

SABINE JACOB

ZU ZWEI RÖMISCHEN ARCHITEKTURZEICHNUNGEN
DER BERLINER KUNSTBIBLIOTHEK

Im Besitz der Kunstbibliothek in Berlin befindet sich die Zeichnung einer Kirchenfassade, die offensichtlich – wie Zeichenstil und Architekturformen bezeugen – aus der Werkstatt oder dem engeren Umkreis Berninis stammt (Abb. 1)¹. Es ist eine braun lavierte Federzeichnung mit den Maßen 194 × 224 mm. Ein Maßstab ist nicht angegeben, auch fehlen andere Hinweise auf die Bestimmung der Zeichnung oder den Zusammenhang, in dem sie entstand. Das Kardinalswappen über dem Mittelportal ist leer.

Die dargestellte Fassade entspricht einer dreischiffigen Kirche mit erhöhtem Mittelschiff. Ihre Gliederung erfolgt durch eine große korinthische und eine kleine jonische Pilasterordnung. Die mit mehreren Rücklagen versehenen Kolossalpilaster tragen über kräftigem Gebälk einen Dreieckgiebel. Die so entstandene große Aedikula ist das für den Gesamteindruck der Fassade bestimmende Element. Drei Portale, die seitlichen mit einfachen Dreieckgiebeln, das mittlere mit einem flachen Türsturz und Wappenkartusche, führen in die Kirche. Das obere Geschoß des Mittelfeldes wird fast ganz von einem halbrunden Fenster ausgefüllt. Über den Seitenportalen befindet sich je ein quereckiges Fenster. Die Überleitung zwischen den Seitenfeldern und dem höheren Mittelteil wird durch Segmentgiebel gebildet. Fünf Stufen führen zur Kirche hinauf.

Die stilistischen Beziehungen des dargestellten Baues zu Werken Berninis bedürfen kaum einer näheren Erläuterung: man vergleiche z. B. das Aedikulamotiv des Mittelteils mit der Fassade von S. Andrea al Quirinale. Wie noch zu zeigen sein wird, geht die Vergleichbarkeit bis ins Detail. Das Motiv der Segmentgiebel an der Stelle der sonst üblichen Voluten ließ zunächst an den Bernini-Schüler Mattia de Rossi denken (1637–1695), der es mehrfach bei Kir-

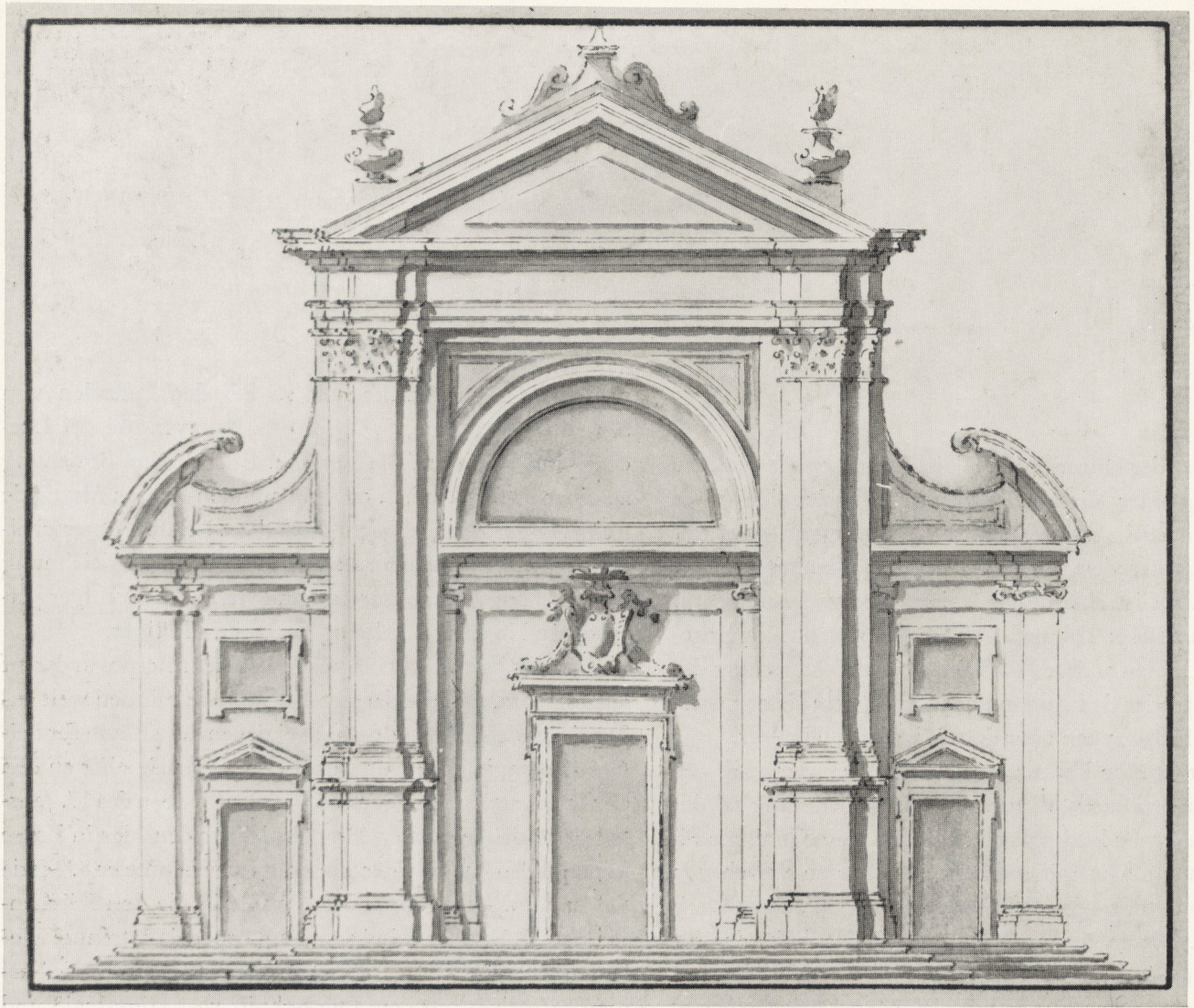
chenfassaden verwendet hat, so bei den Fassaden von S. Francesco a Ripa, S. Croce e S. Bonaventura dei Lucchesi und S. Maria delle Vergine. Eine direkte Beziehung zu einer dieser Kirchen oder zu anderen Bauten Mattia de Rossis ließ sich jedoch nicht feststellen. Letztere unterscheiden sich auch stilistisch von der auf der Berliner Zeichnung dargestellten Architektur: sie sind wesentlich weniger plastisch und in der Zuordnung der Teile additiver.

