begabungen, die hier zusammentrafen, werden auch an seiner Person deutlich.

Falls Fischer und Paris auch in späteren Jahren in Kontakt blieben – was die Prager Skizze, der mögliche Entwurf für das Palais Dietrichstein und die Freundschaft zu Fi-

schers Sohn am Ende von Paris' Leben nahe legen – sei eine weitere Hypothese gewagt: Könnte Fischer durch diesen Kontakt über die römische Entwicklung auf dem Laufenden gehalten worden sein? Fischers Zeichnungen ab 1705, und dazu gehören auch Entwürfe für die Abbildungen der erst 1721 publizierten „Historischen Architectur“, weisen interessante Parallelen zu Zeichenpraxis und Entwürfen Filippo Juvarras (Messina 1678-1736 Madrid) auf, bis hin zur Affinität zwischen Fischers Karlskirche in Wien und Juvarras zeitgleichem Bau der Votivkirche der Superga bei Turin von 1716.⁸⁵

Tessins Reisedokumente belegen die unmittelbare Auseinandersetzung mit der römischen Architektur, das Selbststudium und die Übung der eigenen Kreativität in direktem Kontakt zum großen Meister Bernini und den besten Architekten der Zeit, wie Carlo Fontana. Die Rolle der Mittler und Vermittler, wie sie an Abraham Paris deutlich wird, ist aus Mangel an Belegen oft schwer zu präzisieren, aber sie sollte nicht unterschätzt werden.

Anmerkungen:

(1) Für einen Überblick siehe: *Roma barocca: Bernini, Borromini, Pietro da Cortona*, Kat. Ausst. Castel Sant'Angelo, Rom, hg. von Marcello Fagiolo und Paolo Portoghesi, Mailand 2006; *Torgil Magnuson: Rome in the Age of Bernini*, Stockholm 1982-1986; zu Fischer siehe *Andreas Kreul: Johann Bernhard Fischer von Erlach, Regie der Relation*, Salzburg 2006; *Peter Prange: Entwurf und Phantasie, Zeichnungen des Johann Bernhard Fischer von Erlach (1656-1723)*, Kat. Ausst. Salzburger Barockmuseum, Salzburg 2004; *Hans Sedlmayr: Johann Bernhard Fischer von Erlach architetto*, hg. von Giovanna Curcio, Mailand 1996; *Hellmut Lorenz: Johann Bernhard Fischer von Erlach*, Zürich 1992; *Hans Sedlmayr: Johann Bernhard Fischer von Erlach*, Wien 1956; 2. neubearb. u. erw. Aufl. Wien 1976.

(2) *Tod Allan Marder: The evolution of Bernini's designs for the façade of Sant'Andrea al Quirinale, 1658-76*, in: *Architectura* 20, 1990, S. 108-132; *Christina Strunck: Berninis unbekanntes Meisterwerk: die Galleria Colonna in Rom und die Kunstpatronage des römischen*

