

HERBERT KARNER (HG.)

ANDREA POZZO (1642–1709)

Der Maler-Architekt und die Räume der Jesuiten

ÖSTERREICHISCHE AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN
VERÖFFENTLICHUNGEN DER KOMMISSION FÜR
KUNSTGESCHICHTE

Herausgegeben von
ARTUR ROSENAUER

BAND 11

Verlag der
Österreichischen Akademie
der Wissenschaften



Wien 2012

OAW

ÖSTERREICHISCHE AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN
PHILOSOPHISCH-HISTORISCHE KLASSE
DENKSCHRIFTEN, 436. BAND

HERBERT KARNER (HG.)

ANDREA POZZO (1642–1709)

Der Maler-Architekt und die Räume der Jesuiten

Redaktion

STEFANIE LINSBOTH

Verlag der
Österreichischen Akademie
der Wissenschaften



Wien 2012

OAW

Vorgelegt von w. M. ARTUR ROSENAUER in der Sitzung am 21. Oktober 2011

Die verwendeten Papiersorten sind aus chlorfrei gebleichtem Zellstoff hergestellt
frei von säurebildenden Bestandteilen und alterungsbeständig

Alle Rechte vorbehalten

ISBN 978-3-7001-7200-0

Copyright © 2012 by
Österreichische Akademie der Wissenschaften
Wien

Satz und Layout: Berger Crossmedia, 1050 Wien
Druck und Bindung: Prime Rate kft., Budapest

<http://hw.oeaw.ac.at/7200-0>

<http://verlag.oeaw.ac.at>

INHALTSVERZEICHNIS

<i>Vorwort des Herausgebers</i>	7
Herbert Karner	
<i>Andrea Pozzo in Wien. Addenda und neue Ergebnisse</i>	11
Bernhard Kerber	
<i>Anamorphose, Inganno, Trompe l'oeil, Persuasio, Punto stabile und Punto mobile im Werk Andrea Pozzos. Überlegungen zur Theorie</i>	17
Julian Blunk	
<i>Die Raumillusion und die vierte Dimension: Betrachtungszeit und betrachtete Zeit in der Deckenmalerei Andrea Pozzos</i>	27
Christian Hecht	
<i>Der „conchetto“ von Andrea Pozzos Langhausfresko in S. Ignazio</i>	37
David Ganz	
<i>Scheinwelt und Realpräsenz. Pozzos gemalte Altäre</i>	45
Richard Bösel	
<i>Die Jesuitenkirche in Mondovì. Zur Raumarchitektur eines Perspektivmalers</i>	57
Werner Telesko	
<i>Andrea Pozzos Deckenfresko im Herkulesaal des Gartenpalais Liechtenstein in Wien – inhaltliches Zentrum einer Allegorie des Hauses Liechtenstein?</i>	69
Herbert Karner	
<i>„Ad maiorem principis gloriam“. Pozzos Perspektive und die fürstliche Repräsentation</i>	81
Tobias Kunz	
<i>Der Hochaltar der Wiener Franziskanerkirche und die szenische Einbindung mittelalterlicher Bildwerke in Barockaltären</i>	89
Martina Frank	
<i>Nimicissimo al pari di suo Fratello della linea retta. Ein Beitrag zum architektonischen Werk Jacopo Antonio Pozzos</i>	99
Szabolcs Serfözö	
<i>Zur Geschichte des „Pozzismus“ in Ungarn</i>	111
János Jernyei-Kiss	
<i>Pozzos Erbe im Spätwerk von Maulbertsch. Bildrhetorik, Bildsyntax, religiöse Erfahrung in den Fresken der 1770er Jahre</i>	123

Martin Mádl	
<i>Pozzo without Pozzo in Bohemia</i>	129
Peter Heinrich Jahn	
<i>Perspektivmalerei im Dienst von Pestvotiv und Trinitätskult – die fingierten Altäre der Dreifaltigkeitskirche in Stadl Paura und Andrea Pozzos Ausmalung der Wiener Peterskirche</i>	139
Meinrad v. Engelberg	
<i>Epigonal oder evolutionär? Andrea Pozzo und der Süddeutsche Barock</i>	153
Personenregister	165
Ortsregister	168
Bildnachweis	171
Abbildungen	173

VORWORT DES HERAUSGEBERS

Am 31. August 2009 jährte sich zum 300. Mal der Todestag von Andrea Pozzo. Dies war Anlass, in Wien¹, Rom², Trient³ – wichtigen Orten seines Schaffens – und schließlich auch in Venedig⁴ Tagungen und Ausstellungen mit unterschiedlichen Schwerpunkten zu organisieren.

Die in Wien von der Kommission für Kunstgeschichte der Österreichischen Akademie der Wissenschaften veranstaltete Tagung, deren Ergebnisse hier vorgelegt werden, hat vorrangig die Wand- und Deckenmalerei von Pozzo, deren Dimensionen und vielfältigen Kontexte in den Fokus genommen. Die Entscheidung für diese Ausrichtung war naheliegend, befinden sich in Wien doch mit der Ausmalung der Jesuitenkirche (als integralem Teil von deren Neugestaltung) und des Herkulesaals im Gartenpalais Liechtenstein wichtige Spätwerke der Deckenmalerei des Jesuiten. Auch verbrachte er in Wien seine letzten Lebensjahre und in Wien wurde er schließlich in einer der Gräfte der beiden Jesuitenhäuser (Professhaus oder Collegium) begraben.

Diese Wiener Werke, die um den aus Kulissen gefügten Hochaltar der Franziskanerkirche, um das Trauergerüst anlässlich des Todes Kaiser Leopolds I. 1705 und um einige weitere, nur noch durch schriftliche Überlieferung erschließbare Auftragsarbeiten zu ergänzen sind, gaben auch die möglichen Untersuchungsfelder vor: Ausstattung eines Gotteshauses der „Gesellschaft Jesu“, Neuinterpretation bzw. Umwertung von Architektur mittels Malerei, Funktion der Scheinarchitektur, ein fürstlich-profaner Repräsentationsauftrag an einen Jesuiten, der Hoch-

altar und seine Inszenierung, sowie schließlich das *Theatrum sacrum*.

Im Call for papers wurde demnach zu folgenden Themenkreisen besonders angeregt:

1) *Pozzo und jesuitische Identität*: Ignatianische Spiritualität als Movens und Leitbegriff künstlerischer Gestaltung: Lässt sich die These des Einflusses der (in den *Exercitia spiritualia* von Ignatius von Loyola kodifizierten) Spiritualität des Jesuitenordens auf die Kunstäußerungen des Ordens gerade bei Andrea Pozzo verifizieren?

2) *Pozzo und die Rhetorik der Bildkünste*: Definiert sich die offensichtliche, im Dienst der *Persuasio* stehende Wirkungsmacht der Deckenmalerei Pozzos über die klassische, rhetorisch strukturierte Rede? In welchem Ausmaß sind Darstellung und Inhalt von Pozzos Fresken durch Übertragung des Aufbaus der Rede und/oder einzelner Figuren des Redeschmucks gegliedert? Nehmen die Rhetorik in jesuitischer Literatur bzw. die jesuitische Beschäftigung mit Rhetorik Einfluss auf Pozzos Werk?

3) *Pozzos Bildräume und Liturgie*: „Mit der Änderung konfessioneller Inhalte änderten sich die Liturgien, mit den Liturgien die Orte, und damit verbunden die räumlichen Strukturen und Ausstattungen des Kultraumes, die den jeweiligen liturgischen Erfordernissen Rechnung zu tragen hatten“.⁵ Lässt sich Liturgie, bzw. lassen sich Änderungen der Liturgie oder der Frömmigkeitspraktiken der Gesellschaft Jesu mit den Fresken Pozzos bzw. mit den von ihnen geschaffenen Bildräumen in Verbindung bringen? Gibt es Wechselwirkungen?

¹ Internationales Symposium „Andrea Pozzo (1642–1709) Maler und Architekt der »Gesellschaft Jesu«. Neue Perspektiven anlässlich seines 300. Todestages“. Wien, Österreichische Akademie der Wissenschaften. 16.–19. September 2009. Der Tagungsband wird hiermit vorgelegt.

² Richard Bösel/Lydia Salviucci Insolera (Hg.), *Artifizi della metafora. Saggi su Andrea Pozzo. Atti del Convegno (Roma 2009)*. Roma 2011. Ders./Dies. (Hg.), *Mirabili disinganni. Andrea Pozzo (Trento 1642–Vienna 1709), pittore e architetto gesuita*. Catalogo di mostra. Roma 2010.

³ Presentazione della ristampa del Trattato „*Perspectiva pictorum et architectorum – Prospettiva de’ pittori e architetti*“. Trento, Biblioteca Comunale di Trento, 30 ottobre 2009; Eugenia Bianchi/Domizio Cattoi/Giuseppe Dardanello/Francesco Frangi (Hg.), *Andrea Pozzo (1642–1709). Pittore e prospettico in Italia settentrionale*. Trento 2010.

⁴ Roberto Pancheri (Hg.), „Andrea e Giuseppe Pozzo“. *Atti del Convegno (Venezia 2010)*. Venezia 2012.

⁵ Das Zitat entnommen aus: Andreas Gormanns, *Sakrale Räume als politische Räume. Gemalte Kircheninterieurs in der holländischen Kunst des 17. Jahrhunderts*. In: Susanne Wegmann/Gabriele Wimböck (Hg.), *Konfessionen im Kirchenraum. Dimensionen des Sakralraums in der Frühen Neuzeit*. Korb 2007, 159–194, hier 160.

4) *Perspektive, Augpunkt und Optik*: Befragung von Konstruktion und Funktion der Perspektive (bei Vertikal- und Horizontalprojektion), weiters der Bildsysteme mit einem oder mehreren Augpunkten und damit verbunden der These des „bewegten“ Betrachters. Das Verhältnis von architektonischer Illusionsmalerei und Realarchitektur, im Besonderen unter Berücksichtigung der *Theatra Sacra*, wäre zu verfolgen. Aber auch Pozzos Bezüge zur Anamorphose, zur Wissenschaft der Optik gehören ebenfalls in diese Sektion. In welchem Ausmaß bedingen die naturwissenschaftlichen Forschungen in der „*Societas Jesu*“ Pozzos wirkmächtige Bildräume?

5) *Ignatianische und Pozzo'sche Ikonologie*: Ist jesuitische Ikonographie durch Andrea Pozzos Œuvre lediglich kanonisiert oder auch innovativ erweitert worden? Welche bildertheologischen und frömmigkeitsgeschichtlichen Positionen sind dort festzumachen? Zu fragen wäre auch nach den Verfassern der *concetti* der Fresken Pozzos. In welchem Verhältnis stand der angeblich „ungebildete“ Bruder Pozzo zu den inhaltlichen Inventionen seiner Anlagen?

6) *Rezeption und Transfer – Pozzo und die Nachwelt*: Gibt es im 18. Jahrhundert eine Verbreitung des Formenguts, des unverwechselbaren Vokabulars Pozzos? Dies aber nicht im Sinne einer Aufzählung, wo überall von Pozzo abgeleitete Scheinkuppeln zu finden sind, sondern im Sinn einer Befragung der inhaltlichen Konnotationen, etwa: Werden von den Epigonen mit der übernommenen Form auch deren inhaltliche Bindungen und die entsprechenden Perspektivkonzepte wahrgenommen und transportiert? Welche spezifischen lokalen Bedingungen sind mit der Rezeption oder Nicht-Rezeption verbunden? Welche Impulse verdankt die mitteleuropäische Tradition der *Theatra Sacra* Pozzos Erfindungen? Ergebnisreich wäre es weiters, der literarischen Rezeption von Pozzos Werken nachzuspüren (Christoph Friedrich Nicolai und andere).

Die eingereichten, bei der Tagung dargebotenen und hier nun zum größten Teil vorgestellten Beiträge haben sich im Wesentlichen auf zwei Schwerpunkte konzentriert und dabei auf sehr konstruktive und vielfältige Weise auf die vorgegebenen Anregungen reagiert: Einerseits wurde das Werk von Andrea Pozzo (*Perspektivtraktat*, Rom – S. Ignazio, Frascati – Il Gesù, Mondovì – San Francesco Saverio, Wien – Palais Liechtenstein, Wien – Franziskanerkirche) in den Mittelpunkt gestellt, und andererseits wurden methodisch sehr unterschiedlich gewichtete Fragen zur Rezeption des Œuvre von Pozzo in Mitteleuropa

(Ungarn, Tschechien, Süddeutschland, Österreich und Venedig) diskutiert.

Auf den Tagungsort bezugnehmend fasst der Herausgeber in einem kurzen, einleitenden Kapitel die neuen Erkenntnisse zu den Wiener Werken Pozzos zusammen. Bernhard Kerber, Doyen der deutschsprachigen Pozzo-Forschung, unternimmt es, in einer grundlegenden kritischen Erörterung, das Perspektivkonzept des Jesuiten zwischen den Begriffen *Trompe l'œil*, *Inganno degl'occhi*, Illusionismus und Anamorphose zu verorten. In der damit eng verbundenen Frage des „*Punto stabile*“ und des „*Punto mobile*“, des festen oder beweglichen Betrachterstandpunktes, kommt Julian Blunk durchaus zu abweichenden Ergebnissen. Seinem Ansatz, die – wie er meint: vermeintliche – Unvereinbarkeit der beiden Standpunkte des Betrachters mit der unterschätzten Bedeutung der Zeit als wesentlicher Kategorie der Malerei zu verbinden, verleiht er reflexionsreich Nachdruck.

Die Reihe jener Beiträge, die sich mit konkreten Einzelwerken von Pozzo auseinandersetzen, wird mit Christian Hecht eröffnet. Er wendet sich dem Langhausfresko von S. Ignazio in Rom zu und enttarnt dessen oft falsch interpretierten *Concetto* als klar strukturiertes und thematisch überraschend wenig innovatives Konzept. David Ganz analysiert an den drei von Pozzo gemalten Altären der Jesuitenkirche von Frascati bei Rom das Spannungsverhältnis zwischen perspektivischer Scheinwelt und sakramentaler Realpräsenz und fordert eine verstärkte bildtheoretische Befragung dieser Scheinaltäre. Auf Vorarbeiten aufbauend und unter Zuziehung von neuem Planmaterial entschlüsselt Richard Bösel subtil die weitreichende und wirkmächtige Umbildung des bestehenden jesuitischen Sakralraums im piemontesischen Mondovì durch den Perspektivtechniker Pozzo und untermauert einmal mehr dessen ambivalente Position zwischen Perspektivmalerei und Architektur. Einen die bisherigen Ergebnisse zur ikonografischen Konzeption des Deckenfreskos im Wiener Gartenpalais Liechtenstein fundamental erweiternden Zugang bietet Werner Telesko, indem er die in ungewöhnlich reicher Differenzierung zur Darstellung gekommene Herkules-Ikonografie in den Kontext fürstlicher „*Antiquitas*“ stellt. Herbert Karner thematisiert das Fresko des Herkulesaales und stellt die Frage nach der „spirituellen“ Differenzierbarkeit von profaner und sakraler Malerei in Kontext der jesuitischen Spiritualität. Tobias Kunz schließt die Werksbefragungen mit Überlegungen zum Hochaltar in der Wiener

Franziskanerkirche ab, indem er das Augenmerk auf den traditionsbegründenden Modus der Präsentation des mittelalterlichen Gnadenbildes in einer mit ephemeren Mitteln inszenierten Altaranlage richtet.

Der Text von Martina Frank eröffnet den Abschnitt, der sich mit der Rezeption der Kunst Pozzos beschäftigt. Sie analysiert zentrale Aspekte des architektonischen Werkes des venezianischen Karmeliten Giuseppe Pozzo und somit dessen postuliertes Verhältnis zum Werk seines leiblichen Bruders Andrea Pozzo. Es folgen zwei ungarische Beiträge mit methodisch unterschiedlichen Zugängen. Die komparatistische Studie von Szabolcs Serfőző skizziert vorrangig die Auswirkungen des römischen Farbraums, den Pozzo in der Wiener Jesuitenkirche implementiert hat, auf den ungarisch-slowakischen Raum. János Jernyei-Kiss hingegen reagiert in seiner sensiblen Abhandlung auf die überraschende Übernahme von bildrhetorischen und -syntaktischen Elementen im Werk Pozzos durch den spätbarocken Freskant Franz Anton Maulbertsch. Martin Mádl wiederum illustriert von einer direkten Übernahme abweichende Wege der Rezeption des Repertoires Pozzos in Böhmen. Peter Heinrich Jahn setzt in einer breit angelegten Untersuchung die gemalten Altäre der oberösterreichischen Trinitätskirche von Stadl Paura in direkten Zusammenhang zum Freskopjekt Pozzos in der Wiener Peterskirche und gewinnt für beide Sakralbauten wichtige Erkenntnisse. Meinrad von Engelberg beendet schließlich den rezeptionsgeschichtlichen Bogen mit der Befragung der Verwandtschaft der süddeutschen Freskomalerei und Andrea Pozzo – dies auf Basis der methodisch Gewinn bringenden Dichotomie der Begriffe epigonal oder evolutionär.

Schließlich soll auch auf die mit Gewinn zu lesenden Tagungsberichte hingewiesen werden, die Betka Matsche-Von Wicht und Franz Matsche⁶ bzw. Meinrad von Engelberg⁷ geschrieben haben.