Heinrich Brauer machte zuerst in einem Gespräch darauf aufmerksam, daß die dargestellte Fassade mit den weit außen liegenden Seitenportalen, bei denen kein Raum für Seitenkapellen, ja kaum für Altäre erkennbar ist, eher an den Umbau eines älteren Baues als an einen Neubau des 17. Jahrhunderts denken lasse. Als Beispiel für den hier in Frage kommenden Typus einer älteren Kirche nannte er S. Maria del Popolo. Hier führen drei Portale in die drei Kirchenschiffe. Die Kapellen sind dem Baukörper als getrennte Einheiten angefügt und vom Platz her nicht sichtbar. Die Fassade entspricht nur dem Querschnitt von Mittelschiff und Seitenschiffen (Abb. 2)². Auch das im Verhältnis niedrige Obergeschoß verbindet mit älteren Bauten wie S. Maria del Popolo. Nun wurden bekanntlich gleichzeitig mit den Umbauten des Inneren, die Bernini im Auftrage Alexanders VII. in den Jahren 1655–60 an dieser Kirche ausführen ließ, auch einige kleinere Veränderungen an der Fassade vorgenommen³. Und zwar ließ Bernini u. a. über den Seitenfeldern die heute dort vorhandenen Segmentgiebel anbringen, die weitgehend denjenigen auf unserer Zeichnung entsprechen und die vermutlich das Vorbild für die spätere Verwendung

1 Hdz 3721. Katalog der Italienischen Handzeichnungen, Architektur und Dekoration, 16.–18. Jahrhundert (im Druck), Nr. 381. Das Blatt stammt aus der Sammlung Destailleur (Lugt 740). Auf dem verso befindet sich der Abklatsch einer französischen Schrift.

2 Der Anbau auf der rechten Seite stammt aus dem frühen 19. Jahrhundert. Früher war dort, wie die alten Ansichten zeigen, eine Seitenkapelle sichtbar, an die die Gartenmauer des Klosters angeschlossen. Links werden die Kapellen durch die Porta del Popolo verdeckt.

3 Siehe hierzu G. CUGNONI, Appendice al Commento della Vita di Agostino Chigi il Magnifico, *ArchStorRom* VI, 1883, S. 525ff.; Brauer/Wittkower, Textband S. 56f.; E. LAVAGNINO, *S. Maria del Popolo* (Le chiese di Roma illustrate, Nr. 20), Rom o. J., 11f.; Fagiolo dell'Arco, Scheda No. 158, 160.



1. Zeichnung einer Kirchenfassade, Berlin, Kunstbibliothek

dieses Motivs durch Mattia de Rossi war⁴. Rossi war Berninis Bauführer bei den Arbeiten an S. Maria del Popolo.