- Uradels, München 2007 (Römische Studien der Bibliotheca Hertziana, 20); Kaspar Zollikofer: Berninis Grabmal für Alexander VII., Fiktion und Repräsentation, Worms 1994 (Röm. Studien der Bibliotheca Hertziana, 7).
- (3) Gian Lorenzo Bernini regista del barocco: I restauri, Kat. Ausst. Palazzo Venezia, Rom, hg. von Claudio Strinati und Maria Grazia Bernardini, Mailand 1999; Tod Allan Marder: Bernini and the Art of Architecture, New York 1998; Gian Lorenzo Bernini architetto e l'architettura europea del Sei-Settecento, hg. von Gianfranco Spagnesi, 2 Bände, Rom 1983-84.
- (4) Alessandro VII. Chigi (1599-1667): Il papa senese di Roma moderna, hg. von Alessandro Angelini, Siena 2000; Richard Krautheimer: The Rome of Alexander VII, 1655-1667, Princeton/N.J. 1985.
- (5) Ludwig von Pastor: Geschichte der Päpste seit dem Ausgang des Mittelalters, Band 14: Geschichte der Päpste im Zeitalter des fürstlichen Absolutismus von der Wahl Innozenz' X. bis zum Tode Innozenz XII. (1644-1700). 1.-7. Aufl., Freiburg 1930.
- (6) Siehe den Überblick von Elisabeth Sladek: Johann Bernhard Fischer von Erlach (1656-1723), in: *Lesperienza romana e laziale di architetti stranieri e le sue conseguenze*, hg. von Jörg Garms, Rom 1999 (Quaderni di storia dell'arte, 23), S. 9-33; Elisabeth Sladek: Der Italienaufenthalt Johann Bernhard Fischers zwischen 1670/71 und 1686: Ausbildung, Auftraggeber, erste Tätigkeit in: Fischer von Erlach und die Wiener Barocktradition, hg. von Friedrich B. Polleroß, Wien 1995, S. 147-176; Friedrich B. Polleroß: Von Rom nach Wien, in: *Arte barroca e ideal clásico: aspectos del arte cortesano ed la segvnda mitad del siglo XVII*, Rom 2004, S. 209-230.
- (7) Innsbruck, Universitätsbibliothek, Cod. MS. 856, publiziert in: Johann Bernhard Fischer von Erlach, Kat. Ausst. Graz-Wien-Salzburg 1956-1957, hg. von Hans Aurenhammer, S. 12-13, Kat. Nr. C 4; Sedlmayr, 1976, S. 359; Lorenz, 1992, S. 9-14.
- (8) Sladek 1995; Alba Cappellieri: Filippo e Cristoforo Schor, „Regi Architetti e Ingegneri“ alla Corte di Napoli, in: *Capolavori in festa: effimero barocco a Largo di Palazzo (1683-1759)*, Neapel 1997, S. 73-89. Zur Mitarbeit Schors an der Ausstattung des Palazzo Colonna um 1680 siehe Christina Strunck: Bernini zitiert sich selbst? Die Kunstmöbel der Galleria Colonna in Rom, in: *Römische Historische Mitteilungen* 47, 2005, S. 227-258.
- (9) Siehe den Beitrag von Stefanie Walker, „Fischer von Erlach in der Werkstatt Giovanni Paolo Schors“ in diesem Band, S. 291-300; Stefanie Walker: Tessin, Roman decorative arts and the designer Giovanni Paolo Schor, in: *Nicodemus Tessin the Younger*, Symposium Stockholm 2002, Stockholm 2003, S. 103-112 (Konsthistorisk tidskrift 72, 2003, 1/2); Angela Negro: Il restauro della Galleria di Alessandro VII: primi interventi ed indagini su Canini, Baldi, Murgia, Guglielmo Cortese, Filippo Lauri e Giovanni Paolo Schor, in: *Restauri al Quirinale*, hg. von Luisa Morozzi, Rom 1999, S. 319-342; Patrick Werkner: Johannes Paul Schor als römischer Dekorationsingenieur, in: *Alte und moderne Kunst*, 25, 1980, Nr. 169, S. 20-28; Patrick Werkner: Zeichnungen von Johannes Paul Schor in der Königlichen Sammlung in Windsor Castle, in: *Bruckmanns Pantheon*, 40, 1982, S. 39-45; Pearl M. Ehrlich: Giovanni Paolo Schor, New York, Univ. Diss. 1975.
- (10) Auf die Parallele Fischer-Tessin ist öfter hingewiesen worden; ausführlich dazu bereits Björn R. Kommer: Nicodemus Tessin und das Stockholmer Schloß. Untersuchungen zum Hauptwerk des schwedischen Architekten, Heidelberg 1974, S. 89-92. Die Reisedokumente sind jetzt hervorragend publiziert in Nicodemus Tessin the Younger: Sources, Works, Collections, Band 3: Travel notes 1673-77 and 1687-88, hg. von Merit Laine und Börje Magnusson, Stockholm 2002; Band 4: Architectural Drawings, I: Ecclesiastical and Garden Architecture, hg. von Martin Olin und Linda Henriksson, Stockholm 2004.
- (11) Börje Magnusson: Drawing on Rome. Nicodemus Tessin, Christina and the creation of a royal ambience, in: *Cristina di Svezia e Roma, Atti del simposio tenuto all'Istituto Svedese di Studi Classici a Roma 1995*, hg. von Börje Magnusson, Stockholm, 1999 (Suecoromana, 5), S. 47-64 (fortan zitiert als 1999a).
- (12) Kommer, 1974, S. 158.