Der Herausgeber vertritt die Überzeugung, dass die Charakteristik der Perspektivkunst Pozzos nur unter Einbeziehung seiner Existenz als Jesuit freigelegt werden kann. Aus diesem Grund scheint es einsichtig, dass in der Wahrnehmung dieses Künstlers als Maler oder Architekt immer auch dessen Identität als Jesuit unabdingbarer Bestandteil zu sein hat. In einigen Beiträgen des vorliegenden Bandes wurde dieser Ansatz auch deutlich integriert. Es handelt sich dabei um die These einer jesuitischen Identität in der Kunst, die von oder zumindest für Jesuiten geschaffen wurde. Immer häufiger wird zudem ein Zusammenhang der jesuitischen Kunst mit der spezifischen, mit dem Wissen um die effektive Benutzbarkeit von Emotion und Imagination geformten Spiritualität der „Gesellschaft Jesu“ in den Vordergrund gestellt.

Schon allein aus diesem Grund musste der Herausgeber ungern auf den Beitrag von Werner Oechslin (Zürich) verzichten. Letzterer bildete in Vortrag („Pozzos Perspektivtraktat und seine Bedeutung“) und Diskussion eine wichtige methodologische und inhaltliche Spange für andere, zum Teil sehr kontroversiell diskutierte Beiträge und schlug in methodischer Hinsicht die Brücke zwischen streng perspektivtechnisch orientierten, letztlich der Wissenschaft der Optik verpflichteten Standpunkten einerseits und jenen, die die Perspektivkunst Pozzos als Instrument von spirituellen, letztlich apostolischen Aufgaben der „Gesellschaft Jesu“ wahrnehmen andererseits.

⁶ Betka Matsche-Von Wicht/Franz Matsche, Tagungsbericht: Internationales Symposium „Andrea Pozzo (1642–1709) – Maler und Architekt der „Gesellschaft Jesu“. Neue Perspektiven anlässlich seines Todestages“. In: Frühneuzeit-Info 21 (2010) H. 1+2, 239–253.

⁷ Meinrad von Engelberg, Tagungsbericht: Internationales Symposium „Andrea Pozzo (1642–1709) – Maler und Architekt der „Gesellschaft Jesu“. Neue Perspektiven anlässlich seines Todestages“. In: <<http://h-net.msu.edu/cgi-bin/logbrowse.pl?trx=vx&list=h-rthist&month=0911&week=c&msg=semcavdkm1JJj9xndnWe2A&user=&pw=>>, 15. April 2011.

MARTINA FRANK

NIMICISSIMO AL PARI DI SUO FRATELLO DELLA LINEA RETTA.
EIN BEITRAG ZUM ARCHITEKTONISCHEN WERK JACOPO ANTONIO POZZOS

Das konsolidierte Wissen über die Tätigkeit des jüngeren Bruders Andrea Pozzos, Jacopo Antonio oder Fra' Giuseppe di S. Antonio wie er als Laienbruder der Unbeschuhten Karmeliten heißt, ist in letzter Zeit durch zahlreiche neue Materialien und Überlegungen bereichert worden. Hervorzuheben sind besonders die Beiträge von Luciana Giacomelli und Andrea Bacchi, die die Biographie und den Werkkatalog Pozzos besonders in Hinblick auf seine frühe Tätigkeit im Trentino beleuchten¹ und die erste systematische Präsentation und Analyse seines heute in Mailand aufbewahrten zeichnerischen Nachlasses durch Francesco Suomela Girardi.² In Bezug auf überregionale Perspektiven verdienen die Ausführungen von Herbert Karner und Ingeborg Schemper besondere Erwähnung, denn sie haben die für den süddeutschen Raum beispielgebende Wirkung des Marienaltars in der venezianischen Kirche S. Maria di Nazareth herausgearbeitet.³ Dass dieser schon 1689, zwei Jahre nach dem Eintritt Pozzos in das Kloster, unter Einfluss der römischen Erfahrungen aber vor den Lösungen seines Bruders entstand,

wird von der jüngeren Forschung immer wieder betont. Das Aussehen des ab 1716 nochmals überarbeiteten Altars ist schon seit 1702 durch einen Kupferstich vermittelt worden.⁴ Ob dem damals soeben in Wien angekommenen Andrea Pozzo eine Rolle bei der Berufung des in den Quellen genannten „intagliatore forestiero“ zuzuschreiben ist, muss vorerst unbeantwortet bleiben.

Wie Andrea ist auch Jacopo Antonio Autodidakt und im strengeren Sinn ist er es noch mehr als der berühmte Bruder, da er vermutlich tatsächlich nie in eine Werkstatt eingebunden war. 1645 in Trient geboren, ist sein Leben ab 1664 mit den Barfüßigen Karmeliten verbunden. Sein anonymer Biograph, wahrscheinlich ein Mitbruder aus der venezianischen Zeit, berichtet, dass er während des ersten Romaufenthalts (1680–1686) im Kloster S. Maria della Scala Anerkennung für seine Schnitzkunst fand. Wo er allerdings diese Fertigkeit erlangt hat, bleibt eine offene Frage ebenso wie jene nach konkreten Werken aus dieser Zeit. Allerdings hat Fra' Giuseppe mit einiger Sicherheit schon in der Heimat

¹ Andrea Bacchi/Luciana Giacomelli (Hg.), *Scultura in Trentino. Il Seicento e il Settecento*. Bd. I. Trient 2003, 87–241 und Bd. II, 258–263.

² Francesco Suomela Girardi (Hg.), *I disegni di Jacopo Antonio Pozzo: l'album di Milano* (Beni Artistici e Storici del Trentino, Quaderni 16). Trient 2008. Der darin enthaltene Beitrag: Fausto Lincio ocd, *L'album di Jacopo Antonio Pozzo. Prime indagini sulle vicende di una raccolta di disegni*, 12–19, zeichnet in Hinblick auf die jüngere Geschichte des Albums ein die Tatsachen verklärendes Bild. Richtig gestellt werden muss zumindest, dass das Album 1996 am Dachboden des Klosters des Ordens in Ferrara aufbewahrt war. Dort konnte ich es mit Ruggero Rugolo einsehen. Im selben Jahr wurden einige Blätter in der Ausstellung „Splendori di una dinastia. L'eredità europea dei Manin e dei Dolfin“ in der Villa Manin in Passariano gezeigt. Eine vollständige photographische Bestandsaufnahme wurde von Luca Laureati im Auftrag der Region Friaul durchgeführt. Die Initiatoren der Ausstellung, die Regione Autonoma Friuli Venezia-Giulia, hat sich damals, als Gegenleistung für die Leihgabe und die notwendige Auflösung der „Legatura“ (nach Intervention der Soprintendenza), zu einer Restaurierung verpflichtet. Über die Einzelheiten der folgenden Ereignisse kann ich leider nichts berichten, Tatsache ist aber, dass sich das nun wieder zusammengesetzte Album seit 1999 im Mailänder Kloster der Barfüßigen Karmeliten befindet und dass zahlreiche Zeichnungen tatsächlich einer Restaurierung unterzogen worden sind. Ich verdanke die Kenntnis des Albums Hellmut Lorenz: er hat es, wohl in den 70er Jahren des 20. Jahrhunderts, in der Zelle eines kurz davor verstorbenen Mönchs gesehen und fotografiert.

³ Herbert Karner, Giuseppe Pozzo und der mitteleuropäische Altarbau. In: Martin Engel/Christine Salge/Huberta Weigl (Hg.), *Barock in Mitteleuropa: Werke, Phänomene, Analysen. Hellmut Lorenz zum 65. Geburtstag* (Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 55/56). Wien–Köln–Weimar 2006/2007, 225–236.

⁴ Martina Frank, Giuseppe Pozzo, architetto della famiglia Manin. In: Alberta Battisti (Hg.), *Andrea Pozzo*. Milano 1996, 356, Anm. 22; Martina Frank, *Virtù e fortuna. Il mecenatismo e le committenze artistiche della famiglia Manin tra Friuli e Venezia nel XVII e XVIII secolo*. Venedig 1996, 94, Anm. 26.

Zeugnis seines Talents im Altarbau unter Beweis gestellt. Die Holzplastiken und der Tabernakel am, von Mattia Carneri begonnenen Hochaltar von S. Maria delle Laste, zählen ebenso wie der Josephsaltar in derselben Kirche zu den frühesten Beweisen seiner Tätigkeit. Der Biograph, dessen Informationen wohl auf eine direkte Kenntnis Giuseppes zurückgehen, berichtet ferner, dass beide Aufenthalte in Rom – der zweite wird von 1692 bis 1695 angesetzt – die Gelegenheit zu Zusammenkünften mit dem Bruder boten, wobei ein Schüler-Lehrerverhältnis nicht verleugnet wird: „In queste due occasioni ebbe frequenti colloqui con il suo fratello gesuita P. Andrea Pozzi, studioso di una sperimentata architettura, dal quale apprendè molte massime di prospettiva ed alquanto buone regole di architettura“.⁵ Nimmt man dieses postulierte Abhängigkeitsverhältnis zwischen den beiden Brüdern an, ist es umso zwingender nochmals festzuhalten, dass Jacopo Antonios beispielgebender Altar in S. Maria di Nazareth zu einem Zeitpunkt entstand, der eine Auseinandersetzung mit gebauten Altären Andreas ausschließt. Sucht man im Mailänder Album nach Spuren des Bruders, wird man allerdings schnell fündig. So hat Jacopo Antonio die Tavola 79 des 2. Bandes von Andreas Traktat überarbeitet⁶ und Girardi möchte auf einem Blatt des Albums sogar die Hände beider Brüder erkennen.⁷

In diesen Seiten wird nicht versucht diese Spuren weiterzuverfolgen. Der Beitrag konzentriert sich auf eine Reihe offener, bisher kaum angesprochener Fragen, die das architektonische Werk Jacopo Antonios betreffen. Es gilt den Anteil des Laienbruders an

den architektonischen Neuplanungen und Umgestaltungen der Ordenssitze im venezianischen Raum präziser zu definieren, während seine schon weitaus besser erforschte Rolle als Entwerfer von Altären und Kapellen kaum angesprochen werden soll.

Die Klöster der Unbeschuhten Karmeliten in der Republik Venedig entwickelten sich vor allem durch den Ankauf von schon bestehenden Ordensniederlassungen. Eine erste Welle reicht bis ins Jahr 1668 zurück als im Zuge der Aufhebungen unter Papst Klemens IX. mehrere Klöster erfolgreich ersteigert werden konnten. Dank dieser neuen Gründungen konnte 1677 die venezianische Ordensprovinz eingerichtet werden. Bemühte man sich zunächst um eine Tilgung der Schulden, die sich durch diese Ankäufe angesammelt haben, so setzte ab den 90er Jahren eine rege Tätigkeit zur architektonischen Neu- und Umgestaltung der Niederlassungen ein.

In Padua haben die Karmeliten 1669 die Niederlassung der Eremiten von San Girolamo da Fiesole übernommen.⁸ Über einen geplanten Neu- oder Umbau der Kirche informiert eine Zeichnung, die zwischen 1692 und 1695 datiert werden muss. Es handelt sich um das Blatt 86 aus dem Mailänder Pozzo-Album (Abb. 60). Eine Beschriftung bezeugt die Approbation des Entwurfs am 9. Juli 1692, während in einer zweiten der 19. Februar 1695 (unklar ist dabei ob es sich um *more veneto*, also 1696 handelt) als Zeitpunkt der Annahme angegeben ist.⁹ Im Bezug auf Pozzos Beteiligung muss zunächst festgehalten werden, dass dieser Zeitraum mit seiner zweiten Romreise übereinstimmt. Francesco Girardi, Andrea Bacchi und Luciana Giacomelli vertreten die Mei-

⁵ Flavia Pilo Casagrande, Nuovi documenti per l'architetto Jacopo Antonio Pozzo. In: *Cultura Atesina XVII* (1963), I–IV, 10f.

⁶ Girardi (wie Anm. 2) Kat. 20, 92f. Diesem Altarentwurf entsprechen die Altäre im Querhaus von San Giovanni in Macerata, die auf Spiralsäulen verzichten und die seitlichen Figuren durch Voluten ersetzen und somit der Zeichnung Fra' Giuseppes näherkommen. Sie sind wohl um 1700 oder kurz danach entstanden. Der von Antonio Colli gemalte Gregorius-Altar im Gesù in Macerata von 1713–1714 wiederholt die Stichvorlage aus dem Traktat (Luca Giorgi, Antonio da Sangallo il vecchio e Andrea Pozzo a Montepulciano: il tempio della Madonna di San Biagio e la Chiesa del Gesù. Montepulciano 1999, 113–115) während zwei für die Jesuitenkirche in Dubrovnik geplante Altäre die Überarbeitung Jacopo Antonios widerspiegeln, von Andreas Konzept aber die seitlichen Plastiken übernehmen. Die Altäre in Dalmatien sind 1729 aus Venedig geliefert worden. 1729 ist Andrea Pozzo freilich schon 20 Jahre tot und sein Bruder 8 Jahre. Allerdings bestanden schon weit früher Beziehungen zwischen der jesuitischen Niederlassung in der Republik Ragusa und der Hauptstadt der Serenissima. Schon 1701, also gerade in jener Zeit als Andrea Pozzo (von Rom aus) in die Planungsgeschichte der dalmatinischen Kirche involviert war, sollten Baumeister und Handwerker aus Venedig für einen raschen und qualitätsvollen Bauvorgang sorgen. Ob zu jener Zeit schon an die Ausstattung gedacht worden war, muss unklar bleiben. Vgl.: Radoslav Tomic, *Barokni oltari i skulptura u Dalmaciji*. Zagreb 1995, 121.

⁷ Girardi (wie Anm. 2) 88.

⁸ Diese hatten ihrerseits ein um 1400 entstandenes Nonnenkloster übernommen. Auch die Änderung des Patroziniums der Kirche geht auf die Eremiten zurück. Vgl. dazu: Angelo Portenari, *Della felicità di Padova*. Padua 1623, 462; Giuseppe Toffanin, *Cento chiese padovane scomparse*. Padua 1988, 167. An der Versteigerung des aufgelassenen Klosters hatten 1668 auch die Unbeschuhten Karmelitinnen aus Venedig teilgenommen. Sie konnten schließlich die ganz in der Nähe gelegenen Le Maddalene erwerben.

⁹ Girardi (wie Anm. 2) Kat. 86, 174.

nung, dass Pozzo erst nach der Rückkehr aus Rom in die Planung einbezogen worden sei und er nur für die Altäre und die Fassade verantwortlich zeichnete.¹⁰ Diese nicht näher erläuterte Annahme gründet sich wohl auch auf die Diskrepanz zwischen den die ausgeführte Kirche betreffenden schriftlichen und graphischen Dokumenten und der Entwurfszeichnung. Da weder die schriftlichen noch die graphischen Beschreibungen der gebauten Kirche mit der Zeichnung Pozzos übereinstimmen, schlägt Girardi vor, den Entwurf mit einem zweiten zur Anlage gehörenden Kirchenbau in Verbindung zu bringen. Diese Hypothese muss aus zwei Gründen abgelehnt werden. Erstens wird die Klosteranlage in Padua als bescheiden beschrieben¹¹ und deshalb ist es sehr unwahrscheinlich, dass sie über zwei Sakralbauten verfügte, und zweitens sprechen die doch beträchtlichen Ausmaße der dargestellten Kirche für ihre Rolle als Zentrum der liturgischen Funktionen.

Die Quellen zur ausgeführten Kirche gehen übereinstimmend von einem überkuppelten Kirchenbau über zentralisiertem Grundriss aus. „Bella era la Chiesa di forma rotonda, sormontata da cupola, con coro, altare maggiore e due altri ai lati tutti e tre di marmo“ schreibt padre Serafino¹² und sowohl der Stadtplan von Giovanni Valle (1784) als auch der Napoleonische Kataster (Abb. 61) geben einen Grundriss wieder, der auf einen sechseckigen Kirchenraum mit je zwei halbkreisförmig geschlossenen Seitenkapellen, geschwungener Fassade und tiefem Chor schließen lässt. Zum Zeitpunkt der Erfassung im Kataster um 1810/11 wird der Sakralbau als „chiesa diroccata“ verzeichnet, während die Klostergebäude damals überhaupt schon weitgehend abge-

rissen worden waren.¹³ Die schriftlichen Beschreibungen aus dem 18. Jahrhundert zweifeln nicht an der Autorschaft Pozzos. „L’Architettura di questa Chiesa, com’anche la Facciata è d’Ordine Corintio. L’Architetto fu il P. Giuseppe Pozzi, Laico di questa cospicua Religione, Fratello del P. Pozzi Gesuita, rinomato Architetto“ schreibt Rossetti 1780,¹⁴ während wenig später Brandolese die entwerferische Verantwortung bestätigt und das Fehlen gerader Linien unterstreicht: „La capricciosa Architettura di questa Chiesa è opera di Fra Giuseppe Pozzo Laico di questa Religione, nimicissimo al pari di suo Fratello della linea retta“.¹⁵

Wir müssen also davon ausgehen, dass der 1692 und 1695 approbierte Entwurf, der weder typologisch noch in Hinblick auf die architektonische Gliederung mit diesen Beschreibungen in Einklang zu bringen ist, schließlich nicht zur Ausführung gelangte. Die Zeichnung auf Blatt 86 zeigt einen mehr als 120 Fuß (zirka 42 m) langen Kirchenbau mit apsidial geschlossenem, tiefem Mönchschor, den ein räumlich getrennter Umgang begleitet. Den durch toskanische Pilasterordnung gegliederten Kirchenraum mit quadratischem Presbyterium rhythmisieren je zwei Kapellen und drei breite Zwischenjoche. Francesco Girardi hat zögernd und kommentarlos auch die Blätter 112 und 117 mit Planungsstadien für S. Gerolamo in Verbindung gebracht.¹⁶ Nummer 117 (Abb. 62) ist mit keinem Maßstab versehen und mit voriger Zeichnung vergleichbar ist nur der Chorumgang. Grundsätzlich anders sind hingegen die Konzeption des Raumes und die Beziehung zwischen den einzelnen Bauteilen. Der ausgeprägten Longitudinaltendenz steht hier das Streben nach einem zen-

¹⁰ Vgl. ebd. und Andrea Bacchi/Luciana Giacomelli, „Fu col suo ingegno inventore di un nuovo modo di operare fuori squadra.“ Jacopo Antonio Pozzo fra Trento, Venezia e Roma. In: Girardi (wie Anm. 2) 27.