Dies und die bereits bei einem flüchtigen Vergleich deutlich werdende Ähnlichkeit in den Proportionen regten die Verfasserin zu der Überlegung an, ob die Berliner Zeichnung möglicherweise ein nicht ausgeführtes Projekt für eine weitergehende Modernisierung der Fassade von S. Maria del Popolo darstellen könne. In Anbetracht der durchgreifenden Veränderungen im Inneren unter Bernini ist die Zurückhaltung bei der Fassade auffallend: Auf Bernini gehen außer den oben erwähnten Segmentgiebeln der flache Aufsatz über dem Hauptgiebel mit den Vasen und den Chigi-Emblemen und vermutlich die Dreieckgiebel über

den Seitenportalen zurück⁵. Den Zustand vor dem Umbau durch Bernini kennen wir aus zahlreichen Ansichten. Um 1640 entstand der auf Abb. 5 reproduzierte Stich von Israel Silvestre⁶.

5 Vgl. Anm. 3. In der dort zitierten Literatur werden die Dreieckgiebel über den Seitenportalen nicht als Zutaten Berninis erwähnt. Ansichten der Kirche vor dem Umbau durch Bernini bezeugen jedoch, daß die Seitenportale damals flache Türstürze hatten (Abb. 5. Vgl. auch Anm. 6). Dies geht außerdem aus der Beschreibung im *Saggio della Roma descritta da Benedetto Millini* hervor (Cod. Chigi O VII 141, fol. 7v, 8). Irreführend ist allerdings eine Zeichnung Felice della Greca (vgl. Anm. 10).

6 Nicht exakt scheint hier der Abstand zwischen den Seitenportalen und den Fenstern darüber wiedergegeben zu sein. Auf anderen Darstellungen wird er wesentlich größer angegeben. Man vergleiche besonders die bei H. EGGER, *Römische Veduten*, Wien/Leipzig 1931/32, I, auf Taf. 2 und 3 abgebildeten Zeichnungen

4 Das Motiv erscheint vorher z. B. bei der Villa Aldobrandini sowie bei Altären.

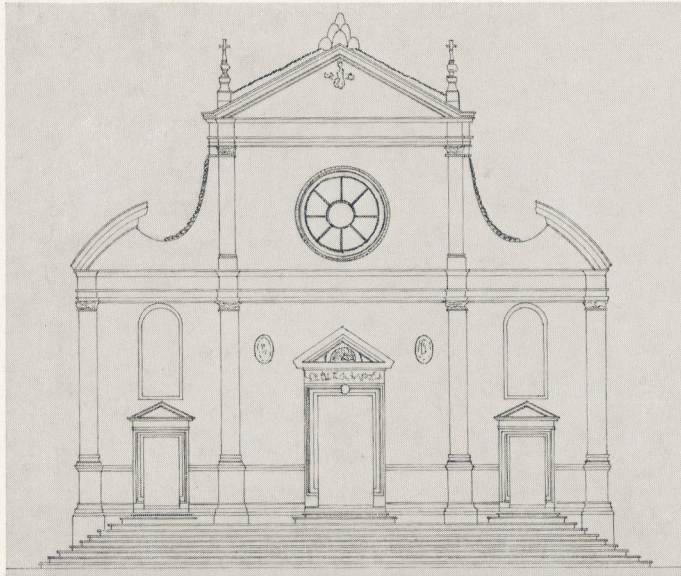


2. *S. Maria del Popolo, Rom, Fassade*

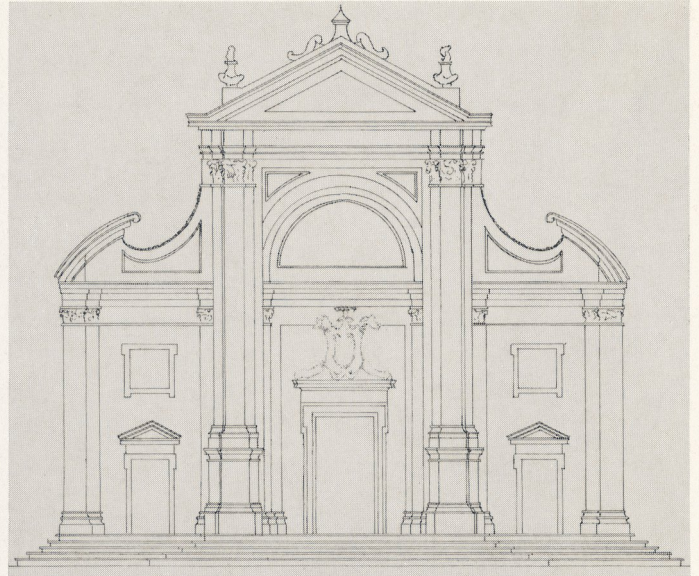
Diese Zurückhaltung ist um so bemerkenswerter, als die Kirche im Stadtbild einen so wichtigen Platz einnimmt. Sie ist der erste Monumentalbau, den der über die Via Flaminia nach Rom Kommende nach Durchschreiten der Porta del Popolo zur Linken erblickte. Sie liegt an dem Platz, dessen Funktion als Ausgangspunkt der drei in die Stadt führenden Straßen bereits durch den von Sixtus V. dort aufge-