- (13) Magnusson 1999a; Börje Magnusson: Nicodemus Tessin il giovane (1654-1728), in: *Lesperienza romana e laziale di architetti stranieri e le sue conseguenze*, hg. von Jörg Garms, Roma 1999 (Quaderni di storia dell'arte, 23); fortan zitiert als 1999b.
- (14) Magnusson, 1999a. Die von Tessin schriftlich festgehaltenen „Osservazioni dal discorso del Sig. nor Cav. ro Bernini“ wurden zuerst von Kommer, 1974, S. 158-161 publiziert und 1673/74 datiert.
- (15) Hellmut Lorenz: Das „Lustgartengebäude“ Fischer von Erlachs – Variationen eines architektonischen Themas, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 32, 1979, S. 59-76, identifizierte diesen Signor Abraham mit Abraham Paris und verwies auf die Beziehung zu Tessin wie Fischer (ibid., S. 73); Hellmut Lorenz: Bernini e l'architettura barocca austriaca, in: *Gian Lorenzo Bernini e l'architettura europea del Sei-Settecento*, hg. von G. Spagnesi und M. Fagiolo, 2 Bde, Rom 1983-84, Bd. 2, S. 641-660, S. 649-50). Johann Josef Morper hatte bereits vermutet, dass Paris ein Studienkollege oder Lehrer von Fischer gewesen sein könnte (ad vocem A. Paris in Ulrich Thieme und Felix Becker (Hg.), *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Bd. 26, Leipzig 1932, S. 234); Elisabeth Kieven, „Il Gran Teatro del Mondo“, *Nikodemus Tessin the Younger in Rome*, in: *Symposium – Nicodemus Tessin the Younger*, Stockholm 2002) in: *Konsthistorisk tidskrift* 72, 2003, 1-2, S. 4-15.
- (16) Magnusson 1999, S. 51; die eigenhändige Aufschrift „de Signore Abraham“ von Nicodemus Tessin befindet sich auf der Zeichnung THC 7984 (Magnusson 1999a, S. 52, Abb. 4).
- (17) A. Bertolotti: *Artisti francesi in Roma nei secoli XV, XVI e XVII*, Mantua 1886, S. 86 (Zahlungsanweisung vom 11. Januar 1684 für „le spese e recognitione in esser andato ... a Cervia et altri luoghi della Provincia di Romagna e Ferrara per servitio della R. Cam. dove vi ha dimorato da mesi 4 in circa“. Weitere Zahlungsbelege für 1683 und 1684 im römischen Archivio di Stato, Camerale I, Giustificazioni di Tesoreria, busta 215, fasc. 8).
- (18) Rom, Archivio di Stato: Camerale I, Giustificazioni di Tesoreria, b. 240, fasc. 9 (1691); b. 253, fasc. 12 (1695); b. 257, fasc. 4, 11 (1696); b. 268, fasc. 2 (1696); b. 283, fasc. 5 (1702); b. 333, fasc. 10, 16 (1708); b. 342, fasc. 8 (1709); b. 357, fasc. 7 (1699); b. 377, fasc. 9 (1712). Für die Durchsicht dieser Akten danke ich Stefanie Hanke und Margherita Fratarcangeli; siehe jetzt ausführlich Giovanna Curcio: *Indagine su Lorenzo Corsini. I progetti di Carlo Fontana e Abraham Paris per il Porto di Anzio (1697-1700)*, in: Elisabeth Kieven und Simonetta Prosperi Valenti Rodinò (Hg.): *I Corsini tra Firenze e Roma. Aspetti della politica culturale di una famiglia papale tra Sei e Settecento*, Cinisello Balsamo 2008 (Römische Studien der Bibliotheca Hertziana, 5 – im Druck).
- (19) Unterlagen im Staatsarchiv Rom (s.o.) und Zeichnungen in der römischen Biblioteca dell'Accademia dei Lincei e Corsiniana, cod. 33-K-13 und 33-K-14 (Elisabeth Kieven: *Ferdinando Fuga e l'architettura romana del Settecento: i disegni di architettura dalle collezioni del Gabinetto Nazionale delle Stampe*, Il Settecento, Rom 1988, S. 85; Magnusson 1999a, S. 50, Abb. 3. Giovanna Curcio und Paola Zampa bereiten eine Publikation der beiden Bände vor.
- (20) Bertolotti, 1886, S. 86; Morper: ad vocem A. Paris, in: Thieme-Becker, Band 26, S. 234; Elisabeth Kieven: *Abraham Paris*, in: „In Urbe architectus.“ *Modelli, disegni, misure: la professione dell'architetto, Roma 1680-1750*, Kat. Ausst. Castel Sant'Angelo, Rom, hg. von Bruno Contardi und Giovanna Curcio, Rom 1991, S. 416.
- (21) Lorenz, 1979, S. 73.
- (22) Der Hinweis auf das Testament (Rom, Archivio di Stato, Trenta Notai Capitolini, ufficio 18, notaio Josepho Maria Pacichello, Testamenti, c. 132 ff., 15. 2. 1716) und die Sterbematrikel (Rom, Archivio del Vicariato, Parrocchia di San Francesco di Paola, Libro dei Morti, vol. IV (1710-35), c. 80, n. 18, 18. Februar 1716), wurde 1997 von Giuseppe Bonaccorso in seiner unveröffentlichten Dissertation: „Lo studio e la scuola di Carlo Fontana. La formazione romana dei suoi allievi stranieri“, Istituto Universitario di Architettura, Venedig 1997, gegeben; publiziert 1999 zum ersten Mal von Börje Magnusson, der diese