¹¹ P. Serafino del S. Cuore di Gesù, Cronistoria della provincia veneta e biografie dei religiosi defunti nella medesima. Venedig 1915, 49: „Il convento non grandioso ma comodo, a norma di leggi“.

¹² Ebd.

¹³ Archivio di Stato di Padova, Censo provvisorio, Serie III, Padova città, Sezione I detta della Pietà, Sommarione. Im Österreichischen Kataster von 1846 ist schließlich auch die Kirche nicht mehr verzeichnet. Erwähnung findet sie noch bei Gianantonio Moschini, Guida per la città di Padova all’amico delle belle arti. Padua 1817, 120, und Pietro Faccio, Nuova guida per forestieri amatori delle belle arti per conoscere facilmente le cose più notabili che si trovano in Padova. Padua 1818, 81. Vor der Zerstörung zeigt sie auch noch Giovanni Tanzi in einem mit 31. Dezember 1820 datierten Stadtplan: Archivio di Stato di Venezia, Genio Civile, Serie A, n. 13: Mappa catastale di Padova divisa in venti sezioni.

Nicht korrekt ist die Annahme Girardis, dass zwei in das Album eingelegte Zeichnungen Entwürfe für die Dekoration von S. Gerolamo wiedergeben (Girardi [wie Anm. 2] 254). Die Zeichnungen sind erst hundert Jahre nach der Zerstörung der Kirche, in den 30er Jahren des 20. Jahrhunderts, entstanden; sie beziehen sich wohl auf die heute noch existierende Kirche der Karmeliten in Ferrara, deren Kloster bis vor kurzem ja auch der Aufbewahrungsort des Albums war.

¹⁴ Giovanni Battista Rossetti, Descrizione delle pitture, sculture ed architetture di Padova, con alcune osservazioni intorno ad esse, ed altre curiose notizie. Padua 1780, 256.

¹⁵ Pietro Brandolese, Pitture, sculture, architetture ed altre cose notabili di Padova. Padua 1795, 198.

¹⁶ Girardi (wie Anm. 2) Kat. 112 und 117, 205 und 213.

trahierten Raumkonzept unter Beibehaltung räumlicher und funktioneller Autonomien gegenüber. Eine quadratische überkuppelte Vierung mit querhausartigen Kapellen vermittelt zwischen dem quadratischen Presbyterium an das ein tiefer Mönchschor anschließt und dem dreijochigen Kirchenschiff mit je einer Seitenkapelle. Blatt 112 (Abb. 63) könnte eine Variante dieser Lösung darstellen. Unverändert gegenüber voriger Lösung sind Mönchschor und Presbyterium über quadratischem Grundriss, während den Hauptraum drei Seitenkapellen begleiten. Bleistiftmarkierungen deuten Elemente an, die die Übergänge zwischen den einzelnen Raumeinheiten lösen sollen. Ebenso lassen sie eine Verlängerung des Chors vermuten. Mit 96 Fuß ist die Länge des Baus allerdings beträchtlich geringer als jene in Blatt 86. Übereinstimmung besteht aber zwischen den Grundmaßen des quadratischen Presbyteriums, die in den drei Entwürfen jeweils mit 24 Fuß angegeben sind.

Das Mailänder Album enthält schließlich eine weitere Zeichnung, die zweifelsohne in diese Sequenz eingeordnet werden muss. Blatt 118 (Abb. 64, 65) zeigt Grundriss und Längsschnitt eines Kirchenbaus und der dahinterliegenden zweigeschoßigen Räumlichkeiten, sowie einen Aufriss der Stirnwand der Kirche, den die mit Bleistift skizzierte Struktur des Hochaltars ergänzt.¹⁷ Die Gesamtlänge aller Baustrukturen entspricht jenen 120 Fuß, die auch in Blatt 86 bestimmend sind und auch das Quadrat mit 24 Fuß Seitenlänge ist wiederholt. Die Grundform der Kirche bildet ein Kreuz mit Empore über der Eingangshalle; an die Altarräume in der Querachse schließen jeweils rechteckige mit den Kapellen verbundene Nebenräume an. Hinter der Kirche erstreckt sich eine ebenso tiefe, aber schmalere Baustruktur, die sich ihrerseits aus zwei unabhängigen Körpern zusammensetzt. Im Erdgeschoß ist ein von der Altarwand der Kirche zugänglicher Gang eingeschoben an den das angesprochene Quadrat grenzt, im oberen Stock stellen zwei Fensteröffnungen eine Verbindung zum Sakralraum her. Aus der mit 8. Mai 1696 datierten Beschriftung geht hervor, dass der Entwurf zwar angenommen, dass allerdings die Höhe und Wölbung der Kirche den Proportionen der

Architektur anzupassen sei. Die Approbation durch das *Definitorio provinciale* ist in Venedig erfolgt. Auffällig ist zunächst, dass die Überlegungen, einen langgestreckten Baukörper zu gestalten, durch die Bestrebungen der schon in Blatt 117 vorgezeichneten Tendenz zu Zentralisierung ersetzt sind. Dass dabei nicht mehr von einer räumlichen Kontinuität zwischen vorderem und hinterem Bereich ausgegangen wird, ist als herausragende Neuigkeit zu werten und stellt ein wichtiges Bindeglied zur schließlich ausgeführten Lösung dar. Dieses Bestehen auf zwei unabhängige Baukörper gibt auch zur Vermutung Anlass, dass man sich hier, im Gegensatz zu den vorangegangenen Projekten, entschlossen hat eine schon bestehende Bausubstanz mit einem völlig neuen Raumkonzept zu verbinden.

Zwei der vier besprochenen Vorschläge entsprechen einem von den Unbeschuhten Karmeliten immer wieder aufs Neue variierten Raumkonzept, in dessen Mittelpunkt die Verknüpfung der Tendenz zur Zentralisierung und der Unterstreichung der longitudinalen Ausrichtung durch Verbindung der Seitenkapellen steht. Im venezianischen Raum ist dieses Schema erstmals in Baldassare Longhenas 1654 begonnener Kirche S. Maria di Nazareth ausgebildet.¹⁸ Saverio Sturm, dem wir die erste umfangreiche Darstellung der Architektur des Ordens verdanken, unterstreicht außerdem, dass nicht nur der Typus des tiefen hinter dem Hochaltar gelegenen Mönchschor Anwendung fand, sondern auch jener, der die Ausbildung einer gestaffelten Struktur vorsah.¹⁹ Blatt 118 entspricht dieser Variante denn hier befindet sich der Chor über der Sakristei.

Eine zusätzliche Bemerkung verdient Blatt 86, das sich zwar eindeutig in die Planungsgeschichte von S. Girolamo in Padua einreicht, aber auch weitergehende und komplexere Fragestellungen aufwirft. Geht man von der Aufrisslösung mit je zwei Seitenkapellen und breiten Zwischenjochen aus, erkennt man erstaunliche Gemeinsamkeiten mit einem weiteren Blatt des Albums. Nr. 88, dessen Zuschreibung an Pozzo von Francesco Girardi zurecht in Frage gestellt wird, zeigt eine ähnliche Lösung unter Verwendung der korinthischen oder kompositen Ordnung; Unterschiede betreffen besonders das Presby-

¹⁷ Girardi (wie Anm. 2) Kat. 117, 214–215.

¹⁸ Andrew Hopkins, Baldassare Longhena. Mailand 2006, 9–13, mit Literatur.

¹⁹ Saverio Sturm, *L'architettura dei Carmelitani Scalzi in età barocca. Principii, norme e tipologie in Europa e nel Nuovo Mondo*. Roma 2006, bes. 169f. Einen über der Sakristei liegenden Mönchschor besitzt auch die ehemalige Kirche der Unbeschuhten Karmeliten in Castagnevizza bei Nova Gorica, deren Umgestaltung in den 80er Jahren des 17. Jahrhunderts unter dem zuvor in Venedig ansässigen Prior Fra Lorenzo di S. Eliseo durchgeführt wurde.

terium, das hier kein Quadrat bildet, und den Chor, der auf den Umgang verzichtet.²⁰ Blatt 88 muss seinerseits mit einer Zeichnung aus der Londoner Visentinisammlung verknüpft werden. Antonio Visentini hat vermutlich in den 30er Jahren des 18. Jahrhunderts venezianische Architekturen gezeichnet bzw. zeichnen lassen. Schon Elena Bassi, die 1997 zahlreiche Blätter veröffentlichte, hielt es für möglich, dass Visentini wohl auch zu unausgeführten Entwürfen Zugang hatte und diese in die Sammlung aufgenommen hat.²¹ Diese Hypothese erhält durch die Analyse des Mailänder Albums neue Impulse. Das Blatt Nr. 88 zeigt eine deutliche Verwandtschaft mit der Aufnahme einer Kirche, die in den von Visentini zusammengestellten Bänden mit der Bezeichnung *Le Terese*, versehen ist. Die Zeichnung aus dem Royal Institute of British Architects F6/13, 3 zeigt ebenfalls einen zweijochigen tonnengewölbten Kirchenraum mit Stichkappen und vier Seitenkapellen, breiten Zwischenjochen und angesetztem Chor mit halbkreisförmiger Apsis. Die auffälligen Unterschiede zum Blatt in Mailand in der Wandgliederung sind dem *Modus Visentinis* zuzuschreiben, der im Allgemeinen zu einem klassizistischen Ausgleich und Säuberung tendiert. Visentini, oder besser seine Werkstatt, hat hier einen Entwurf für die Kongregation der Unbeschuhten Karmelitinnen in Venedig wiedergegeben, der nicht zur Ausführung gelangt war. Tatsächlich hat Visentini auch den Grundriss der ausgeführten Kirche der *Terese* dokumentiert (*Admiranda Urbis Venetiae*, III, 71), diesen

allerdings mit einer imaginären Fassade verbunden, die typologisch Palladios Zitelte und S. Francesco di Paola variiert.²² Dieser ausgeführte Bau ist ein Saalraum ohne Seitenkapellen, dessen rechteckiges Presbyterium von zwei kleineren Kapellen flankiert ist. Entstanden ist er ab der Mitte des 17. Jahrhunderts und seine Weihe konnte 1688 vorgenommen werden. Es liegt also die Vermutung nahe, dass sich die einen Saal mit Seitenkapellen dokumentierenden Zeichnungen aus dem Nachlass Pozzos und von Visentini auf ein Planungsstadium für die *Terese* beziehen, das bei der Ausführung keine Berücksichtigung fand.

Als Architekt der *Terese* gilt seit Martinioni der bisher wenig erforschte Andrea Cominelli,²³ dessen Profil zwischen ausführender und entwerfender Tätigkeit noch nicht fest verankert werden konnte. Martinioni berichtet 1663 von einem noch nicht vollendeten Gebäude, das allerdings schon über Teile einer reichen Ausstattung verfügte. Aus den nur fragmentarisch erhaltenen Bauakten geht hervor, dass das Vorhaben zügig vorangetrieben wurde. 1647 war der Bau der Klosteranlage schon begonnen, 1651 sind drei Altäre in Auftrag gegeben worden, 1654 sind ein Altar und eine Grablege in der Kirche erwähnt, 1667 ist der Marmorfußboden in Arbeit.²⁴ In den 70er Jahren setzen Bestrebungen ein, ein neues Gleichgewicht zwischen schon bestehender Ausstattung und Architektur zu schaffen. So wurden 1677 der Hochaltar und der Christophorusaltar versetzt und 1682 der Marienaltar „con molta spesa“ erneu-

²⁰ Girardi (wie Anm. 2) 177. Der Autor bringt die Zeichnung mit Blatt Nr. 69 in Verbindung. Diese Verknüpfung ist zwar zeichnungstechnisch plausibel, andererseits haben wir es aber mit sehr unterschiedlichen Raumlösungen zu tun: es stehen sich ein zentralisierter Baukörper mit erhöhter und gewölbter Vierung und ein zweijochiger Hauptraum mit drei prominenten Zwischenjochen und verlängertem Chorbereich entgegen.

²¹ Elena Bassi, *Tracce di chiese veneziane distrutte dai disegni di Antonio Visentini*. Venedig 1997, 11f.

²² Ebd. 233f.

²³ Giustiniano Martinioni, *Venetia città nobilissima et singolare, descritta dal Sansovino con nuove et copiose aggiunte di D. Giustiniano Martinioni*. Bd. I. Venedig 1663, 277. Eine Biographie von Cominelli, allerdings ohne Angabe von Quellen, in Laura Orsini, *Profili biografici*. In: Roca de Amicis (Hg.), *Storia dell'architettura nel Veneto. Il Seicento*. Venedig 2009, 291.

²⁴ Nachstehend die entsprechenden Quellenverweise: Archivio di Stato di Venezia, Monastero di S. Teresa, busta 6, Nr. 395/396: Auszug aus dem Testament von Giovanni Battista Mora il Vecchio vom 24. Juni 1647 aus dem hervorgeht, dass der Bau des Klosters schon begonnen ist; busta 1, Catastico delle scritture, Nr. 1427: Vertrag mit Andrea Cominelli für drei Altäre; busta 6, Nr. 425: Auszug aus dem Testament von Jacobi Inverardi vom 20. Jänner 1654; busta 18, Nr. 1427: Ankauf von Marmorplatten für den Fußboden.

²⁵ Archivio di Stato di Venezia, Monastero di S. Teresa, busta 6, Nr. 434, Abkommen zwischen Alfonso Lochis und Lazzaro Canestri, Erben von Cristoforo Terzi, und den Karmelitinnen vom 2. Juni 1677: „hanno [...] concesso et concedono libertà et auctorità di poter per maggior habilimento della Chiesa [...] portar avanti l'Altar Maggiore [...] per quel spatio che a dette Molto Reverende Madri parerà più comodo per ornamento et proportion di essa Chiesa [...]“. Ebd., Abkommen mit den Erben von Cristoforo Terzi vom 12. Juni 1677: „Altar di S. Christofforo posto appresso all'Altar Maggiore a man destra uscendo di chiesa [...] et perciò desiderando esse Molto Reverende Madri per maggiormente abbellire detta loro Chiesa di far trasportar un poco più avanti detto Altare, così che meglio si veda [...]“. Ebd., busta 5, Nr. 220, Abkommen mit Luca und Gerolamo Calbo vom 7. April 1682: „Attrovandosi persona devota quale desiderarebbe di ridurre in forma più cospicua et decorosa l'Altare della Beatissima Vergine [...] riformandolo dall'alto al basso, tanto nella scalinata, marmi, parapetto, quanto nelle colonne, cornici et altro occorrente [...]“.

ert.²⁵ Andrea Cominelli wird zwar an keiner Stelle als entwerfender Architekt genannt, sein Name taucht allerdings mit großer Konstanz auf. 1651 erhielt er den Auftrag für drei Altäre, ab 1658 unterzeichnete er sämtliche Rechnungen der am Bau des Klosters beteiligten Werkleute und 1661 verfügte Giovanni Francesco Cassione, dass Cominelli die Grablege vor dem Familienaltar einrichten möge.²⁶ Die Summe dieser Nachrichten lässt die Annahme zu, dass in ihm sowohl der „proto“, d. h. der Bauleiter, als auch der entwerfende Architekt der Kirche erkannt werden kann. Die Frage, ob sich die Pläne aus den Alben von Pozzo und Visentini auf ein erstes, vor 1647 zu datierendes, Projekt oder aber auf einen angestrebten Umbau eines schon bestehenden Gebäudes beziehen, muss vorerst unbeantwortet bleiben. Berücksichtigt man die finanziellen Zuwendungen von venezianischen Familien, die ab den 70er Jahren zu einer umfassenden Neugestaltung der Ausstattung führten, so erscheint die Hypothese, dass damals auch der Gedanke an eine radikale Erneuerung des Kirchenraums in Erwägung gezogen wurde, zumindest nicht abwegig.²⁷

Zur Klärung der Planungsgeschichte von S. Girolamo in Padua ist aber abschließend eine Rückkehr zu Blatt 118 aus dem Pozzo-Album notwendig. Es ist der Forschung entgangen, dass den Kirchengrundriss eine mit Bleistift gezeichnete zweite Entwurfsskizze überlagert. Sie geht von der Grundform des in ein Sechseck umgewandelten Kreises aus. Das Sechseck erweitern Kreissegmente, wobei jene in Chor und Eingangsbereich tiefer ausgebildet sind als die vier Seitenkapellen. Die Fassade nimmt im Zentrum die konvexe Form auf und stellt ihr spitz endende konkave Schwünge zur Seite. Vergleicht man diese hier angedeutete alternative Lösung mit dem schon angesprochen Plan von Giovanni Valle und dem napoleonischen Kataster, erkennt man die Grundzüge des ausgeführten Baus. Denn obwohl sich sowohl Valle als auch der Kataster auf die Widergabe der Gebäudeumrisse beschränken ist doch deutlich die Kombination eines Zentralbaus mit einem schmälere langgestreckten Baukörper nachzuvollziehen. Diese Übereinstimmungen finden durch

einen Vergleich der Maße eine eindeutige Bestätigung.²⁸ Die Bleistiftskizze begnügt sich nicht mit einem Vorschlag für eine alternative Grundrisslösung, sondern sie verschiebt auch die Position der Kirche. Der Baukörper, dessen maximale Breite kaum die des darunterliegenden Entwurfs überschreitet, ist um gut 3,5 Meter gegenüber der die Straße begleitenden Fassadenflucht vorgezogen und diese Okkupation des öffentlichen Raums stimmt mit den späteren graphischen Darstellungen überein. Geht man von der 1696 approbierten Struktur aus, befindet sich das Zentrum des der neuen Komposition zugrunde liegenden Kreises auf einer Linie mit den Grenzwänden der Kreuzarme, die ihrerseits mit der Grenzlinie des danebenliegenden Kreuzgangs übereinstimmen und diese Schnittstelle findet sich auch im Ansatz der als Kreissegmente ausgebildeten Kapellen wieder.