von Heemskerck bzw. einem Anonymus des 17. Jahrhunderts sowie den Holzschnitt in *Roma antica e Moderna* 1653, 31. Eine gestochene Ansicht von G. Maggi-J. Greuter gibt im Unterschied zu den genannten Darstellungen Voluten anstelle der einfachen Dachschrägen als Verbindungsglied zwischen dem erhöhten Mittelteil und den niedrigeren Seitenfeldern. Entsprechende Voluten finden wir auch bei der unter Anm. 10 erwähnten Zeichnung Felice della Grecas, die in vielen Details ungenau ist.

stellten Obelisken akzentuiert worden war und der unter Alexander VII. durch die von Bernini zum Einzug der Königin Christine vollendeten Porta del Popolo und den Bau der Zwillingskirchen S. Maria de Montesanto und S. Maria dei Miracoli eine neue künstlerische Gestalt erhielt. Die flache, spannungslose Fassade aus der Frührenaissance mußte hier unbefriedigend wirken. Was hätte näher gelegen, als auch das Äußere dieser Kirche, die zudem die Familienkapelle der Chigi enthielt und der schon vor seiner Wahl zum Papst das besondere Interesse Fabio Chigis gegolten hatte, in die Umgestaltung der Platzanlage mit einzubeziehen? Es sei in diesem Zusammenhang daran erinnert, daß auch die zweite römische Kirche, die mit dem Namen Chigi verbunden ist, S. Maria della Pace, unter Alexander VII. durch Cortona eine Fassade erhielt, die zu-



3. Aufsriß der Fassade von S. Maria del Popolo



4. Aufsriß der Fassade von S. Maria del Popolo mit Einzeichnung der Gliederungselemente der Zeichnung Abb. 1

gleich als Mittelpunkt einer Platzanlage konzipiert wurde⁷. Auch wenn die Quellen nichts darüber berichten, ist es sehr wahrscheinlich, daß Bernini sich zumindest theoretisch mit dem Gedanken beschäftigt hat, wie man der Fassade von S. Maria del Popolo ohne größere Eingriffe in den Baubestand ein neues, zeitgemäßes Gesicht geben könnte⁸.

Es wurde deshalb hier der Versuch gemacht, auf zeichnerischem Wege die Gliederungselemente der auf der Berliner Zeichnung dargestellten Fassade auf die Fassade von S. Maria del Popolo zu übertragen (Abb. 3 und 4)⁹. Hierbei wurden die Höhen- und Breitenmaße sowie die Abstände und Maße der Portale genau übernommen, an die Stelle der einfachen Pilaster wurden jedoch eine beide Geschosse verbindende große Ordnung und eine kleine jonische Ordnung

im Untergeschoß eingetragen. Entsprechend wurde das Gebälk verstärkt. Das Rundfenster des Obergeschosses wurde in ein halbrundes Fenster umgewandelt, die steilen Rundbogenfenster über den Seitenportalen durch kleinere querrechteckige Fenster ersetzt.

Die seitlichen Segmentgiebel auf der Berliner Zeichnung entsprechen bereits mit Ausnahme der Blendfelder und der kleinen Voluten denjenigen, die Bernini an der Fassade von S. Maria del Popolo anbringen ließ. Das Gleiche gilt für den Aufsatz über dem Hauptgiebel mit Kandelabern zu beiden Seiten. Den Chigi-Emblemen, die sich über die Spitze des Giebels der Kirche erheben, entspricht auf der Zeichnung ein vom Bildrand überschrittener Aufbau, wahrscheinlich ein Kreuzifix.

Die Portale wurden ebenfalls der Berliner Zeichnung entsprechend eingezeichnet. Hierbei stimmen die Proportionen und bei den Seitenportalen auch die einfachen Dreieckgiebel mit dem Bestand überein. Unterschiede bestehen in den Rahmenformen, die jeweils den Stil ihrer Entstehungszeit zeigen, und in der Bekrönung des Mittelportals.