Angaben von Alessandra Anselmi erhalten hatte (Magnusson 1999a, S. 52, Anm. 20; siehe auch Prange, 2004, S. 74, Anm. 20.). Paris starb in einem der Kameralverwaltung gehörenden Haus (*Libro dei Morti*, s.o.), Das Testament wurde auf dem Kapitol öffentlich ausgerufen. Ich danke Giuseppe Bonaccorso für die Einsicht in seine Arbeit.

(23) Giuseppe Bonaccorso fand Fischer in den *Stati d'Anime* von San Nicola dei Cesarini 1716 und 1717 als Bewohner des Palazzetto beim Palazzo Cesarini registriert, der Botschaft des kaiserlichen Gesandten in Rom (Rom, Archivio del Vicariato, Libri parrocchiali, San Nicola dei Cesarini, *Stati d'Anime* 1716, vol. 13, c. 75v: „Sig. Giuseppe Emanuel Fiscer da Vienna“, 28 Jahre alt; 1717, vol 14, c. 5 v, ebenso, 29 Jahre alt (Bonaccorso, 1997).

(24) Leider haben sich die *Stati d'Anime* der Pfarrei für diese Jahre nicht erhalten. In den vorhandenen Verzeichnissen der Jahre 1669-71 (Rom, Archivio di Stato, Libri parrocchiali VI, San Francesco di Paola, reg. 21) kommt Paris nicht vor.

(25) Wien, Albertina Museum, Inv. Nr. 9557, Graphit, Feder in braun, grau laviert, 164 x 296 mm; siehe den Katalogeintrag in: Johann Bernhard Fischer von Erlach, 1956/57, S. 27, H6. Hier wird Paris als Franzose und damit als Landsmann des in Prag tätigen Architekten Jean-Baptiste Mathey angenommen; die Zeichnung wird als ein nicht der Ausführung entsprechendes Projekt Matheys interpretiert, das Fischer vielleicht über Vermittlung von Paris erhalten habe. Die Prager Kirche zeigt Ähnlichkeiten mit Berninis *Sant'Andrea al Quirinale*, die Baugeschichte ist weiter ungeklärt (Johann Josef Morper: *Der Prager Architekt Jean-Baptiste Mathey*, in: *Münchener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 1927, S. 99-228, S. 49-50; Sedlmayr, 1976, S. 60-61; Lorenz, 1979, S. 649-650, Abb. 8; Lorenz 1992, S. 18, Abb. 8; Prange, 2004, S. 16, Abb. 6; nach Kreul, 2006, S. 150-151, soll die Kirche durch den Ordensarchitekten Ignatius van Leuven nach den Plänen von Abraham Paris erbaut worden sein.

(26) Wilhelm Gg. Rizzi: *Das Palais Dietrichstein-Lobkowitz in Wien – Zur Planungs- und Baugeschichte des Hauses*, in: *Lobkowitzplatz 2. Geschichte eines Hauses*, Wien-Köln-Weimar 1991, S. 9-15. Ein auf S. 11 abgebildeter, stilistisch nicht aussagekräftiger Grundriss des Palais ist „De Paris“ beschriftet. Ich danke Hellmut Lorenz und Friedrich Polleroß für diesen Hinweis.

(27) Zu Marselis siehe Harald Langberg: *Christof Marselis i København*, in: *Architectura, Arkitekturhistorik* Arsskrift 16, 1994, S. 89-100; Harald Langberg: *Christof Marselis, en europæisk arkitekts eventyr*, Kopenhagen 1998.