Die Präsenz dieser Skizze im Mailänder Album allein erlaubt noch nicht, den Entwurf bedenkenlos Jacopo Antonio Pozzo zuzuschreiben. Da das Album zahlreiche Blätter enthält, die nicht aus Pozzos Hand stammen und darüber hinaus in mehreren Fällen ein einziges Blatt mehrere Handschriften verrät, kann auch die Eigenhändigkeit dieser Bleistiftskizze nicht als gegeben angenommen werden. Jacopo Antonios Handschrift kann freilich nicht an der mit Zirkel gezogenen Linien abgelesen werden, allerdings weisen die diese Grundstruktur korrigierenden frei gezeichneten Linien doch sehr stark auf seine kompositorische empirische Vorgangsweise. Besonders der Übergang der Grundform zum Eingangsbereich experimentiert mit Lösungen, die der einfachen geometrischen Konstruktion frei gezeichnete Schwünge und Gegenschwünge entgegenstellen.

Unsere Kenntnis der architektonischen Planungen Pozzos ist lückenhaft und nach wie vor ungeklärt ist auch, ob ein weiterer Zentralbau der Karmeliten, S. Maria Annunziata in Verona, tatsächlich auf ihn zurückgeht. Die oktogonale Kirche in Verona ist 1666 begonnen worden und es ist wahrscheinlich, dass der Eingriff Pozzos gegen Ende des Jahrhunderts auf die Eigenschaften eines schon weit

²⁶ Ebd., busta 1, Catastico delle scritture, Nr. 1438; busta 18, Nr. 1442; b. 5, Nr. 298: Auszug aus dem Testament von Giovanni Francesco Cassione vom 3. November 1661.

²⁷ Für eine Besprechung des Werks Cominellis unter Berücksichtigung der hier erwähnten Quellen erlaube ich mir den Verweis auf meinen Beitrag in den demnächst erscheinenden Akten des im November 2010 von der Fondazione Giorgio Cini in Venedig veranstalteten Kongresses über Andrea Pozzo. Convegno di Studi „Andrea e Giuseppe Pozzo“. Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 22–23 Novembre 2010.

²⁸ Im Kataster ist die Gesamtlänge mit ca. 56 m angegeben. Dies entspricht den mehr als 162 Fuß auf der Entwurfszeichnung.

fortgeschrittenen Baus Rücksicht nehmen musste.²⁹ Dass Pozzo das Thema Zentralbau beschäftigt hat oder beschäftigen musste, geht außerdem aus der Planungsgeschichte der Kirche der Unbeschuhten Karmeliter in Treviso sowie aus der entwerferischen Präsenz des Laienbruders in der Niederlassung in Crema hervor. Sein Plan des Klosters in Treviso enthält wie der Entwurf für Padua die Zeichen einer Überarbeitung. Mit freier Hand in Bleistift gezeichnet erscheint der schließlich auch angenommene Gedanke, den Chor in Form einer Rotunde zu gestalten.

Die Planungs- und Baugeschichte von S. Girolamo in Padua ist bisher nicht näher untersucht worden, was vielleicht auch daran liegt, dass die Kirche schon am Beginn des 19. Jahrhunderts als *diroccata*, also als baufällig beschrieben wird. Dennoch erstaunt es, dass der für den venezianischen Raum so ungewöhnliche aus Kreissegmenten konzipierte Zentralbau mit konvex-konkav geschwungener Fassade nicht mehr Aufmerksamkeit erregt hat. Neben einer oberflächigen Ähnlichkeit mit Borrominis S. Ivo della Sapienza, bieten sich als vergleichbare, wenn auch weitaus komplexere, Grundrisslösungen nur die Entwürfe Guarino Guarinis für Vicenza an, während die Turiner S. Maria della Consolazione des Theatiners als unmittelbares Vorbild für die Fassade genannt werden kann.³⁰ Aus Kreissegmenten gebildete Lösungen mit Schwung und Gegenschwung sind typisch für die Altarentwürfe des jüngeren Pozzo. Ein Vergleich zwischen Andreas *Tabernacolo ottangolare* aus der *Perspectiva* mit Jacopo Antonios Zeichnung für einen Altar oder ein Festgerüst macht deutlich wie letzterer die in der Sockelzone noch klar ausgebildete geometrische Grundform im oberen Bereich zu einem Dialog zwischen gegensätzlich geschwungenen Linien umdeutet.³¹ Damit entfernt er sich sowohl vom Bruder als auch von Guarini, deren räumliche Konzepte nie

diese Widersprüchlichkeit ausdrücken. Sucht man nach weiteren Bezugspunkten, die die Genese des Entwurfs beleuchten aber auch einen Beitrag zur Frage der Urheberschaft der Bleistiftskizze leisten können, so muss man Antonio Gaspari nennen. Er gilt als jener Architekt, der römisches und borromineskes Vokabular in Venedig vertreten und verbreitet hat. Mit großer Wahrscheinlichkeit kann man ein Zusammentreffen der beiden in Venedig voraussetzen, war doch Gaspari als Nachfolger Baldassare Longhenas in S. Maria di Nazareth tätig. 1691 entwarf er im Auftrag von Cattaruzza Zen den Altar der Hl. Teresa für die der Kapelle der Hl. Familie gegenüberliegende Kapelle in der kurz zuvor der schon erwähnte Altar von Pozzo entstanden war. Die Tatsache, dass Pozzo schließlich den Altar von Gaspari nochmals überarbeitete und diesen überhaupt als leitenden Architekten ersetzte,³² legt ein Konkurrenzverhältnis zwischen den beiden nahe. Allerdings bleibt Gaspari für den Orden eine Vertrauensperson, denn 1708 beauftragten sie ihn mit der Erstellung eines Gutachtens.³³

Gaspari hat mehrere Zentralräume entworfen und eine bis heute leider nicht mögliche bessere Kenntnis seines zeichnerischen Nachlasses wäre unumgänglich um eine präzise Analyse der von ihm vertretenen Gestaltungsprinzipien zu definieren. Die bisher bekannten und kritisch bearbeiteten Entwürfe gehen meist von der Grundform des Ovals aus und zeigen auch zeichnungstechnisch keine Affinität zu dem Pozzo-Blatt. Sein bekanntestes Werk, der 1690 begonnene Dom von Este, der die von Juan Caramuel theoretisch erläuterten Prinzipien der zur Stärkung der Sichtachsen eingesetzten Deformation auf gebaute Architektur anwendet,³⁴ stellt auch im Oeuvre Gasparis ein Unikum dar und eignet sich nur bedingt für einen Vergleich. Die Gemeinsamkeiten, wie z. B. die bernineske Verstellung der Querachse und vielleicht die Kuppel mit Gurten, sind eher all-

²⁹ Augusto Roca de Amicis, *L'architettura degli ordini religiosi*. In: Roca de Amicis (wie Anm. 23) 182. Die Entwürfe Pozzos für die Altäre sind besprochen bei Girardi (wie Anm. 2) Kat. 40, 85, 96 und 106, 122, 172, 189, 199. Vgl. außerdem: Francesco Suomela Girardi, *Giuseppe Pozzo a Verona: documenti inediti sul cantiere degli Scalti*. In: Martina Frank (Hg.), *Da Longhena a Selva. Un'idea di Venezia a dieci anni dalla scomparsa di Elena Bassi*. Bologna 2011, 123–138.

³⁰ Guarinis Entwürfe für Vicenza entstanden 1672 und 1675. Während seines ersten Aufenthalts in der Stadt lieferte er die Pläne für die zwischen 1675 und 1680 von Carlo Borella ausgeführte Kirche S. Maria in Araceli, 1675 entwarf er die schließlich nicht gebaute Kirche S. Gaetano. Vgl. dazu: Augusto Roca de Amicis, *Apporti esterni*. In: Roca de Amicis (wie Anm. 23) 190–194.

³¹ Vgl. die Abbildung in Girardi (wie Anm. 2) Kat. 93, 185.

³² Zu Gasparis Tätigkeit in der Kirche der Scalzi vgl.: Andrew Hopkins, *L'esperienza di Jacopo Antonio Pozzo agli Scalzi*. In: Girardi (wie Anm. 2) 38–41. Girardi (wie Anm. 2) 84 und 183, schreibt Gaspari zwei im Mailänder Album enthaltene Altarentwürfe zu.

³³ Frank, *Giuseppe Pozzo* (wie Anm. 4) Anm. 20; es handelt sich um eine Schätzung des im Auftrag der Familie Manin vorbereiteten Hochaltars von S. Maria di Nazareth.

³⁴ Juan Caramuel, *Architectura civil recta y obliqua*. Vigevano 1678.

gemein, während das konkrete Aussehen der Bauten vermutlich doch sehr unterschiedlich war. Gasparis nicht ausgeführter Entwurf für S. Vidal³⁵ zeigt ein quergelagertes Oval mit sechs Seitenkapellen. Augusto Roca hat ihn mit Andrea Pozzos Zeichnung für das Englische Kolleg in Rom verbunden,³⁶ aber darüber hinaus fällt auf, dass die von Gaspari geplante Fassade wie jene für Padua eine konvexe Mitte und konkave Seitenteile vorsieht. Auf Gaspari deutet auch Blatt 49 des Mailänder Albums.³⁷ Die Federzeichnung eines Wandaufrisses mit zentraler Bogenöffnung überlagern zwei mit Bleistift gezeichnete alternative rahmende Dekorationen. Während die über die architektonischen Glieder gelegte Variante mit Voluten eindeutig auf Pozzo verweist, so verraten die mit Feder angegebenen Maßeinheiten Antonio Gaspari.³⁸

Die spärlichen Quellen über das konkrete Aussehen der ausgeführten Kirche S. Girolamo und die mangelnden Informationen über reifere Planungsstadien, im Speziellen über den Aufriss, lassen kein endgültiges Urteil über ihren Entwerfer und die verarbeiteten Einflüsse zu. Die ansatzweisen Berührungspunkte mit Gaspari zwingen vorerst dessen Beteiligung nicht ganz auszuschließen.

Wie schon erwähnt ist unsere Kenntnis der Baugeschichte von S. Girolamo mangelhaft. Nachrichten über finanzielle Zuwendungen in den Jahren nach der Ersteigerung der Anlage beziehen sich hauptsächlich auf die Tilgung der daraus resultierenden Schulden und den Ankauf von weiteren Parzellen aber nicht explizit auf Bauvorhaben.³⁹ Können die

auf den Kirchenplänen vermerkten Jahreszahlen 1692, 1695 und 1696 als gesicherte Eckdaten gelten, so fehlen Nachrichten über den Zeitpunkt der Planänderung. Die Aufarbeitung neuer Quellen steht erst am Beginn, aber jetzt schon können einige wertvolle Präzisierungen gemacht werden. Padre Serafino erwähnt in seiner *Cronistoria* als Stifterin der Kirche Olimpia Avanzi.⁴⁰ Diese hat in ihrem 1697 kurz vor Tod verfassten Testament den Karmeliten ihre Mitgift vermacht.⁴¹ Die Dokumente berichten weiter, dass erst drei Jahre später ein Streit zwischen dem Orden und der Familie der Verstorbenen um die Höhe der auszahlenden Summe geschlichtet werden konnte. Die Beilegung der Zwistigkeiten gab schließlich den Anstoß für die am 12. Juni 1700 erfolgte Grundsteinlegung der Kirche. Aus Olimpias Testament geht nicht hervor ob die Schenkung mit Forderungen im Bezug auf architektonische Lösungen verbunden war. Erwähnt ist nur eine schon erfolgte Absprache bezüglich der Grablege, aber gerade dieses Einverständnis könnte auf ein weiterreichendes Abkommen deuten. Die Quellen besagen aber auch, dass schon 1687, also im Jahr von Pozzos Ankunft in Venedig, mit dem Bau von Presbyterium und Chor begonnen worden war und diese Nachricht erklärt nun auch weshalb in sämtlichen Entwurfszeichnungen diese beiden Elemente als nur leicht variierte Konstanten beibehalten sind. Außerdem lässt das Dokument keinen Zweifel an der Autorenschaft Jacopo Antonio Pozzos, denn, so die Chronik, die Eleganz des von ihm vorgelegten Entwurfs veranlasste die Ordensobrigkeit den Iter seiner Approbation

³⁵ Elena Bassi, *Episodi di architettura veneta nell'opera di Antonio Gaspari*. In: *Saggi e memorie di storia dell'arte* 3 (1963) 66–72; Valentina Conticelli, *Architettura e celebrazione a Venezia: i progetti di Antonio Gaspari per Francesco Morosini*. In: *Studi Veneziani*, n.s. 38 (1999) 129–187; Martin Gaier, *Facciate sacre a scopo profano. Venezia e la politica dei monumenti dal Quattrocento al Settecento*. Venezia 2002, 353–377; Massimo Favilla/Ruggero Rugolo, *Frammenti della Venezia barocca*. In: *Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti CLXIII (2004–2005)* 47–138.

³⁶ Augusto Roca de Amicis, *Antonio Gaspari e un dialogo con il barocco romano*. In: *Roca de Amicis (wie Anm. 2)* 217.

³⁷ Vgl. die Abbildung in Girardi (wie Anm. 2) 132.

³⁸ Vgl. z. B. die Schriftzüge auf zahlreichen Blättern, die den Palazzo Pesaro in Venedig dokumentieren, besonders: Venedig, Museo Correr, *Raccolta Gaspari, I/1 und III/2*. Die Zeichnungen sind das erste Mal von Bassi (wie Anm. 35) publiziert worden.

³⁹ Padre Serafino del Sacro Cuore di Gesù (wie Anm. 11) 26, erinnert an die Zuwendungen von Seiten der venezianischen Patrizier Andrea Corner und Angelo Giustinian (1676). 1682 kommen weitere 2000 Dukaten aus dem Nachlass von Pietro Angeli hinzu. Die entsprechenden Quellen in: *Archivio di Stato di Padova, Corporazioni soppresse, Monasteri padovani, Carmelitani scalzi, busta 2, Catastico vero di questo convento in cui v'è accolta ogni appartenenza, ed ogni aggravio costante in questo di 6 settembre 1774, ragione Angeli 1682*.

⁴⁰ P. Serafino del Sacro Cuore di Gesù (wie Anm. 11) 34: „Fra gli insigni benefattori della fondazione di Padova merita d'essere menzionata la III.ma sig. Olimpia Avanzi, la quale legava 3.000 Ducati per la costruzione della Chiesa, ed il residuo delle sue sostanze alla morte di sua sorella“.

⁴¹ *Archivio di Stato di Padova, Corporazioni soppresse, Monasteri padovani, Carmelitani scalzi, busta 1, Catastico delle scritture Principali del Monastero di S. Girolamo di Padova de Carmelitani scalzi 1668–1750, c. 133, Auszug aus dem Testamento von Olimpia Avanzi: „[...] Lasso alla Fabrica della Chiesa di S. Girolamo hora diretta da P.P. Carmelitani Scalzi tutta la mia dote, acciò il mio Commissario con la soprintendenza de P.P. sij impiegata nella fabbrica di detta Chiesa, et Monasterio [...]“.*

ab zu kürzen.⁴² Die Bleistiftskizze auf Blatt 118, die den ersten Gedanken der ab 1700 ausgeführten Lösung widerspiegelt, ist vermutlich aus der Verknüpfung von zwei Gegebenheiten entstanden. Zum einen könnte die auf der Zeichnung vermerkte Forderung, die Höhe der Kirche den Proportionen der Architektur anzupassen, ein umfangreiches Umdenken eingeleitet haben und zweitens ist wohl auch in der testamentarischen Verfügung von Olimpia Avanzi ein Impuls für einen radikalen Neubeginn zu erkennen.