Die in der beschriebenen Weise umgebildete Fassade von S. Maria del Popolo (Abb. 4) unterscheidet sich von derjenigen auf dem Blatt der Kunstbibliothek (Abb. 1) wesentlich nur durch eine leichte Proportionsverschiebung: das Mittelfeld ist etwas steiler, dagegen sind die seitlichen Felder etwas breiter, d. h. zwischen den Portalen und den Pilastern bleibt jeweils ein Stück glatter Mauer bestehen. Bei einem genauen Proportionsvergleich zeigte sich, daß die Abstände zwischen den Portalachsen und die verschiedenen gegebenen Höhen – Gesimse und Giebel – bei Kirche und

7 Es ist hierbei zu berücksichtigen, daß derartige Überlegungen, die nicht verwirklicht wurden, in den Regesten nicht erwähnt worden wären. Die erhaltenen Dokumente – meist Zahlungsbelege – beziehen sich nur auf die tatsächlich ausgeführten Arbeiten. Über die Planungsgeschichte sind wir nicht informiert. Nur durch zufällige Überlieferung – Briefe oder Tagebücher der Beteiligten – hätten wir davon Kenntnis erhalten können. Wie R. Krautheimer, der eine Arbeit über das Tagebuch Alexanders VII. vorbereitet, mir freundlicherweise mitteilte, finden sich dort keine entsprechenden Hinweise (inzwischen erschienen: R. KRAUTHEIMER, *The Diary of Alexander VII*, in: *RömJbKg* 15, 1975, 199–233).

8 Vergleiche hierzu und zu dem Interesse Alexanders VII. an städtebaulichen Problemen: H. Ostr, *Studien zu Pietro da Cortonas Umbau von S. Maria della Pace*, *RömJbKg* 13, 1971, S. 231 ff.

9 Für die Ausführung der Zeichnung dankt die Verfasserin dem Architekten Edgar Rack. Bei den zugrundeliegenden Berechnungen war Harmen Thies behilflich.

Zeichnungen genau übereinstimmen. Die Gesamtbreite der Kirche ist jedoch etwas größer, da die Abstände zwischen den Seitenportalen und der Außenkante breiter sind. Bei der Übertragung des Systems der Berliner Zeichnung auf den Aufriß der Kirche führte dies dazu, daß aus Gründen der Symmetrie auch an der Innenseite der Seitenfelder ein entsprechender Wandstreifen frei bleiben und die große Ordnung etwas weiter nach innen gerückt werden mußte. Hieraus ergaben sich die um ein geringes steileren Proportionen des Mittelfeldes bei der Rekonstruktionszeichnung.

Der eingangs beschriebene Charakter der kleinen Zeichnung der Kunstbibliothek – mit dem Fehlen eines Maßstabes, dem leeren Wappen, der bildhaften Rahmung – spricht dafür, daß es sich nicht um ein Blatt handelt, das in direktem Zusammenhang mit einer Bauplanung steht, sondern um ein Studienblatt oder die Notiz einer Bauidee aus

der Sammlung eines Architekten. Bei einer solchen Zeichnung waren die genauen Maße und Proportionen gegenüber dem Baugedanken, den einzelnen Gliederungselementen von zweitrangiger Bedeutung. Man wird deshalb hier von den oben genannten geringen Abweichungen in den Proportionen absehen können, zumal diese den stilistischen Tendenzen des Gliederungssystems entgegenkommen: sie betonen die Vertikalrichtung, die Seitenfelder werden noch stärker dem zentralen Aedikulamotiv untergeordnet, die freibleibende Wandfläche wird noch weiter reduziert gegenüber den plastischen Gliedern, wodurch der Eindruck von Plastizität der ganzen Anlage verstärkt wird.

Das Experiment bezeugte, daß sich die Gliederungselemente der Fassade auf der Berliner Zeichnung ohne Schwierigkeiten und ohne daß größere Eingriffe in den Baustand notwendig würden, an der Fassade von S. Maria del Po-



5. *Israel Silvestre, Ansicht von S. Maria del Popolo vor den Veränderungen unter Bernini (um 1640), Kupferstich*

polo anbringen lassen. Wichtig ist hierbei, daß mit Ausnahme der Girlanden an den Giebeln alle von Bernini an der Fassade der Kirche angebrachten Korrekturen in der Berliner Fassadenlösung enthalten sind: außer den seitlichen Segmentgiebeln die Aufsätze über dem Hauptgiebel sowie die Dreieckgiebel über den Seitenportalen. Harmen Thies machte darauf aufmerksam, daß auch die Verkröpfung der äußeren Pilaster mit den Giebelfeldern die Zeichnung mit der Ausführung bei S. Maria del Popolo verbinde. Es fällt sodann auf, daß die kleinen, höher sitzenden querrechteckigen Fenster der Zeichnung besser in das über den veränderten Seitenportalen frei bleibende Wandfeld passen würden als die alten, heute noch vorhandenen hohen rundbogigen Fenster, die knapp oberhalb der Giebelspitzen ansetzen. Interessant ist, daß in einer Zeichnung Felice della Grecas in der Vatikanischen Bibliothek, die den Zustand vor und nach den Veränderungen durch Bernini zeigt, das Mittelportal einen flachen Türsturz wie bei der Zeichnung hat. Obwohl die Darstellung Grecas in mehrfacher Hinsicht ungenau ist und daher keinen Quellenwert hat, ist doch bemerkenswert, daß die Häufung von Dreieckgiebeln offenbar als unbefriedigend empfunden wurde und möglicherweise andere Lösungen erwogen worden sind¹⁰.