(28) Kopenhagen, Kunstakademietsbibliotek, *Marselis-Album*, f. 74 und f. 77 (Kieven, 2003, S. 10-12, Abb. 4).

(29) Terry Friedman: *James Gibbs, New Haven* 1984, S. 12.

(30) Bianchis Zeichnungen sind zwischen Oktober 1715 und Februar 1716 datiert; es ist nicht ganz klar, ob es sich um Giuseppe Antonio oder Andrea Bianchi handelt (Kieven, 1988, S. 84; die beiden Zeichnungen (Aufriss und Grundriss) sind datiert als begonnen 1. 10. 1715 und beendet 15. 1. 1716: „Cola scorta d'Abram Paris Architetto Cellerimo“; auf dem Aufriss notiert sind schriftliche Ratschläge für Korrekturen, die wohl auf Paris zurückgehen. Auf dem Grundriss findet sich die Anmerkung, dass unter den „molti disegni e modelli“, die man für die Fassade gemacht habe, der Entwurf von Abraham Paris für den besten gehalten worden sei, dessen Idee der seinen sehr ähnele – Bianchi beschuldigt Paris im Grunde, seinen Entwurf geraubt zu haben. Zu Andrea Bianchi siehe Susanna Pasquali, ad vocem in: *In Urbe Architectus*, S. 322.

(31) Bonaccorsos Angabe (1997, Kap. IV; siehe auch Kieven, 2003, S. 9) Paris sei 1676 Mitglied der römischen Accademia di San Luca geworden, ist ein Irrtum. Paris' Name taucht in den Unterlagen der Akademie nicht auf.

(32) Dies war mir in meinem Tessin-Artikel von 2003 noch nicht bekannt.

(33) In Thieme-Becker, Band 26, S. 372, wird er als Hans Philipp Preiß (Preuß) geführt.

(34) Tilman Kossatz: *Johann Philipp Preuss (1605-ca.1687). Ein Beitrag zur Genese barocker Bildkunst in Franken*. 2 Bände, Würzburg 1988 (Mainfränkische Studien, Bd. 42).

(35) Alle eigenhändigen Zahlungsquittungen im Staatsarchiv Rom sind von ihm „Abram Paris“ unterschrieben worden.

(36) Alle Angaben nach Kossatz, 1988, passim.

(37) Kossatz, 1988, S. 12-19; zur Familie Kern siehe Elisabeth Grünenwald: *Leonhard Kern, ein Bildhauer des Barock*, Schwäbisch Hall 1969 (Forschungen aus Württembergisch Franken, Band 2); Herta Beutter: „Ein künstlerischer geschwinder Bildhauer, alles Lobs und Ehren wert“. *Biographische Notizen zu Leonhard und Amalia Kern*, in: *Leonhard Kern (1588-1662). Meisterwerke der Bildhauerei für die Kunstkammern Europas*, hg. von Harald Siebenmorgen, Sigmaringen 1988, S. 15-30.

(38) Kossatz, 1988, Bd. 2, S. 333-334, Q 13-16; S. 338, Q 34. Protestantische Familien wählten oft alttestamentliche Vornamen, aber die Kinder dieser Ehe waren offenbar katholisch getauft.

(39) Kossatz, 1988, Bd. 2, S. 333-334, Q 13-17; könnte es sich bei Johann Philipp Preis, der 1691 mit dem Rat der Stadt Ofen (Buda) einen Vertrag für eine Dreifaltigkeitssäule abschloss, der aber wegen seiner Nachlässigkeit annulliert wurde, um den Bruder Philipp handeln? (Thieme-Becker, ad vocem, Bd. 26, S. 371).

(40) Hier zitiert nach Kossatz, 1988, Bd. 2, S. 331.

(41) Die Durchsicht der Briefe der Würzburger Geschäftsträger des Fürstbischofs in Rom und des Schönborn-Archivs im Staats-

archiv Würzburg brachte leider keinerlei Hinweis auf Paris. Ich danke dem Direktor des Würzburger Staatsarchivs, Dr. Werner Wagenhöfer und Dr. Norbert Kandler vom Diözesanarchiv Würzburg für ihre freundliche Hilfe und große Unterstützung bei meiner Recherche.