Die Planungsgeschichte der Kirche der Unbeschuhten Karmeliten in Treviso verläuft weitgehend parallel zu S. Girolamo in Padua. Schon 1651 hatte der Orden versucht in der Stadt Fuß zu fassen, aber die Bemühungen, die 1668 mit erneuerter Brisanz unternommen worden waren, waren vorerst zum Scheitern verurteilt. Erst 1681 konnten die Karmeliten für 10.000 Dukaten das ehemalige Kloster der Gesuati, in dem das zunächst von den Jesuiten und später von den Somasken geführte Collegio dei Nobili untergebracht war, erwerben. Padre Serafino zitiert ein Dokument, das Antonio Michieli als Stifter des Klosters ausweist⁴³ und dieser Wohltäter greift auch entscheidend in die späteren Geschehnisse ein. „Item lascio alli molto reverendi padri Carmelitani Scalzi di Treviso ducati mille et cinquecento [...] et questi volio che siano spesi in fabricare il coro della loro chiesa dietro al altare maggior in Treviso“ verfügt der wohlhabende aus Scanzio bei Bergamo

stammende Farbenhändler mit Bottega am campo S. Bartolomeo in Venedig in seinem Testament vom 25. März 1702.⁴⁴ Das 1698 datierte Blatt 114 des Mailänder Albums (Abb. 66) zeigt den Grundriss der Klosteranlage. Aus dem eigenhändigen Kommentar Jacopo Antonio Pozzos geht eindeutig hervor, dass es sich nicht um einen Entwurf sondern um die Bauaufnahme schon bestehender Strukturen handelt.⁴⁵ Tatsächlich besteht eine weitgehende Übereinstimmung zwischen der Zeichnung Pozzos und der Darstellung des Klosters auf einem in das dritte Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts datierten anonymen Stadtplan von Treviso.⁴⁶ Dies bedeutet, dass die um zwei Kreuzgänge organisierte Klosteranlage in der contrada Ss. Quaranta ihre Grundform durch die Gesuati erhalten hat. Padre Serafino gibt das Jahr 1550 für den Bau des Klosters S. Girolamo an, während die ihm angeschlossene Kirche S. Maria Mater Domini erst 1610 vollendet werden konnte.⁴⁷

Das im Testament Michielis ausgedrückte Vorhaben, an den Saalraum mit Chorkapelle und zwei kleinen Nebenkappen einen Mönchschor anzuschließen, ist schon vier Jahre vorher im Kommentar Pozzos erwähnt.⁴⁸ Aus anderen Quellen erfahren wir, dass die Kirche 1719 geweiht wurde, was auf eine Fertigstellung des neuen Baukörpers in jenem Jahr deutet. Unklar ist allerdings, ob der 1750 unterzeichnete Vertrag für die Errichtung des Hochaltars⁴⁹ auf einen nur schleppenden Bauvorgang

⁴² Ebd., c. 143, „Positione della Prima Pietra per la fabrica della nuova Chiesa intitolata di SS Girolamo e Teresa, Die 12 Junij 1700 die Sabbati ind. 8a. [...] Chorum et Cappellam Maiorem, que iam ab Anno 1687 edificata fuerant pro nova Ecclesia costruenda, converte deliberaverat quo ad partem superiorem, in Bibliothecam, et Capitolum, in parte vero [?] terranea in Aulam, Sacristiam, et Chorum, ae novam ex in integro ecclesiam extruere voluit, eccius iam effossi [?] fundamentis iuxta delineamentum a frate Josepho a S. Ant.o nostro professo graphite quidem elaboratum, quod tamen sine ulla perito rum consultazione a definitorio nostro provinciali sub die X eiusdem mensis, et quod valde [?] elegans videretur, approbatum fuerat satim nulla interposta mora predictor [...]“

⁴³ P. Serafino del Sacro Cuore di Gesù (wie Anm.11) 32: „Volontariamente e irrevocabilmente faccio donazione fra i vivi e di pura e caritatevole elemosina al Convento di Venezia dei Padri Carmelitani Scalzi in denaro effettivo Ducati 6.500, con condizione però e patto espresso, che tale somma non si disponga per altro, che per l'acquisto del Convento di S. Girolamo in Treviso, senza che al detto Convento di Treviso resti obbligo alcuno con quello di Venezia, o con alcun altro; ma perché il convento di Treviso non verrà lasciato per meno di Ducati 10.000, afferisco ora parimenti altri Ducati 3.500, che saranno da me prontamente sborsati, acciò si impieghino ancor questi nella compera suddetta“.

⁴⁴ Archivio di Stato di Venezia, Notarile, Testamenti, notaio G.B. Bronzino, busta 136, n.1.

⁴⁵ Im Gegensatz dazu Girardi (wie Anm. 2) 208. Auf den Grundriss hat schon Flavia Casagrande, Uno sconosciuto architetto d'altari. In: Palladio VIII (1958) 81 aufmerksam gemacht. Für eine nähere Bestimmung der Inschrift vgl. hier Anm. 48.

⁴⁶ Giovanni Netto, La pianta di Treviso del primo Seicento. Treviso 1973, 12.

⁴⁷ P. Serafino del Sacro Cuore di Gesù (wie. Anm. 11) 31. Vgl. auch Carlo Agnoletti, Treviso e le sue pievi, Treviso 1897, 477; Giovanni Netto, Guida di Treviso. Triest 2000, 389. Wichtige Informationen zur Geschichte des Klosters ab dem 13. Jahrhundert sind auch den Prozessakten, die 1758 einen Streit zwischen den Karmeliten und dem Collegio dei Nobili regeln, zu entnehmen. Vgl.: Archivio di Stato di Venedig, Provveditori sopra Monasteri, busta 287, filza 258: N. 19, Collegio de Nobili della Città di Treviso Vs Carmelitani Scalzi.

⁴⁸ Der vollständige Text lautet: Pianta del Convento e Chiesa di Treviso del secondo piano, col aggiunta di Choro [...] cavuta diligentemente da me ad istanza del Sig. Antonio Michieli Fondatore / Fra Giuseppe di S. Antonio Carm.no Scalzo / 1698.

⁴⁹ Agnoletti (wie Anm. 47) 235; P. Serafino del Sacro Cuore di Gesù (wie Anm. 11) 34.

schließen lässt, oder ob man damals einen älteren Altar ersetzen wollte.⁵⁰ Eine präzise Rekonstruktion der Vorgänge ist durch die weitere Geschichte des Gebäudekomplexes erschwert. Das Kloster ist den napoleonischen Aufhebungen zum Opfer gefallen, diente ab 1810 als Kaserne und Militärspital, während das Gotteshaus unter der neuen Bezeichnung S. Maria del Carmine bis 1817 als Pfarrkirche verwendet wurde. Als die Karmeliten 1834 neuerlich nach Treviso berufen wurden, fanden sie eine veränderte bauliche Situation vor. Die an Louis Charles Robert verkaufte Anlage hatte damals schon zahlreiche Gebäudeteile, besonders im Bereich des zweiten Kreuzgangs, eingebüßt. Der Orden begann 1835 mit einem Neubau, der schon drei Jahre später vollendet war. Die Karmeliten haben S. Girolamo 1866 endgültig verlassen. 1868 wurde im ehemaligen Kloster das Lyzeum Canova untergebracht und zehn Jahre später adaptierte der städtische Ingenieur Antonio Monterumici die Kirche für ihre neue Funktion als Sitz der Kommunalen Bibliothek.⁵¹ Der Chor musste dem neuen Straßenzug der heutigen Via Caccianiga weichen.

Wichtige Präzisierungen zum Aussehen des von Pozzo entworfenen Mönchschor gewinnt man wieder aus den kartographischen Dokumenten des napoleonischen und österreichischen Katasters (Abb. 67).⁵² Dort erscheint im Anschluss an die parallel zur Straße ausgerichtete Kirche eine Rotunde, deren Breite beinahe jene des Saalraums erreicht. Von der alten Kirche scheint nur die Apsis abgebrochen und die rechte Seitenmauer verlängert worden zu sein. Der Durchmesser dieses als selbständiger Baukörper ausgebildeten Zentralbaus betrug rund zehn Meter. Kehrt man schließlich zur Bauaufnahme von Pozzo aus dem Jahr 1698 zurück, erkennt man eine ähnliche Situation wie auf dem Plan für S. Giro-

lamo in Padua, denn auch hier ist mit feinen Bleistiftlinien die Form des neuen Chors schon angedeutet. Für diese ungewöhnliche Lösung bietet sich im venezianischen Raum nur ein Vergleichsbeispiel an. Für S. Antonio in Padua hat der Genueser Filippo Parodi 1690 die an den Chorumgang anschließende Cappella del Tesoro entworfen, die ebenfalls als selbständiger Baukörper über kreisrundem Grundriss konzipiert ist.⁵³ Unser heutiges Wissen über die Kirche in Treviso erlaubt keine Rückschlüsse auf den von Pozzo geplanten Aufriss für die Rotunde, aber fest steht, dass sowohl die Funktion des Raumes als auch dessen Beziehung zum Kirchenraum deutliche Unterschiede zu Padua zeigen. In Padua ist durch die quadratische Antisala mit dem am Übergang zur Kapelle eingestellten geschwungenen Bogen auf Freisäulen der achsiale Zugang betont, während in Treviso, bei ganz ähnlicher Grundrisslösung, sowohl der Kommunikationsweg als auch die Sichtachse durch den Hochaltar verstellt waren.

Die neuen Erkenntnisse über die planerischen Eingriffe Jacopo Antonio Pozzos in den Niederlassungen der Unbeschuhten Karmeliten in Padua und Treviso werfen ein neues Licht auf seine bisher kaum untersuchte Tätigkeit als Architekt. Auffallend ist, dass sich Pozzo in beiden Fällen mit dem Thema Zentralbau auseinandergesetzt hat und die Frage, ob dieses Thema auch in anderen Projekten tragend ist, muss die zukünftigen Forschungen zu seinem Werk beschäftigen. Nur eine Untersuchung von archivalischen Quellen kann zu einer besseren Kenntnis jener Orte führen, für die die Präsenz Pozzos belegt ist, und nur durch die Identifizierung neuer Quellen können jene Orte besser bestimmt werden, die ein entwerferisches Auftreten des Laienbruders suggerieren. Dies gilt freilich besonders für die Niederlassungen der Scalzi in der venezianischen Provinz.⁵⁴

⁵⁰ Zumindest in Bezug auf den Bau des Mönchschor kann man davon ausgehen, dass rechtliche Streitigkeiten über das Erbe Michielis zu einer Verzögerung geführt haben. Die Karmeliten mussten einen Prozess gegen die als Testamentsverwalter und ebenfalls am Erbe beteiligte Fraterna dei Poveri Vergognosi führen und konnten vermutlich erst nach der Urteilsverkündung über die für den Bau notwendigen Geldmittel verfügen. Der Rechtsstreit ist beschrieben in P. Serafino del Sacro Cuore di Gesù (wie Anm. 11) 35.

⁵¹ Zur Geschichte im 19. Jahrhundert vgl.: Agnoletti (wie Anm. 47) 480; P. Serafino del Sacro Cuore di Gesù (wie Anm. 11) 88–89; Netto (wie Anm. 46) 390–392.

⁵² Archivio di Stato di Treviso, Catasto Napoleonico, Sommarione. Die Untersuchungen sind von Lorenzo Bertolin, der derzeit an der Universität Venedig an einer Magisterarbeit über S. Girolamo in Treviso arbeitet, durchgeführt worden.

⁵³ Zur Cappella del Tesoro vgl.: Giulio Bresciani-Alvarez, *La basilica del Santo nei suoi restauri e ampliamenti dal Quattrocento al Tardobarocco*. In: Giulio Lorenzoni (Hg.), *L'edificio del Santo di Padova*. Vicenza 1981, 113–118; Padre Luisetto (Hg.), *Archivio Sartori: documenti di storia e arte francescana. I. Basilica e Convento del Santo*. Padua 1983, 475–499. Eine Synthese in Roca de Amicis (wie Anm. 23) 198–200.

⁵⁴ Schon Padre Serafino, dessen grundlegende Recherchen ausschließlich auf den damals in S. Maria di Nazareth aufbewahrten Unterlagen basieren, bescheinigt 1915, dass das Verständnis vieler Vorgänge nur durch eine Konsultation der in den Staatsarchiven befindlichen Materialien möglich sei; siehe: P. Serafino del Sacro Cuore di Gesù (wie Anm. 11) 26.

Die komplementäre Analyse archivalischer Materialien und des Mailänder Albums bietet den besten Ausgangspunkt, auch wenn festgestellt werden konnte, dass das Konvolut an Zeichnungen nur einen Bruchteil der tatsächlich geplanten und ausgeführten Architekturen dokumentiert.

Kehren wir abschließend und in Form eines Ausblicks noch einmal zum Testament des reichen Farbenhändlers Antonio Michieli zurück. Seine, auch schon zu Lebzeiten gemachten, finanziellen Zuwendungen beschränkten sich durchaus nicht auf das Kloster in Treviso. Wir erfahren z.B., dass er den venezianischen Karmeliten mehr als 12.000 Dukaten für den Kauf der Insel S. Giorgio in Alga gelie-

hen hat und auch die daraus erwachsenden Zinsen dem Orden zur Verfügung stellte.⁵⁵ Ohne die überaus komplexe und komplizierte Geschichte von S. Giorgio hier vorstellen zu können, sei doch auf ein Blatt des Mailänder Albums verwiesen, dass in unmissverständlichem Zusammenhang mit der Insel und der dortigen Tätigkeit Jacopo Antonio Pozzos steht. Die Laterne auf Blatt 68 (Abb. 68) krönt die Statue eines Heiligen, der in der Rechten den Patriarchenstab hält. In ihm ist der 1690 kanonisierte Lorenzo Giustinian, erster Patriarch von Venedig, zu erkennen, der ab 1409 und bis zu seiner Ernennung in das hohe Amt Abt des Klosters der Congregazione Cassinese auf S. Giorgio in Alga war.⁵⁶

⁵⁵ Siehe Anm. 44: „Dichiaro et dico che havendo dato a livello alli molto Reverendi Padri Carmelitani Scalzi di Santa Maria di Nazarett di Venetia ducatti dodeci mila e trecento con obligo di dovermi corrispondere il Pro di $\frac{3}{4}$ per cento quali denarij servirono per l'acquisto fatto da essi [...] del convento dell'Isola di S. Giorgio in alga [...] qual capital rende ducati 461 all'anno [...]“: Das ebenfalls 1668 aufgelassene Kloster ist zunächst von S. Francesco di Paola und erst 1698 von den Unbeschuhten Karmeliten gekauft worden.

⁵⁶ Flaminio Corner, *Ecclesiae venetae antiquis monumentis nunc primum editis illustratae ac in decades distributae*. Bd. VI. Venedig 1749, 76–78.

PERSONENREGISTER

- Accolti, Pietro 24, 25
Aldobrandini Pamphilj, Olimpia 47
Aldrovandini, Pompeo 130
Algarotti, Francesco 30
Allets, Jean Charles 112 (Anm.)
Altomonte, Martino 140f
Amrein, Carl 95
Angeli, Pietro 106 (Anm.)
Anwander, Johann 94 (Anm.)
Aquilon, François de 132
Aresi, Paolo 40
Asam, Cosmas Damian 31f, 96, 153 (Anm.), 154, 156–162, Abb. 6
Avanzi, Olimpia 106f
- Baldinucci, Francesco Saverio 12f, 30, 49, 55, 57, 61, 146, 150
Bartoli, Daniello 42, Abb. 11
Bassano, Jacopo 126
Beduzzi, Antonio 141, 147, 148 (Anm.), 149, 151, 155, 162 (Anm.)
Benso, Giulio 87, Abb. 49
Bergmüller, Johann Georg 161 (Anm.)
Bernini, Gianlorenzo 20 (Anm.), 28, 32, 53, 61, 93 (Anm.), 127 (Anm.), 161
Bianco, Bartolomeo 65
Biffi, Andrea 64, Abb. 29
Birckhardt, Anton 136
Bloemart, Cornelis II 42 (Anm.)
Boetto, Giovenale 57f, 60f, 63, 66 (Anm.), 67
Borella, Carlo 105 (Anm.)
Borgia, Franz 47, 48 (Anm.), 49
Borromini, Francesco 145 (Anm.), 161
Bosse, Abraham 23, 52 (Anm.)
Bossuet, Jacques Bénigne 30f, 33, 36
Bovio, Carlo 40
Braun, Joseph 75
Brenno, Giovanni Battista 157 (Anm.)
Burnacini, Lodovico Ottavio 142 (Anm.)
- Caccioli, Giuseppe Antonio 75, Abb. 41
Calbo, Gerolamo 103
Calbo, Luca 103
Canestri, Lazzaro 103 (Anm.)
Canutis, Domenico Maria 71
Capestrano, Johannes von 89
Carlone, Carlo Innocenzo 140, 141 (Anm.), Abb. 95
Carlone, Giovanni Battista 87, Abb. 49
Carneri, Mattia 100
Cassione, Giovanni Francesco 104
Castrichini, Girolamo 47
Castrichini, Gregorio, S.J. 65f
Chiari, Giuseppe Bartolomeo 77
Chiarini, Marc Antonio 71, 130, Abb. 46
Christian, Johann Joseph 97, 159 (Anm.), Abb. 58, Abb. 110
- Cigoli, Ludovico 52
Clavius, Christopher 132
Colli, Antonio 46, 83, 100 (Anm.), Abb. 15, Abb. 48
Colomba, Luca Aurelio 71
Colonna, Angelo Michele 130
Cominelli, Andrea 103f
Contucci, Grafenfamilie 83
Corner, Andrea 106
Cortona, Pietro da 77
Corvinus, Johann August 149 (Anm.), Abb. 97
Csáky, Nicolaus 119f
Curti, Girolamo 134
Cuvilliers, François de 154 (Anm.)
- Danti, Ignazio 21
Daum, Guardian Bonaventura 90
Decker, Paul 161
Descartes, René 22
Dientzenhofer, Georg 156f, 162
Dientzenhofer, Kilian Ignaz 135, 137f
Dientzenhofer, Leonhard 156f, 162
Dietmayr, Berthold 155, 162 (Anm.)
Dir, Philipp 94
Dolce, Lodovico 25
Dossenberger, Josef 97 (Anm.)
Dubois, Abbé J. 26
Dubreuil, Jean 134
- Eisenstein, Sergeij 32
Eleonora Magdalena, Kaiserinwitwe, Gattin von Ferdinand III. 14
Enderle, Johann Baptist 97 (Anm.)
Engelbrecht, Christian 14, Abb. 2
Erdödy, Gabriel Anton 118
Erdödy, Ladislaus Adam 118
Esterházy, Paul 112–114
Eugen, Prinz von Savoyen 71–73, Abb. 46
- Fachardos, Diego Saavedra 78
Falcone, Giovanni Angelo 65, Abb. 30f
Fanti, Gaetano 130
Farina, Pietro Francesco 75, Abb. 41
Feichtmayr, Johann Michael 98, 159 (Anm.), Abb. 59
Feigenbuz, Johann Andreas 153 (Anm.)
Firtmair, Joseph, S.J. 96, Abb. 56
Fischer von Erlach, Johann Bernhard 142 (Anm.), 144f (Anm.), 162
Fontana, Carlo 47
Franceschini, Marcantonio 71 (Anm.), 73–76, 79
Franziska Sibylla Augusta, Marktgräfin von Rastatt 75
Frezza, Giovanni 120
Fuhrmann, Mathias 13f
Furttenbach, Joseph 161