Die hier gewählte Gliederung mit der großen Ordnung – anstelle der sonst in Rom bei basilikalischen Fassaden üblichen zwei Ordnungen übereinander – hätte es ermöglicht, der Fassade von S. Maria del Popolo Dynamik und Monumentalität zu verleihen, ohne ihre Höhe zu verändern. In Anbetracht der topographischen Lage der Kirche, die im rechten Winkel unmittelbar an die Porta del Popolo stößt und mit dieser zusammen eine Art Baugruppe bildet, wäre eine größere Höhe aus ästhetischen Gründen ungünstig.

Die hier formulierte Hypothese, daß die Berliner Zeichnung auf einen Plan für eine Modernisierung der Fassade von S. Maria del Popolo zurückgeht, wird sich ohne neue Funde an Dokumenten oder Zeichnungen nicht bestätigen lassen. Es scheinen jedoch auch keine schwerwiegenden Argumente gegen sie zu bestehen. Es sei deshalb erlaubt, den Gedanken noch etwas weiter zu spinnen: Der Plan für eine weitergehende Veränderung der Fassade der Kirche müßte Bernini selbst zugeschrieben werden. Er wurde vermutlich nur in einer flüchtigen Skizze in Stift oder Feder

festgehalten, wie sie im Zusammenhang mit anderen Projekten zahlreich erhalten sind¹¹. Es stellt sich nun die Frage, wie sich die auf der Zeichnung dargestellte Fassadenarchitektur zu entsprechenden Werken Berninis verhält.

Es wurde oben bereits auf die Verwandtschaft zu S. Andrea al Quirinale hingewiesen. Die Gliederung des Mittelteils der Fassade auf der Berliner Zeichnung zeigt tatsächlich weitgehende Übereinstimmungen mit derjenigen von S. Andrea ohne den Portikus (Abb. 6)¹². In beiden Fällen trägt eine große korinthische Pilasterordnung einen einfachen Dreieckgiebel, wobei die Pilaster mit dem unteren Giebelgesims verkröpft werden. Das durch die Pilaster und das kräftige Gebälk gebildete Feld wird innen gerahmt von einem Blendstreifen, der als Rest der Wand zu gelten hat, vor der die Kolossalpilaster stehen, während die kleinere Ordnung und das zugehörige Gesims in einer tieferen Schicht liegen. Dieser Blendstreifen verbindet sich optisch mit den Pilastern und dem Gebälk, deren plastisches Volumen verstärkend. Das halbrunde Fenster in dem oberen querrechteckigen Feld ist auch in S. Andrea leicht gestelzt, die Profile stimmen überein. In den Zwickeln über dem Fenster befinden sich jeweils Blendfelder, die die Profile der Fensterrahmung noch reicher erscheinen lassen. Bogen und Gesims gehen ineinander über, der Bogen scheint das Gesims zu tragen.

Bei der Berliner Zeichnung wird auch das Wandfeld des unteren Geschosses innen durch einen Blendstreifen gerahmt, bei S. Andrea fehlt diese Rahmung, dagegen finden wir dort ein zweites Paar kleiner Pilaster, die auf den Portikus bezogen sind und in der Planung erst zusammen mit jenem auftreten, der einer späteren Planphase angehört. Die kleinen Segmentbögen mit Voluten lassen sich übrigens formal mit jenen an den seitlichen Giebeln bei der Zeichnung vergleichen. Bei den entsprechenden Giebeln von S. Maria del Popolo fehlen die Voluten.

Unterschiede bestehen bei den Pilastern der großen Ordnung, die bei S. Andrea keine Rücklagen haben und deren Sockel niedriger sind. Vergleichbar gebildete Pilaster mit ähnlich hohen Sockeln wie bei der Zeichnung finden wir jedoch bei der unter Berninis Leitung in den Jahren 1661/63

10 Abgebildet bei Fagiolo dell'Arco, S. 223, fig. 20. Die beiden Ansichten der Fassade unterscheiden sich nur durch die Segmentgiebel, die an die Stelle von Voluten getreten sind, und die Form der Treppe (vgl. hierzu Anm. 6). Die Portale stimmen bei beiden Versionen überein, d. h. auch beim frühen Zustand werden Dreieckgiebel über den Seitenportalen angegeben, während das Mittelportal jeweils einen flachen Türsturz hat.