(42) Giovanna Curcio und Paola Zampa: *Il porto di Civitavecchia dal XV al XVIII secolo*, in: *Sopra i porti di mare*, hg. von Giorgio Simoncini, Band IV, *Lo stato pontificio*, Florenz 1994, S. 159-232, S. 199, Anm. 126: „Conto della RCA per li disegni e spese in viaggi da Civitavecchia a Roma più volte, et haver assistito al lavoro della Poppa della Capitana di Civitavecchia fatte dal Sig. Gio. Paolo Schor l'anno 1673 ... Per haver fatto li disegni per tutti l'intagli a misura della proporzione della Galera, tanto di figure quanto di rabeschi, fogliami et altro ... Per esser andato ... quando s'indorava“ (Rom, Archivio di Stato, Camerale III, busta 846).

(43) Kommer, 1974, S. 157-158, publizierte dieses Manuskript Tessins zuerst und datierte es auf 1676.

(44) Vielleicht: Drescher? Kommer (1974, S. 157) las „töpfer“; ich folge hier der Transkription von Börje Magnusson, dem ich für die Überlassung seiner Abschrift herzlich danke.

(45) Siehe dazu Helga Tratz: *Werkstatt und Arbeitsweise Berninis*, in: *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 23/24, 1988, S. 396-483.

(46) Allan J. Braham; Hellmut Hager: *Carlo Fontana, The Drawings at Windsor Castle*, London 1977, S. 11-12; Hellmut Hager: *Carlo Fontana: Pupil, Partner, Principal, Preceptor*, in: *The Artist's Workshop. Studies in the History of Art*, National Gallery of Art, Washington, 38, 1993, S. 123-155, S. 137; Anna Menichella: *Matthia De Rossi, discepolo prediletto del Bernini*, Rom 1985 (*Quaderni di storia dell'arte*, 21).

(47) Kommer, 1974, S. 157.

(48) Kommer, 1974, S. 157.

(49) Kommer, 1974, S. 157; erstaunlich ist das völlige Fehlen eines Kommentars zu *Sant'Ivo alla Sapienza* oder überhaupt eine Erwähnung der ungewöhnlichen Grundrisse Borrominis.

(50) Kommer, 1974, S. 157.

(51) Siehe die Tagebücher der 2. Reise in: *Nicodemus Tessin, Sources*, 2002, Band 3, S. 118f.

(52) *L'idea del pittore, dello scultore e dell'architetto scelta dalle bellezze naturali superiori alla Natura*, discorso di Gio: Pietro Bellori detto nell'Accademia Romana di San Luca la terza Domenica di maggio 1664, essendo Principe dell'Accademia il Signor Carlo Maratti; publ. 1672 in Bellori's *Vite*.

(53) Stockholm, Nationalmuseum, Eich.1016, Beschriftung von Carl Gustaf Tessin; Magnusson, 1999a, S. 53-54, Abb. 8; Magnusson, 1999b, S. 42, Abb. 27; Kieven, 2003, Abb. 2. Der von Nikodemus Tessin italienisch geschriebene Kommentar „*Osservazioni dal discorso del Sig:re Cav:re Bernini*“ (Stockholm,