- Galilei, Galileo 22
 Galli Bibiena, Antonio 111 (Anm.), 120 (Anm.), 151
 Galli Bibiena, Francesco 14f, Abb. 2
 Gaspari, Antonio 105f
 Gaulli, Giovanni Battista 39, 47, 50 (Anm.), 158
 Ghesio, Gregorio 59 (Anm.), 67
 Giotto 32, 37
 Giuseppe di S. Antonio, Fra (siehe Pozzo, Jacopo Antonio)
 Giustinian, Angelo 106
 Giustinian, Lorenzo 109
 Godyn, Abraham 133, 153f, Abb. 89
 Gonzales, Tirso 13
 Götz, Joseph Matthias 140
 Göz, Gottfried Bernhard 94 (Anm.), 158, Abb. 108
 Gran, Daniel 114, 125
 Graneri, Giovanni Michele 67
 Grassi, Orazio 65
 Gregor XV., Papst 40, 42 (Anm.)
 Guarini, Guarino 105
 Gumpp, Johann Anton 155f, 160, 162, Abb. 103
- Halbax, Michael Wenzel 134f, 138
 Harovník, Fabián Václav 130
 Hees, Willem van 41
 Heiss, Elias Christoph 156
 Hevenesi, Gábor (Gabriel) 111, 115f
 Hiebel, Johann 113, 121 (Anm.), 129, 132–138, Abb. 88
 Hildebrandt, Johann Lucas von 144f (Anm.), 147f, 151, 160, Abb. 214
 Hohenburger, Franziskus 78
 Hoffmann, Johann Jacob 113 (Anm.), Abb. 71
 Hohenzollern-Sigmaringen, Joseph Friedrich von 97
 Holbein d.J., Hans 22, 29, Abb. 4
- Izbighy, Stephan Michael 119 (Anm.)
- Joseph I., röm.-dt. Kaiser 13f, 78, 149f
- Karl VI., röm.-dt. Kaiser 78, 142f
 Kemmetinger, Johannes Thomas 78
 Keyssler, Johann Georg 19
 Khlesl, Melchior 91
 Kilian, Bartholomäus 42, Abb. 12
 Kilian, Wolfgang 86 (Anm.)
 Király, Éva Katalin 112 (Anm.)
 Király, János 112 (Anm.)
 Kircher, Athanasius 17, 132
 Klemens IX., Papst 100
 Knoller, Martin 158, Abb. 107
 Kramolín, Josef 129, 137
 Kubát, Johann Georg 135
 Kuben, Johann 129, 132, 136f
 Kučera, Franz Josef 137
- Lairesse, Gérard de 24
 Laloyau, Henri 60 (Anm.), 65–68, Abb. 31f
 Lanthin, Jacques Lobbet de 40
 Lanzani, Andrea 71, 150
 Laueremann, Josef 138
 Leibniz, Gottfried Wilhelm 22f
- Leopold I., röm.-dt. Kaiser 7, 12–15, 71, 78, 92 (Anm.), 136, 142f, 146f, 150f
 Leopold Johann, Erzherzog 118 (Anm.)
 Lessing, Gotthold Ephraim 27–29
 Libigo, Johann Baptist 95f
 Libigo, Joseph Anton 95 (Anm.), Abb. 55
 Liechtenstein, Anton Florian von 37, 42
 Liechtenstein, Johann Adam Andreas von 70–73, 146
 Liechtenstein, Karl Eusebius von 71
 Lochis, Alfonso 103
 Lomazzo, Giovanni Paolo 17
 Longhena, Baldassare 102, 105
 Lorenzo di S. Eliseo, Fra 102 (Anm.)
 Loyola, Ignatius von 84, 86, 117
 Ludwig X., Herzog von Bayern 130
 Lux, Franz Julius 135
- Maignan, Emanuel 22
 Marchini, Giovanni Francesco 156, 157 (Anm.), 160, Abb. 104
 Marot d.Ä., Daniel 75
 Martinioni, Giustiniano 103
 Masaccio 54
 Maulbertsch, Franz Anton 9, 123–128, 160 (Anm.), Abb. 79–82, Abb. 84f
 Max Emanuel, Kurfürst von Bayern 12
 Mendelssohn, Moses 26
 Menegatti, Franz, S.J. 142 (Anm.)
 Mersenne, Marin 20, 22
 Messenta, Francesco 140f, Abb. 95
 Michieli, Antonio 107–109
 Miel, Jan 42 (Anm.)
 Mignocchi, Gaudenzio 114
 Milizia, Francesco 30
 Missirini, Melchiore 25
 Mitelli, Agostino 88, 130
 Molitor, Johann Peter 135
 Mollard, Ferdinand 14
 Monterumici, Antonio 108
 Moschini, Gianantonio 101 (Anm.)
 Müller, Franz Anton 135
 Munggenast, Franz 64
 Muziano, Girolamo 50
- Nadal, Jerónimo 55, 86, Abb. 45
 Nepomuk, Johann 90
 Niceron, Jean Francois 17, 22
 Nicolai, Christoph Friedrich 8, 18, 21f, 24, 30f, 33f, 36
 Nivard, Christoph 157
 Nosecký, Siard 138
- Oedtl, Christian Alexander 115
 Oliva, Giovanni Paolo, S.J. 57–60, 153 (Anm.)
 Olsavszky, Manuel 120
 Ovid 40, 73, 75
- Pagl, Maximilian 142, 144f
 Paleotti, Gabriele 31f
 Pálffy, János 117
 Palladio, Andrea 103, 161
 Pamphilj, Camillo 47
 Parodi, Filippo 108

- Parpaglione, Francesco, S.J. 58, 67
 Pascoli, Lione 12–15, 30, 33, 46, 82, 85, 89, 146, 154
 Pessina, Johann Ignaz 137
 Pfeffel, Johann Andreas 14, 112f, 136, Abb. 2, Abb. 70
 Piles, Roger de 23, 25
 Posch, Georg 112 (Anm.)
 Pozzo, Giuseppe 9
 Pozzo, Jacopo Antonio 99–109, Abb. 60, Abb. 62–66, Abb. 68
 Prandtauer, Jacob 144 (Anm.), 155, 162
 Prunner, Johann Michael 140f, 144, 149, Abb. 97

 Quadrio, Gerolamo 64
 Querck, Ignatius 40f, Abb. 10

 Rainaldi, Carlo 64, Abb. 28
 Reiner, Wenzel Lorenz 135
 Richeome, Louis, S.J., Paris 87
 Robert, Louis Charles 108
 Roli, Giuseppe Maria 75, Abb. 41
 Rossetti, Giovanni Battista 101
 Rossi, Domenico Egidio 130
 Rottmayr, Johann Michael 72, 75f, 79, 144, 151, 155, Abb. 39f, Abb. 43
 Rubens, Peter Paul 50, 77, 124f
 Rudolf II., röm.-dt. Kaiser 90 (Anm.), 130

 Sacchi, Andra 114
 Sangiorgio, Ippolito 67
 Santini-Aichl, Johann Blasius 137
 Santis, Domenico 71
 Savoia-Nemours, Giovanna Battista di 58
 Schaffner, Martin 94
 Scheffler, Thomas Christian 70
 Scheiner, Christopher 132
 Scherzer, Valentin, S.J. 115, 118
 Schönborn, Lothar Franz von 11f, 146, 156
 Schönborn, Rudolf Erwein von 12, 146
 Schott, Kaspar 17
 Serafino del S. Cuore di Gesù, Padua 106f
 Sindlinger, Philipp 95
 Snopek, Henricus 132
 Soldani, Massimiliano 71
 Stauder, Jakob Karl 154 (Anm.)
 Steidl, Melchior 155f, 160, 162, Abb. 103
 Steinfels, Johann Jacob Stevens von 132, 134, 137
 Steinhausen, Werner Arnold 147f, Abb. 100
 Steinwald, Anton 119
 Sternberg, Andreas 90
 Sternberg, Ferdinand 90

 Sternberg, Ladislaus 90
 Sternberg, Wenzl Adalbert von 130, 133
 Storer, Johann Christoph 42, 153, Abb. 12
 Strudel, Paul 142 (Anm.)
 Strudel, Peter 92 (Anm.)
 Supper, Juda Tadeas 135f
 Susinis, Giovanni Francesco 71

 Tausch, Christoph 111, 114–119, 121 (Anm.), 132, 136, 154f, Abb. 72, Abb. 74f
 Tencalla, Carpofofo 155, 162
 Terzi, Cristoforo 103 (Anm.)
 Tesauro, Emanuele, S.J. 25, 61 (Anm.), 88
 Tizian 125
 Traber, Zacharias 132
 Trautson, Johann Franz 13
 Trost, Andreas 78
 Turnoffsky, Peter 90

 Urban VIII., Papst 42 (Anm.)

 Valle, Giovanni 101, 104
 Vasco, Francesco, S.J. 57, 67
 Veen, Otto van 77, Abb. 42
 Veronese, Paolo 126
 Viola-Zanini, Guiseppe 21
 Visconti, Giovanni Maria, S.J. 57 (Anm.), 59 (Anm.)
 Visentini, Antonio 103f
 Vitruv 161
 Vörös, Stephan 119f, Abb. 76
 Vouets, Simon 51 (Anm.)
 Vredemann de Vries, Hans 130
 Vredemann de Vries, Paul 130

 Wagner von Wagenfels, Hans Jakob 162
 Weckmann, Nicklaus 94, Abb. 54
 Werl, Hans 156
 Werle, Johann Georg 133, 134
 Westerhout, Arnold 120 (Anm.)
 Wildenstein, Johannes Josephus von 78
 Wittmann, Franz Xaver 115
 Wöckerl, Johann 91
 Wodniansky, Johann Ezechiel 132f, 137, Abb. 87

 Zeiller, Johann Jakob 82
 Zennegg von und zu Scharfenstein, Georg Christoph 112 (Anm.)
 Zennegg, Christoph 149
 Zimmermann, Johann Baptist 161f

ORTSREGISTER

- Aba, Missionskirche 117
Abtsdorf bei Klausenburg (Kolozsmonostor), Jesuitenkirche 118
Agone, Sant'Agnese 48 (Anm.)
Ajaccio, Jesuitenkirche 67 (Anm.)
Aldersbach, Zisterzienserkirche 158, Abb. 105
Alessandria, Jesuitenkirche 67 (Anm.)
Allerheiligen bei Scheppach, Wallfahrtskirche 97, Abb. 57
Amberg, Salesianerinnenkirche 158, Abb. 108
Araceli, S. Maria 105 (Anm.)
Augsburg 93f, 96f, 112, 154, 156, 161
- Bamberg 12, 146, 156, 162
Bamberg, ehem. Jesuitenkirche (heute Pfarrkirche St. Martin) 156, Abb. 104
Bamberg, Marschalk'sches Haus 156 (Anm.)
Bamberg, Residenz, Kaisersaal 12, 156, 162 (Anm.)
Banz 157
Barletta, Gesù 66 (Anm.)
Bastia, Jesuitenkirche 67
Bologna 71, 83, 88, 130, 134, 141
Bologna, Konvent S. Francesco 134
Bologna, Palazzo Pepoli 71
Breslau, Dom, Elisabeth-Kapelle 155
Breslau, Jesuitenkirche 94 (Anm.), 118 (Anm.)
Břevnov (Prag), Benediktinerkloster 137
Březno bei Chomutov 135
Broumov, Benediktinerkloster 137
Brünn 147
Brzeg (Brieg), Jesuitenkirche 136
Buda 111 (Anm.), 112, 114f
Buda, Burg, Liebfrauenkirche 111 (Anm.), Abb. 69
Buda, Jesuitenkirche (Matthiaskirche) 111
Buda, St. Annakirche 111 (Anm.)
Budapest 112, 114
- Castagnevizza bei Nova Gorica 102
Cavallermaggiore, S. Rocco 60
Cherasco, S. Agostino 60, 66 (Anm.)
Chlum Svaté Maří (Mariakulm), Wallfahrtskirche 134
Crema 105
- Deggingen, Pfarrkirche 95, Abb. 55
Dillingen 96
Dolní Lukavice, Schloss Morzin 135
Dubrovnik, Jesuitenkirche 60 (Anm.), 100 (Anm.)
Dyje, Pfarr- und Wallfahrtskirche 126–129, Abb. 85
- Eisenstadt, Kalvarienberg 92
Erlau (Eger) 118
Este, Dom 105
- Ferrara, Kloster 99 (Anm.), 101 (Anm.)
Florenz, Palazzo Pitti 77
- Frascati, Jesuitenkirche 8, 46f, 49–52, 55, 134, 136f, 148, 159 (Anm.), Abb. 13, Abb. 15–17, Abb. 19–21
Freising, Dom 158, Abb. 106
Fürstenfeld, Zisterzienserkloster 94
Fulda 157
- Gandia 48 (Anm.)
Genua 59, 61, 65, 67, 74, 87
Genua, Annunziata del Vastato Abb. 49
Genua, Professhaus und Jesuitenkirche 59
Genua, SS. Gerolamo e Francesco Saverio 87, Abb. 30f
Grosswardein (Oradea) 115, 119
- Haigerloch, Wallfahrtskirche St. Anna Abb. 59
Hermannstadt (Sibiu), Jesuitenkirche 119
Herzogenburg, Augustinerchorherrenkirche 64
- Inchenhofen, Wallfahrtskirche St. Ulrich 94, Abb. 53
Ingolstadt, Kongregationssaal 158, Abb. 109
- Jasov, Prämonstratenserabtei 64
- Kaschau (Košice) 117, 119f
Kaschau (Košice), Dominikanerkirche 119f, Abb. 76
Kecskeméter 118
Klatovy, Jesuitenkirche 113, 134, 136f, Abb. 92
Klausenburg (Cluj-Napoca), Jesuitenkirche 118f, Abb. 74f
Korneuburg, Augustinerkirche 126, 157 (Anm.), Abb. 84
Kuks (Kukus), Spitalskirche 137
Kutná Hora (Kuttenberg), S. Barbara 130
- Lambach, Benediktinerabtei 142–145, Abb. 98
Landshut 130
Liběchov, St. Gallus 135
Litoměřice, Bischöflicher Palast 137
Litoměřice, Jesuitenkirche 137
Ludwigsburg, Schloss 71
- Macerata, San Giovanni 100 (Anm.)
Mailand 58f, 64, 67, 87, 99f, 102–109, 150
Mailand, Oratorio dell'Immacolata bei S. Antonio Abate 64, Abb. 29
Mailand, S. Fedele 59, 67 (Anm.)
Mailand, S. Maria del Carmine 64
Maria Lanzendorf, Kalvarienberg 92
Maria Taferl, Wallfahrtskirche 141
Máriapócs, Wallfahrtskirche 120
Melk, Stiftskirche 155, 162
Mondovi, Jesuitenkirche San Francesco Saverio (heute Chiesa della Missione) 8, 35, 57–68, 89, 119
Montepulciano, Jesuitenkirche 83
Montepulciano, Palazzo Contucci 14 (Anm.), 83f, 87f, Abb. 47f
München, Jesuitenkirche 156
München, Residenz 156