11 Siehe Brauer/Wittkower, z.B. die Entwürfe für die Kolonnaden des Petersplatzes, für Kirche und Platz in Ariccia, die Studien zum Pantheon und zu der Tribuna von S. Maria Maggiore.

12 Siehe zur Baugeschichte von S. Andrea: Brauer/Wittkower, 110ff.; zur Entwicklungsgeschichte des Fassadenentwurfs außerdem TIMOTHY KAORI KITAO, Bernini's Church Facades: Method of Design and the Contrapposti, *JSAH* 24, 1965, 265–284. Der Portikus gehört erst einer verhältnismäßig späten Planphase an, die Gliederung der Fassade wurde zunächst ohne denselben entwickelt.

6. *S. Andrea al
Quirinale, Rom.
Fassade*



7. *S. Maria di Galloro
bei Ariccia.
Fassade*



erbauten Fassade der Kirche der Madonna di Galloro bei Ariccia, die hier ebenfalls zum Vergleich herangezogen werden muß – vor allem als Beispiel für die Verwendung des palladianischen Gliederungsprinzips mit großer Ordnung an einer dreischiffigen basilikalischen Kirchenfassade durch Bernini¹³.

Die Profile der Pilaster und des Gebälks stimmen hier weitgehend mit denen auf der Zeichnung überein. Die Pilaster haben jeweils an der Innenseite eine breite Rücklage, während an der Außenseite zwei Rücklagen vorhanden sind, eine ganz schmale neben dem Pilaster und eine breitere. Diese sehr schmalen Rücklagen finden sich an entsprechender Stelle auch bei S. Andrea. Die Voluten, die bei der Madonna di Galloro anstelle der Segmentgiebel von dem erhöhten Mittelteil zu den niedrigen Seitenfeldern überleiten, sind insofern vergleichbar, als sie ähnlich geformte Blendfelder besitzen wie die Segmentgiebel der Zeichnung.

Bei der Beurteilung der Fassade der Kirche ist zu berücksichtigen, daß es sich nicht um einen Neubau, sondern um

den Ausbau einer Kirche aus dem frühen 17. Jahrhundert handelt. Das etwas Engbrüstige mag hierin begründet sein. Im Detail ist manches schematisch und unbefriedigend¹⁴. Die Bauausführung scheint weitgehend Schülern überlassen worden zu sein. Bauführer war wieder Mattia de Rossi.

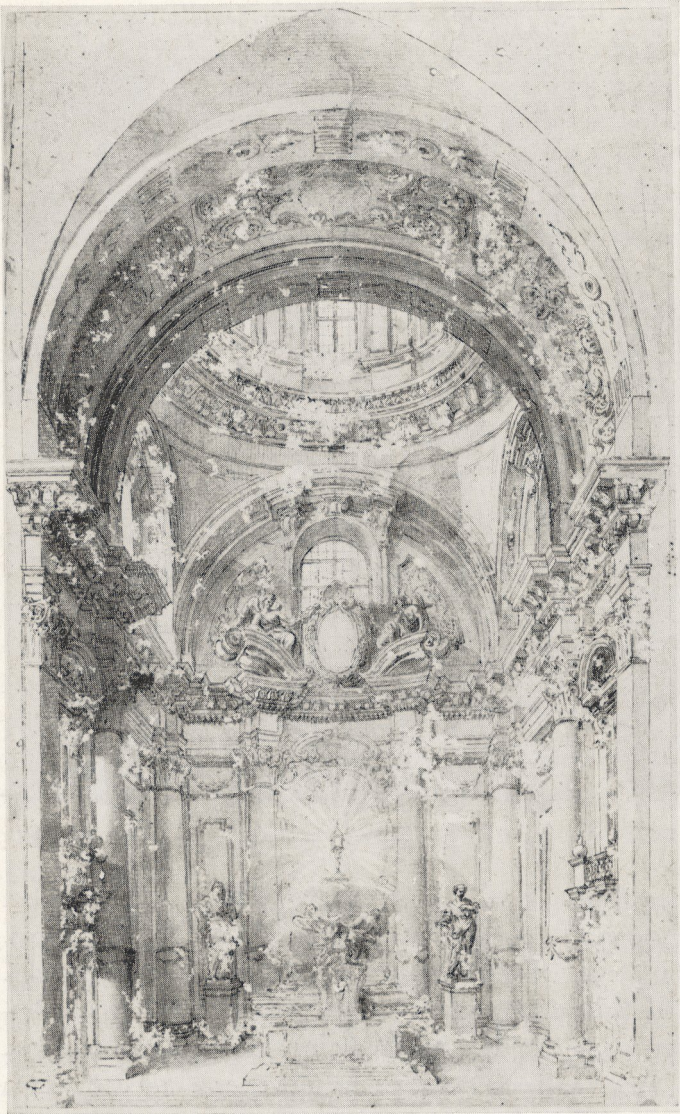
Der Vergleich zwischen der Zeichnung und den beiden ausgeführten Fassaden zeigte, wie eng die Gliederungssysteme korrespondieren. Die Fassade der Zeichnung kann als die besser durchdachte und vollständigere Variante des Systems der Madonna di Galloro betrachtet werden. Die stark plastische, sich in mehreren Tiefenschichten entwickelnde Architektur weist auf Bernini selbst. Man vergleiche dagegen die flächigen, dünnwandig wirkenden Kirchenfassaden Mattia de Rossis!