- Konstakademiens arkiv, Tessin, no. 3; Kommer, 1974, S. 158-161) wurde mit der Zeichnung in Verbindung gebracht von Magnusson, 1999a, S. 53-54, Abb. 8.
- (54) Kommer, 1974; Magnusson, 1999a, S. 63.
- (55) weitere Beispiele bei Magnusson, 1999a.
- (56) Stockholm, THC 2459 (Kommer 1974, S. 159; Magnusson 1999a, S. 53, Abb. 6; Magnusson, 1999b, Abb. 28; Kieven, 2003, Abb. 3); auf dem verso des Blattes der Hinweis auf Paris von Carl Gustaf Tessin. Zur Entwurfsweise Berninis siehe Elisabeth Kieven: Von Bernini bis Piranesi. Römische Architekturzeichnungen des Barock, Kat. Ausst. Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung, Stuttgart 1993, S. 87-121; Kaspar Zollikofer, „Bisogna disegnar'all'occhio...“. Berninis Projekt für die Chorseite von Santa Maria Maggiore in Rom, in: *Diletto e Maraviglia*. Ausdruck und Wirkung in der Kunst von der Renaissance bis zum Barock, hg. von Christine Göttler, Ulrike Müller Hofstede u.a., Emsdetten 1998, S. 206-237; siehe auch Friedrich B. Polleroß, Von redenden Steinen und künstlich-erfundenen Architekturen. Oder: Johann Bernhard Fischer von Erlach und die Wurzeln seiner *conceptus imaginatio*, in: *Römische Historische Mitteilungen* 49, 2007, S. 319-396.
- (57) Kommer, 1974, S. 90-91; Johann Bernhard Fischer von Erlach: Entwurf einer Historischen Architektur, Wien 1721, Bd. IV, Tafel XVIII; siehe den Forschungsstand bei Prange, 2004, Nr. 20, S. 140-145.
- (58) Kommer, 1974, S. 159.
- (59) Magnusson, 1999a; Börje Magnusson: Tessin as a Draftsman. Problems of Attribution, in: *Konsthistorik tidskrift* 72, 2003, 1-2, S. 124-133, S. 127.
- (60) Kieven, 1993, S. 87-121.
- (61) Einen Überblick zur Architekturausbildung an der Akademie gibt Hellmut Hager in der Einleitung des Katalogs *Architectural Fantasy and Reality*. Drawings from the Accademia Nazionale di San Luca in Rome, Concorso Clementini 1700-1750, hg. von Hellmut Hager und Susan Munshower, University Park/Pa., 1981; ausführlich dazu Gil R. Smith: *Architectural diplomacy: Rome and Paris in the late Baroque*, Cambridge/Mass. 1993; Giovanna Curcio: *La città degli architetti*, in: *In Urbe architectus*, 1991, S. 143-153; *Aequa potestas: le arti in gara a Roma nel Settecento*, Kat. Ausst. der Accademia Nazionale di San Luca, hg. von Angela Cipriani, Roma 2000; Hellmut Hager: *Le Accademie di Architettura*, in: *Storia dell'architettura italiana, Il Settecento*, hg. von Giovanna Curcio und Elisabeth Kieven, Mailand 2000, Band 1, S. 20-49; Giovanna Curcio: *La professione dell'architetto: disegni, cantieri, manuali*, in: *Storia dell'architettura italiana, Il Settecento*, Bd. 1, S. 50-69.
- (62) *Architectural Fantasy*, 1981, S. 166; Smith, 1993, S. 5. Dies ging offenbar auf eine vom Akademiesekretär Giovan Pietro Bellori veranlasste Reform der Wettbewerbe zurück.
- (63) Smith, 1993, S. 14.
- (64) Paolo Marconi, Angela Cipriani, Enrico Valeriani: *I disegni di architettura dell'Archivio Storico dell'Accademia di San Luca*, 2 Bände, Rom 1974, Band 2, Nr. 2099-2101, die dort irrtümlicherweise für ein *dono accademico* gehalten wurden; ebenso bei Smith, S. 119, Abb. 74. Die Blätter sind auf eine Reihe von Sonntagen im Juli und August 1675 datiert; zu dieser Serie zählen noch zwei Aufrisse für ein Portal und eine Altarädikula, irrtümlich als Fenster bezeichnet (Marconi-Cipriani-Valeriani, 1974, Nr. 2102-2103).
- (65) Siehe dazu ausführlich Smith, 1993, S. 17-25.
- (66) Smith, 1993, S. 89.
- (67) Auch 1681 gab es nur wenige Teilnehmer (Smith, 1993, S. 96). 1681 wurde entschieden, dass nur bei Teilnahme von mindesten vier Bewerbern ein Preis vergeben werden könne (*ibid.*, S. 95).