- Neapel, S. Giuseppe a Chiaia 66 (Anm.)
 Neresheim, Benediktinerkirche 158f, Abb. 107
 Neumarkt (Târgu Mureș), Jesuitenkirche 119 (Anm.)
 Neusohl (Banská Bystrica), Jesuitenkirche 118
 Neutra, Kathedrale 118
- Obořiště, Paulinerkirche 135, 137
 Odolena Voda (Wodolka), St. Klemens 137
 Opařany (Woporschan), Jesuitenkirche 136
 Ostrov nad Ohří (Schlaggenwerth), Gartenpavillon 130
 Ottobeuren 162
- Padua 32, 91f, 100–108
 Padua, Arenakapelle 32
 Padua, S. Antonio 108
 Padua, S. Girolamo 101f, 104–108
 Padua, S. Maria Mater Domini 107
 Paris, Jesuitenkirche in der Rue de Saint Antoine 51 (Anm.)
 Passariano, Villa Manin 99
 Passau, Dom 155
 Pered (Tešedíkovo), Pfarrkirche 118 (Anm.)
 Planitz (Plánice) 90
 Pommersfelden, Schloss 156 (Anm.), 157
 Pozsony (Pressburg) 126
 Prag 115, 130, 132–138, 153
 Prag, Clementinum 115, 132, 134, 137, Abb. 90
 Prag, Czernin Palast 130
 Prag, Johannes Nepomuk-Kirche 135
 Prag, Prämonstratenserkloster Strahov 138
 Prag, Schloss Troja 130, 133, 153, Abb. 89
 Prag, St. Katharina 135
 Prag, St. Nikolaus 136f
 Priewitz (Prievídza), Piaristenkirche 117
 Pšovka, Augustinerkirche 137
- Rastatt, Schloss 76, Abb. 41
 Regensburg, Dominikanerkirche 95
 Regensburg, St. Emmeran 160
 Rohr, ehem. Augustinerchorherrenkirche 160
 Rom 7f, 12f, 18–20, 22f, 28–31, 33–43, 45–55, 58–60, 64–66, 77, 86–88, 93 (Anm.), 99–101, 105f, 114, 116, 118–120, 124, 131–134, 137, 140–142, 145 (Anm.), 146, 148, 150 (Anm.), 153–160
 Rom, Collegio Romano 20 (Anm.), 45, 47, 65f
 Rom, Engelsbrücke 20 (Anm.), 28, 35
 Rom, Il Gesù 12 (Anm.), 39, 41, 46, 140, 141f, Abb. 14
 Rom, Il Gesù, Cappella di S. Ignazio 46
 Rom, Il Gesù, Cappella di San Luigi Gonzaga 46
 Rom, Minimenkloster Trinità dei Monti 22
 Rom, Palatin 48 (Anm.)
 Rom, Palazzo Colonna 77
 Rom, S. Andrea al Quirinale 47 (Anm.), 87, 93 (Anm.)
 Rom, S. Apollinare 65
 Rom, S. Ignazio 8, 18 (Anm.), 19, 23, 28–31, 33–43, 45f, 48, 50–52, 55, 58, 86–88, 116, 120, 132–134, 148, 153–155, 157–159, Abb. 3, Abb. 5, Abb. 7–9
 Rom, S. Ivo della Sapienza 105, 145 (Anm.)
 Rom, S. Maria della Scala 99
 Rom, S. Maria delle Laste 100
 Rom, S. Maria in Campitelli 64, Abb. 28
 Rom, Santa Maria Maggiore 49 (Anm.)
- Rom, St. Peter 54, 124
 Rom, Stadion des Domitian (spätere Piazza Navona) 48 (Anm.)
 Rottenburg am Neckar, Chorherrenstiftskirche 95
 Rottweil am Neckar, Kapellenkirche 96f, Abb. 56
- S. Giorgio in Alga 109, Abb. 68
 Salem 159
 Sanremo, Santo Stefano 49, Abb. 18
 Sansepolcro, Franz-Xaver Kirche 112
 Savigliano, Chiesa della Madonna di Macra 60
 Savigliano, Santuario dell'Apparizione 60
 Schemnitz, Jesuitenkirche 118 (Anm.)
 Sedlec, Zisterzienserkirche 136
 Skalitz (Skalica), Jesuitenkirche und Kolleg 118f
 Skalka nad Váhom 117
 Solothurn, Jesuitenkirche 156 (Anm.)
 Sopron (Ödenburg) 111 (Anm.), 112
 St. Florian, Augustinerchorherrenkirche 155, Abb. 103
 St. Florian, Augustinerchorherrenstift 134
 Stadl Paura, Dreifaltigkeitskirche 9, 139–151, Abb. 95–97, Abb. 102
 Štěkeň, Schloss 130
 Sümeg, Pfarrkirche 123f, Abb. 79–81
 Székesfehérvár (Stuhlweißenburg) 117
- Tarent 66
 Trentschin (Trenčín), Jesuitenkirche 115–118, 120, Abb. 72f
 Treviso, Kloster und Kirche der unbeschuten Karmeliten 105, 107–109, Abb. 66
 Trient 7, 45, 99, 112, 116
 Trient, San Francesco Saverio 112, 116
 Turin 58–60, 66 (Anm.), 83, 105
 Turin, Collegio dei Nobili 60 (Anm.)
 Turin, Jesuitenkirche und Kolleg 58, 66 (Anm.)
 Turin, S. Maria della Consolazione 105
 Tyrnau, Jesuitenkirche 113
- Vác, Kathedrale 123, 125–127, Abb. 82f
 Venedig 7f, 15, 83, 89, 99f, 102f, 105–109, 126
 Venedig, Dominikanerkirche 89
 Venedig, Il Redentore 126
 Venedig, Le Terese 103
 Venedig, Palazzo Pesaro 106 (Anm.)
 Venedig, S. Francesco di Paola 103, 109 (Anm.)
 Venedig, S. Maria di Nazareth 99f, 102, 105
 Venedig, Zitelle 103
 Verona, S. Maria Annunziata 104
 Vierzehnheiligen, Wallfahrtskirche 159
- Weilheim 147
 Weingarten, Benediktinerkirche 31f, Abb. 6
 Weizberg 64
 Wels 119
 Wettenhausen, Augustinerchorherrenkirche 94, Abb. 54
 Wien 7–9, 11–15, 30, 35, 40, 69–79, 82–84, 87–98, 100, 111–115, 118–121, 139, 141–151, 154f, 160, 162 (Anm.)
 Wien, Am Hof 91, 114 (Anm.)
 Wien, Augarten, Favorita 13f, Abb. 1
 Wien, Dominikanerkirche 155
 Wien, ehem. Jesuitenkirche Am Hof 155
 Wien, Franziskanerkirche 7f, 89–98, 119, 139, 151, Abb. 50–52

- Wien, Gartenpalais Liechtenstein 7f, 13, 15, 69–79, 82–84, 87f, 114, Abb. 36–40, Abb. 43f
Wien, Graben, Pest- oder Dreifaltigkeitssäule 142f, 147 (Anm.)
Wien, Hofburg 14
Wien, Jesuitenkirche (Universitätskirche) 7, 9, 11–13, 15, 30, 35, 111, 115, 146
Wien, Karlskirche 142 (Anm.), 143
Wien, Laimgrube, ehem. Minoritenkloster 90
Wien, Pestsäule am Graben 142
Wien, Piaristenkirche 160 (Anm.)
Wien, Rochuskirche 92 (Anm.)
Wien, Salesianerinnenkirche 155
Wien, Schloss Belvedere 83, Abb. 46
Wien, Schloss Hetzendorf 141
Wien, St. Anna 114, 115 (Anm.), 118, 121, 155
Wien, St. Peter 9, 11–13, 139–151, 162 (Anm.), Abb. 99–102
Wien, St. Stephan 78, 113, 120
Wien, Stadtpalais des Prinzen Eugen 71
Wien, Winterpalais des Prinzen Eugen 72f
Wiesentheid, Pfarrkirche 156 (Anm.)
Würzburg 115
Würzburg, Dom, Schönborn-Kapelle 160 (Anm.)
Würzburg, Residenz, Hofkirche 160 (Anm.)
Zákupy (Reichstadt), Schloss 134
Zelená Hora (Grünberg), Schloss 90f
Zwiefalten, Benediktinerkirche 97f, 159, 162, Abb. 58, Abb. 110

BILDNACHWEIS

- Abb. 1: Herbert Karner, Wien
Abb. 2: Deutsches Theaternuseum, München
Abb. 3: Martin Mádl – Institute of Art History, Czech Academy of Sciences
Abb. 4: Ingo Walther (Hg.), *Malerei der Welt*. Köln 1995, 194
Abb. 5: Julian Blunk, Berlin
Abb. 6: Bernhard Schütz, *Die kirchliche Barockarchitektur in Bayern und Oberschwaben 1580–1780*. München 2000, Taf. 47
Abb. 7: Martin Mádl – Institute of Art History, Czech Academy of Sciences
Abb. 8: David Ganz, *Barocke Bilderbauten. Erzählung, Illusion und Institution in römischen Kirchen 1580–1700*. Petersberg 2003, 62
Abb. 9: David Ganz, *Barocke Bilderbauten. Erzählung, Illusion und Institution in römischen Kirchen 1580–1700*. Petersberg 2003, 62
Abb. 10: Christian Hecht, *Die Glorie. Begriff, Thema, Bildelement in der europäischen Sakralkunst vom Mittelalter bis zum Ausgang des Barock*. Regensburg 2003
Abb. 11: Christian Hecht, Erlangen
Abb. 12: Sibylle Appuhn-Radke, *Visuelle Medien im Dienst der Gesellschaft Jesu. Johann Christoph von Storer (1620–1671) als Maler der Katholischen Reform. (Jesuitica. Quellen und Studien zu Geschichte, Kunst und Literatur der Gesellschaft Jesu im deutschsprachigen Raum 3)*. Regensburg 2000, 310
Abb. 13: Martin Mádl – Institute of Art History, Czech Academy of Sciences
Abb. 14: Alberta Battisti (Hg.), Andrea Pozzo. Milano 1996, 205
Abb. 15: David Ganz, Konstanz
Abb. 16: David Ganz, Konstanz
Abb. 17: Martin Mádl – Institute of Art History, Czech Academy of Sciences
Abb. 18: Eugenia Bianchi/Domizio Cattoi/Giuseppe Dardanello u.a. (Hg.), Andrea Pozzo (1642–1709). *Pittore e prospettico in Italia settentrionale*. Trient 2010, 221
Abb. 19: Martin Mádl – Institute of Art History, Czech Academy of Sciences
Abb. 20: David Ganz, Konstanz
Abb. 21: Alberta Battisti (Hg.), Andrea Pozzo. Milano 1996, 93
Abb. 22: Alberta Battisti (Hg.), Andrea Pozzo. Milano 1996, 34
Abb. 23: Ferdinando Rollando, Rom
Abb. 24: Ferdinando Rollando, Rom
Abb. 25: Giuseppe Dardanello, Rom
Abb. 26: Richard Bösel, Rom
Abb. 27: Bauaufnahme und Graphikl: Marco Boetti (Geomar – Mondovi), unter der Leitung von Giuseppe Dardanello, im Auftrag der Fondazione Cassa di Risparmio di Cuneo
Abb. 28: Richard Bösel, Rom
Abb. 29: Liliana Grassi, *Province del Barocco e del Rococò*. Milano 1966
Abb. 30: Rom, Archivio della Pontificia Università Gregoriana, Album Grassi, fol. 144
Abb. 31: Sammlung Aldega, Foto Lucas Cuturi
Abb. 32: Sammlung Aldega, Foto Lucas Cuturi
Abb. 33: 3D-Rekonstruktion: Antonio Corrao, unter der Leitung von Richard Bösel
Abb. 34: 3D-Rekonstruktion: Antonio Corrao, unter der Leitung von Richard Bösel
Abb. 35: 3D-Rekonstruktion: Antonio Corrao, unter der Leitung von Richard Bösel
Abb. 36: Liechtenstein. *The Princely Collections*, Vaduz-Vienna
Abb. 37: Liechtenstein. *The Princely Collections*, Vaduz-Vienna
Abb. 38: Liechtenstein. *The Princely Collections*, Vaduz-Vienna
Abb. 39: Liechtenstein. *The Princely Collections*, Vaduz-Vienna
Abb. 40: Liechtenstein. *The Princely Collections*, Vaduz-Vienna
Abb. 41: Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München, Farbdiaarchiv
Abb. 42: Martin Mádl – Institute of Art History, Czech Academy of Sciences
Abb. 43: Liechtenstein. *The Princely Collections*, Vaduz-Vienna
Abb. 44: Martin Mádl – Institute of Art History, Czech Academy of Sciences
Abb. 45: Bayerische Staatsbibliothek
Abb. 46: Martin Mádl – Institute of Art History, Czech Academy of Sciences
Abb. 47: Alberta Battisti (Hg.), Andrea Pozzo. Milano 1996, 290
Abb. 48: Alberta Battisti (Hg.), Andrea Pozzo. Milano 1996, 291
Abb. 49: Steffi Roettgen, *Wandmalerei in Italien. Barock und Aufklärung 1600–1800*. München 2007, 25
Abb. 50: Martin Mádl – Institute of Art History, Czech Academy of Sciences
Abb. 51: Tobias Kunz, Nürnberg
Abb. 52: Tobias Kunz, Nürnberg
Abb. 53: Tobias Kunz, Nürnberg
Abb. 54: Tobias Kunz, Nürnberg
Abb. 55: Tobias Kunz, Nürnberg
Abb. 56: Tobias Kunz, Nürnberg
Abb. 57: Tobias Kunz, Nürnberg
Abb. 58: Tobias Kunz, Nürnberg
Abb. 59: Tobias Kunz, Nürnberg
Abb. 60: Francesco Suomela Girardi (Hg.), *I disegni di Jacopo Antonio Pozzo: l'album di Milano (Beni Artistici e Storici del Trentino Quaderni 16)*. Trento 2008, 175
Abb. 61: Archivio di Stato di Padova
Abb. 62: Francesco Suomela Girardi (Hg.), *I disegni di Jacopo Antonio Pozzo: l'album di Milano (Beni Artistici e Storici del Trentino Quaderni 16)*. Trento 2008, 213
Abb. 63: Francesco Suomela Girardi (Hg.), *I disegni di Jacopo Antonio Pozzo: l'album di Milano (Beni Artistici e Storici del Trentino Quaderni 16)*. Trento 2008, 205
Abb. 64: Francesco Suomela Girardi (Hg.), *I disegni di Jacopo Antonio Pozzo: l'album di Milano (Beni Artistici e Storici del Trentino Quaderni 16)*. Trento 2008, 214

- Abb. 65: Francesco Suomela Girardi (Hg.), I disegni di Jacopo Antonio Pozzo: l'album di Milano (Beni Artistici e Storici del Trentino Quaderni 16). Trento 2008, 214
- Abb. 66: Francesco Suomela Girardi (Hg.), I disegni di Jacopo Antonio Pozzo: l'album di Milano (Beni Artistici e Storici del Trentino Quaderni 16). Trento 2008, 208
- Abb. 67: Archivio di Stato di Treviso
- Abb. 68: Francesco Suomela Girardi (Hg.), I disegni di Jacopo Antonio Pozzo: l'album di Milano (Beni Artistici e Storici del Trentino Quaderni 16). Trento 2008
- Abb. 69: Historisches Museum der Stadt Budapest
- Abb. 70: Sopron, Stadtmuseum
- Abb. 71: Nationalbibliothek Széchényi, Budapest
- Abb. 72: Szabolcs Serfőző, Budapest
- Abb. 73: Szabolcs Serfőző, Budapest
- Abb. 74: Ungarisches Staatsarchiv
- Abb. 75: Szabolcs Serfőző, Budapest
- Abb. 76: Szabolcs Serfőző, Budapest
- Abb. 77: Szabolcs Serfőző, Budapest
- Abb. 78: Szabolcs Serfőző, Budapest
- Abb. 79: Gábor Gaylhoffer-Kovács, Budapest
- Abb. 80: Gábor Gaylhoffer-Kovács, Budapest
- Abb. 81: Gábor Gaylhoffer-Kovács, Budapest
- Abb. 82: János Jernyei-Kiss, Budapest
- Abb. 83: János Jernyei-Kiss, Budapest
- Abb. 84: János Jernyei-Kiss, Budapest
- Abb. 85: Privatarchiv von Klára Garas
- Abb. 86: wikimedia.org
- Abb. 87: Martin Mádl – Institute of Art History, Czech Academy of Sciences
- Abb. 88: Martin Mádl – Institute of Art History, Czech Academy of Sciences
- Abb. 89: Martin Mádl – Institute of Art History, Czech Academy of Sciences
- Abb. 90: Martin Mádl – Institute of Art History, Czech Academy of Sciences
- Abb. 91: Martin Mádl – Institute of Art History, Czech Academy of Sciences
- Abb. 92: Martin Mádl – Institute of Art History, Czech Academy of Sciences
- Abb. 93: Martin Mádl – Institute of Art History, Czech Academy of Sciences
- Abb. 94: Martin Mádl – Institute of Art History, Czech Academy of Sciences
- Abb. 95: Martin Mádl – Institute of Art History, Czech Academy of Sciences
- Abb. 96: Bruno Grimschitz, Johann Michael Prunner. Wien–München ²1960, 33
- Abb. 97: Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Bildarchiv
- Abb. 98: Martin Mádl – Institute of Art History, Czech Academy of Sciences
- Abb. 99: Stadtmuseum Weilheim
- Abb. 100: Wien, Österreichische Nationalbibliothek
- Abb. 101: Brno, Moravská galerie
- Abb. 102: Martin Mádl – Institute of Art History, Czech Academy of Sciences (Aufnahmen) / Peter Heinrich Jahn (Montage)
- Abb. 103: Martin Mádl – Institute of Art History, Czech Academy of Sciences
- Abb. 104: Matthias Derleth, Bamberg
- Abb. 105: Bruno Bushart/Bernhard Rupprecht, Cosmas Damian Asam 1686–1739. Leben und Werk. München 1986
- Abb. 106: Bernhard Schütz, Die kirchliche Barockarchitektur in Bayern und Oberschwaben 1580–1780. München 2000, Abb. 93
- Abb. 107: Christian Norberg-Schulz, Balthasar Neumann, Abteikirche Neresheim, Tübingen 1993, 50
- Abb. 108: Hermann Bauer, Barocke Deckenmalerei in Süddeutschland. Photographische Aufnahmen von Wolf-Christian von der Mülbe. München–Berlin 2000, 162f
- Abb. 109: Frank Büttner/Meinrad v. Engelberg/Stephan Hoppe u.a. (Hg.), Geschichte der Bildenden Kunst in Deutschland. Bd. V: Barock und Rokoko. München 2008, 369, Taf. 121
- Abb. 110: Ursula Koslowski, Münster Zwiefalten. Passau 1990, 23

ABBILDUNGEN

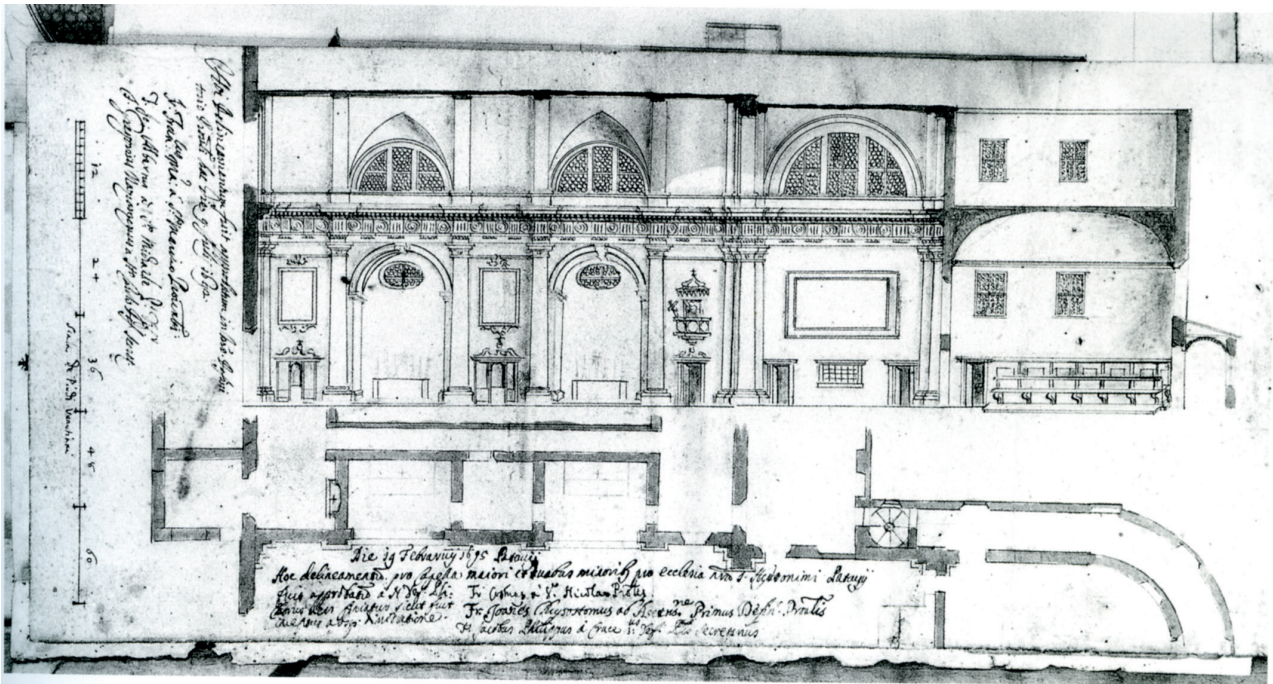


Abb. 60: Jacopo Antonio Pozzo, Entwurf für die Kirche S. Girolamo in Padua (lavierte Federzeichnung), um 1692–1695

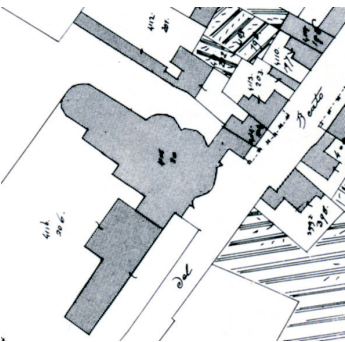
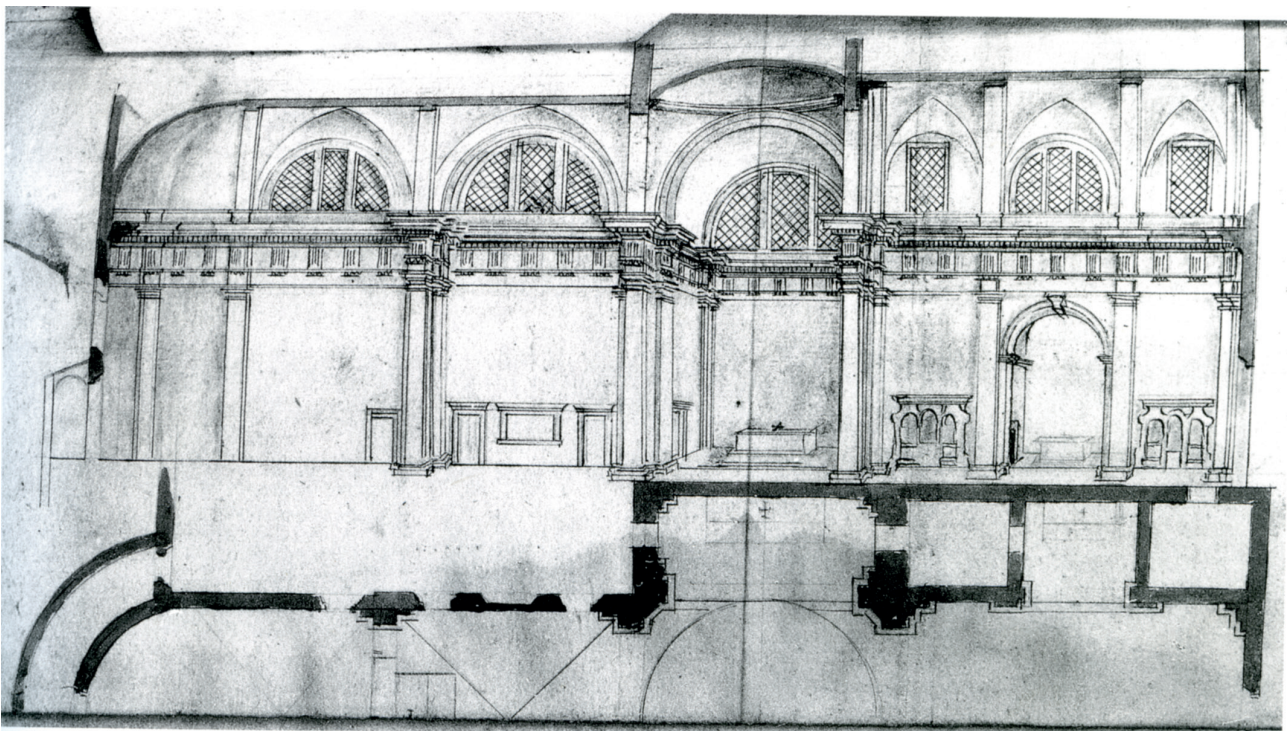


Abb. 61: Napoleonischer Kataster von Padua, Detail der Kirche S. Girolamo, um 1810/1811

Abb. 62: Jacopo Antonio Pozzo, Entwurf für die Kirche S. Girolamo in Padua (lavierte Federzeichnung, Bleistift), um 1695–1697



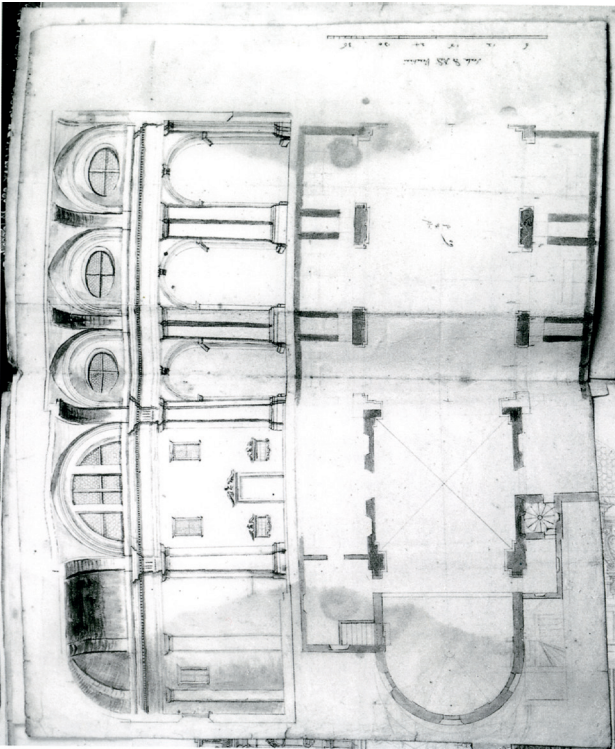


Abb. 63: Jacopo Antonio Pozzo, Entwurf für die Kirche S. Girolamo in Padua (Lavierte Federzeichnung, Bleistift), vor 1692 (?)

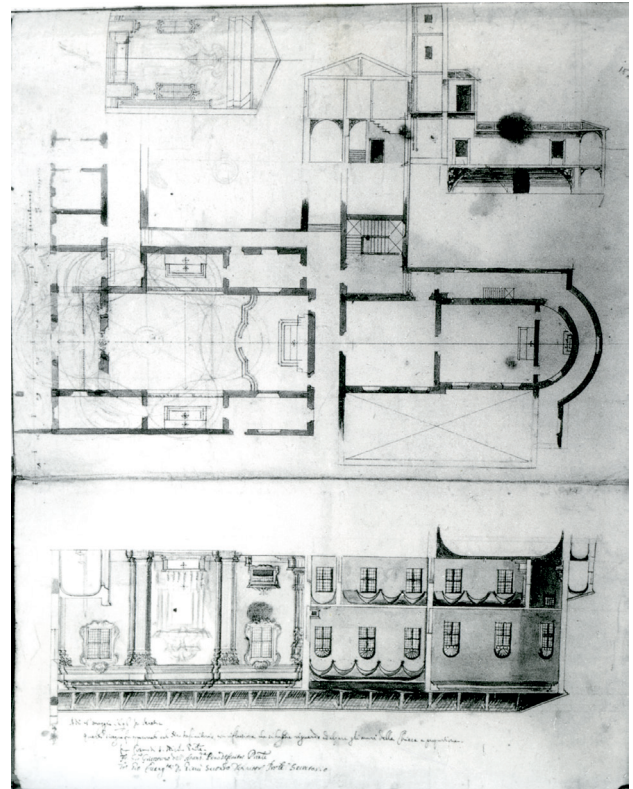


Abb. 64: Jacopo Antonio Pozzo, Entwurf für die Kirche S. Girolamo in Padua (lavierte Federzeichnung, Bleistift), 1696 und vor 1700

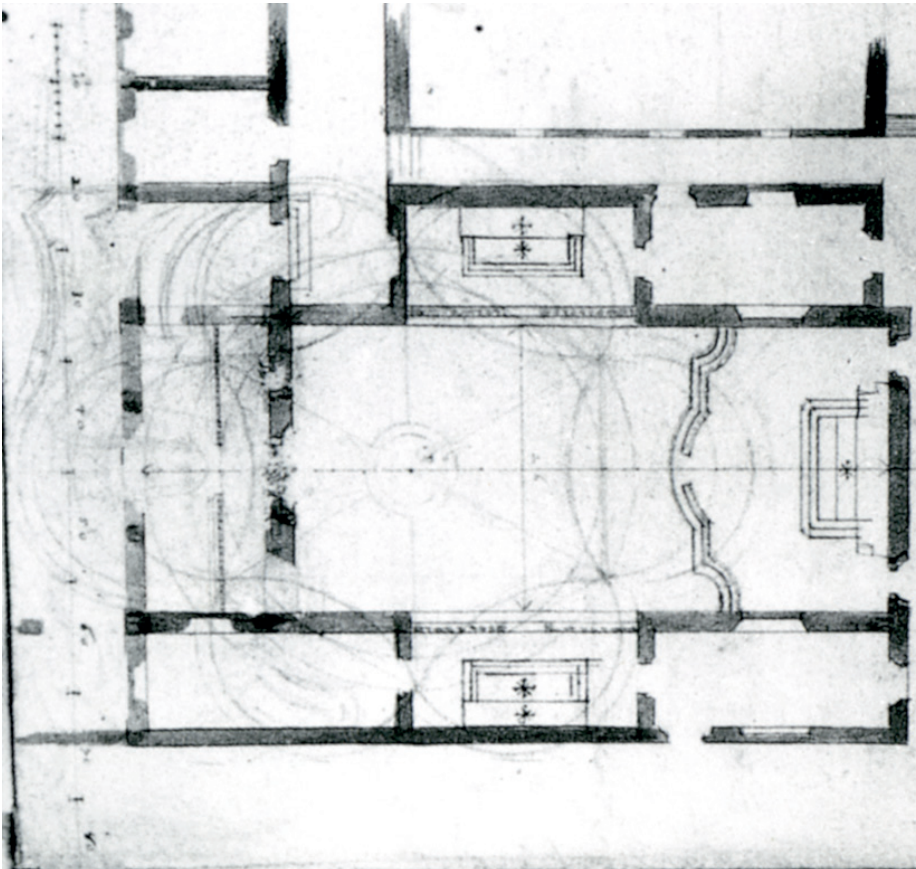


Abb. 65: Jacopo Antonio Pozzo, Ausschnitt des Entwurfs für die Kirche S. Girolamo in Padua, (lavierte Federzeichnung, Bleistift), 1696 und vor 1700

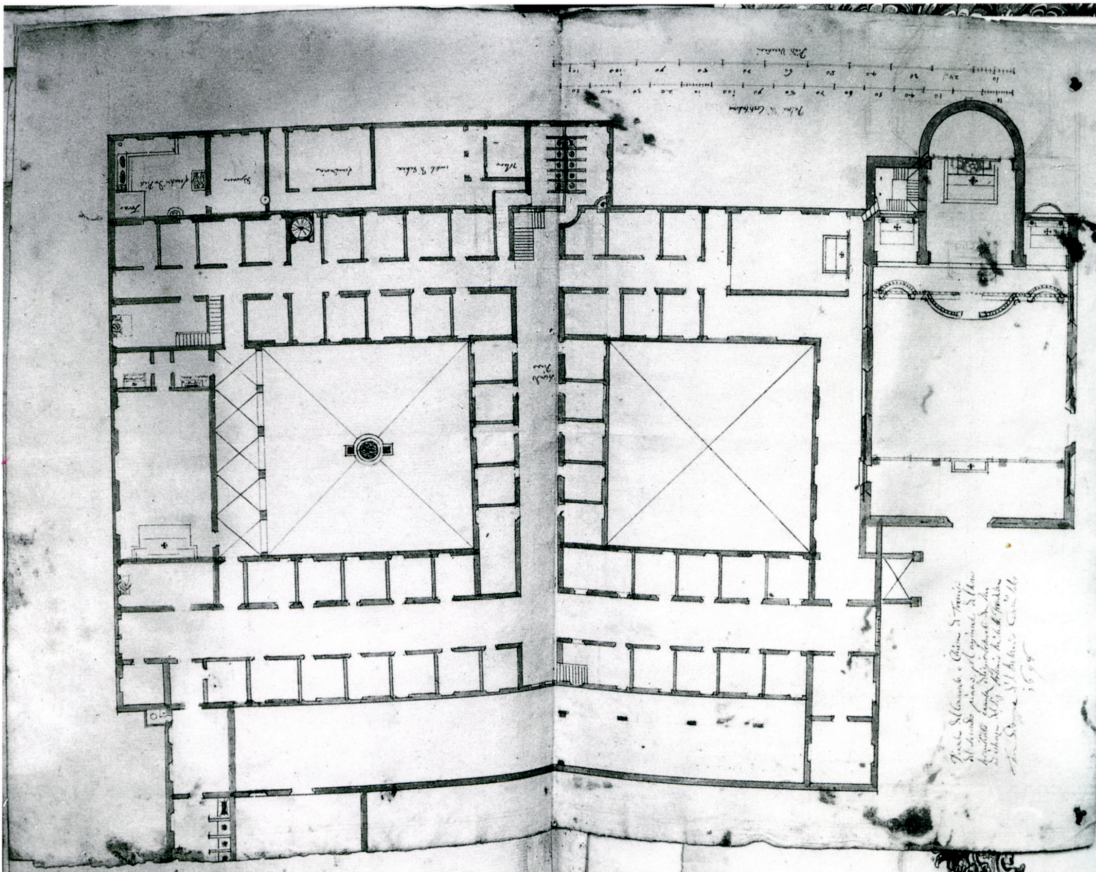


Abb. 66: Jacopo Antonio Pozzo, Grundriss des Klosters der Unbeschuhten Karmeliten in Treviso (lavierte Federzeichnung, Bleistift), 1698

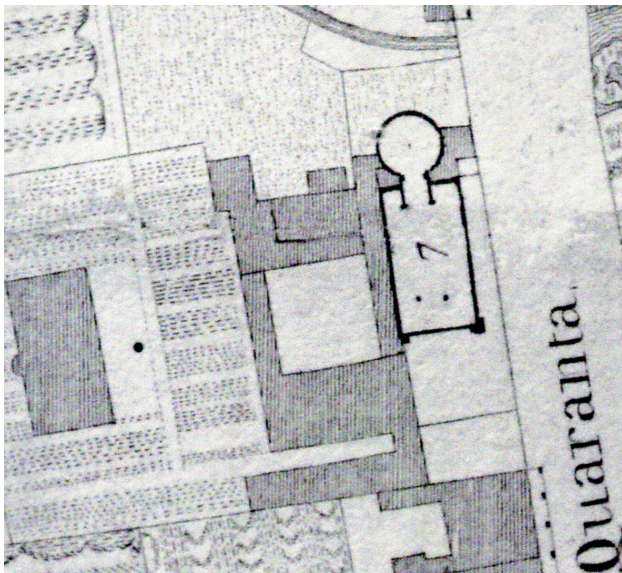


Abb. 67: Bernardo Salomoni, Aufnahme für den Kataster von Treviso, um 1820

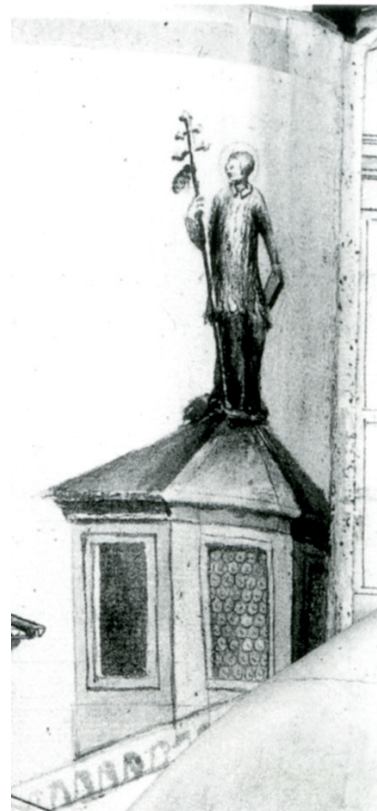


Abb. 68: Jacopo Antonio Pozzo, Entwurf für S. Giorgio in Alga (?) (lavierte Federzeichnung), um 1699 oder 1716