- (68) Die bei Marconi-Cipriani-Valeriani, 1974, Bd. 1, S. 3-4, Nr. 1-62 angegebenen Datierungen von *concorso*-Zeichnungen zwischen 1678-1695 basierten auf einem fehlerhaften Inventar von 1756; fast alle Zeichnungen stammen aus den neunziger Jahren; die korrekte Angabe in *Architectural Fantasy*, 1981, S. 166-169 und bei Smith, 1993, S. 85-140.
- (69) Marconi-Cipriani-Valeriani, 1974, Bd.1, Nr. 54-55; Smith, 1993, S. 115-122, S. 233-234, Abb. 16-17. Den von Smith postulierten französischen Einfluss der zweiten Variante kann ich nicht nachvollziehen.
- (70) Kommer, 1974, S. 157.
- (71) Hager, 1993, S. 135; Smith, 1993, S. 141ff.
- (72) Werner Oechslin: *Bildungsgut und Antikenrezeption des frühen Settecento in Rom*. Studien zum römischen Aufenthalt Bernardo Antonio Vittones, Zürich 1972; Hager, 2000.
- (73) Hager, 1993, S. 138; Bonaccorso, 1997.
- (74) Dieser für die Architekturklasse der römischen Akademie zwischen 1670-90 sehr treffende Ausdruck geht zurück auf Hellmut Lorenz: *Domenico Martinelli und die österreichische Barockarchitektur*, Wien 1991, S. 18.
- (75) Lorenz, 1991, S. 19.
- (76) Berlin, Staatliche Museen, Kunstbibliothek, Hdz 1163 (Sabine Jacob: *Italienische Handzeichnungen der Kunstbibliothek Berlin*, Berlin 1975, Nr. 382; Edinburgh, National Gallery of Scotland, RSA 1322 (*The National Gallery of Scotland. Drawings by Architects*, Kat. Ausst. Edinburgh 1979, Nr. 11, Abb. III).
- (77) Lorenz, 1979, Abb. 62 (Berlin); Lorenz, 1980, Abb. 168-169 (Edinburgh und Berlin); Lorenz 1984, Abb. 12 (Edinburgh); siehe auch die Zusammenfassung des Forschungsstandes bei Prange, 2004, Nr. 20, S. 140-145.
- (78) Smith, 1993, S. 98, 265.
- (79) Beide Skizzen weisen eine römische Provenienz auf (*Sammlung Talman* (Edinburgh), bzw. *Sammlung Pacetti* (Berlin)). Ich halte die beiden Skizzen für Originalzeichnungen Berninis (Kieven, 1993, Kat. Nr. 32-34, S. 112-117). Ein drittes Blatt, eine Reinzeichnung des Projekts in Graphit (New York Cooper-Hewitt, National Museum of Design, Smithsonian Institution, 1938-88-3772, stammt aus der römischen Sammlung Piancastelli; (Joseph Connors: *Bernini's Sant'Andrea al Quirinale: Payments and Planning*, in: *Journal of the Society of Architectural Historians* XLI, 1982, no. 1, S. 35, Abb. 31) und könnte von Berninis Zeichner Mattia De Rossi ausgeführt worden sein; Connors schrieb es der Bernini-Werkstatt zu. Dieses Blatt weist ein blankes Papstwappenschild auf, was ebenfalls für die römische Herkunft spricht; Connors sah einen Bezug zu Planungen des Palazzo Chigi in piazza Colonna. Irving Lavin: *Fischer von Erlach, Tiepolo, and the Unity of the Visual Arts*, in: *An Architectural Progress in the Renaissance and the Baroque. Sojourns In and Out of Italy*. Essays in Architectural History Presented to Hellmut Hager, *Papers in Art History from the Pennsylvania State University*, VIII, 1992, part II, S. 498-525, schrieb, frühere Zuschreibungen aufgreifend, alle drei Zeichnungen Fischer zu; ebenso Sladek, 1999; siehe Prange, 2004, Nr. 20, S. 140-145.
- (80) Stockholm, Nationalmuseum, THC 7984v (Magnusson, 1999a, S. 52, Abb. 4-5; Kieven, 2003, Abb. 7).
- (81) Kopenhagen, Kunstakademibibliotek, Marselis-Sketchbook, fol 75; Kieven, 2003, S. Abb. 6.
- (82) siehe Anm. 30.
- (83) Christof Thoenes: *Bernini architetto tra Palladio e Michelangelo*, in: *Gian Lorenzo Bernini architetto e l'architettura europea del Sei-Settecento*, hg. Von Giuseppe Spagnesi und Marcello Fagiolo, Rom 1993-84, 3 Bde., Bd. 2, S.105-134.
- (84) Diesen Aspekt hat vor allem Irving Lavin herausgearbeitet (s. zusammenfassend Lavin, 1992).
- (85) Siehe dazu Oechslin, 1972, S. 13-106.

Abbildungsnachweis:

Abb. 1, 4-7: Rom, Bibliotheca Hertziana
Abb. 2, 3: Rom, Bibliotheca Corsiniana

Anschrift der Verfasserin:

Elisabeth Kieven
Bibliotheca Hertziana
Max-Planck Institut für Kunstgeschichte
Via Gregoriana 28
00187 Rom
Italien
email: Kieven@biblhertz.it