Zwar ist nicht völlig auszuschließen, daß die Zeichnung später in enger Anlehnung an S. Andrea und die Kirche der Madonna di Galloro von einem Bernini-Schüler ent-

13 Siehe zur Baugeschichte dieser Kirche: V. GOLZIO, *Documenti artistici sul Seicento nell'Archivio Chigi*, Rom 1939, 409; Fagiolo dell'Arco, Scheda No. 189.

Zum Einfluß Palladios vgl. R. WITTKOWER, *Palladio e Bernini*, *BollPalladio* 8, 1966, II, 13–25; Fagiolo dell'Arco, 274, n. 12.

14 So ist jetzt das Gesims des Untergeschosses über die rahmenden Mauerbänder des Mittelfeldes hinweggeführt, möglicherweise, um der Steilheit des Feldes entgegenzuwirken. Dies verstärkt jedoch den Eindruck des Gedrängten. An der Außenseite wurde ein entsprechendes Band zwischen der Rücklage des großen Pilasters und dem Pilaster der kleinen Ordnung eingefügt. Die Verkröpfung beeinträchtigt in beiden Fällen die Kapitelle der kleinen Pilaster.



8. Andrea Pozzo zugeschrieben. Entwurf für eine Festdekoration, vermutlich für S. Ignazio in Rom. Zeichnung in der Kunstbibliothek Berlin

wickelt wurde. Die Anordnung der Seitenportale, bei den Vorbildern nicht vorhanden und bei Kirchen dieses Typs in jener Zeit nicht üblich, spricht jedoch dagegen. Ist aber die Vermutung richtig, daß ein Zusammenhang zwischen der Zeichnung und Berninis Umbauarbeiten an S. Maria del Popolo besteht, so würde dies bedeuten, daß der Originalentwurf noch vor S. Andrea und der Fassade der Madonna di Galloro zu datieren wäre. Es würde sich um die früheste Übernahme des palladianischen Gliederungssystems einer Kirchenfassade handeln, nach S. Bibiana, wo Bernini dieses System bereits vorher, jedoch in stark abgewandelter Form, verwendet hatte¹⁵.

15 Wittkower, 16; R. WITTKOWER, *Art and Architecture in Italy: 1600–1750*, Harmondsworth/Baltimore/Ringwood, 2. Aufl. 1965, 115.



9. Andrea Pozzo. Quarantoredekoration, 1695 (Traktat II, 47)

Wie Wittkower darlegte, hat sich Bernini in mehreren Phasen seines Schaffens mit der Kunst Palladios auseinandergesetzt. Am stärksten und unmittelbarsten ist dessen Einfluß jedoch in den Jahren des Pontifikats Alexanders VII.¹⁶ Es wäre das Natürliche und Naheliegende, wenn Bernini das palladianische Gliederungssystem zuerst auf eine dreiteilige Fassade übertragen hätte. Gerade die Aufgabe, einer verhältnismäßig breit proportionierten, älteren Kirchenfassade eine dynamische, kraftvolle Struktur zu geben, ihre einzelnen Teile zu einer Einheit zu verbinden, hätte die Aufmerksamkeit erneut auf die hier vorbildlichen Werke Palladios lenken können¹⁷.

16 Wittkower.

17 In Palladios Formenschatz fand sich auch das motivische Vorbild für die Lösung der Aufgabe, das niedrige Obergeschoß mit dem altmodischen Rundfenster neu zu gestalten.



10. Andrea Pozzo. Entwurf für die Chorgestaltung von S. Ignazio. Kupferstich von N. Dorigny, 1689

II

Die zweite hier zu besprechende Zeichnung befindet sich ebenfalls in der Kunstbibliothek in Berlin. Es handelt sich um ein bisher anonymes Blatt, das mit großer Wahrscheinlichkeit Andrea Pozzo zugeschrieben werden kann und vermutlich einen Entwurf für eine Festdekoration zum Vierzigstundengebet in S. Ignazio in Rom darstellt (Abb. 8)¹⁸. Besonderes Interesse verdient die Zeichnung dadurch, daß sie noch vor Beginn der Ausstattungsarbeiten Pozzos im Ostteil dieser Kirche entstanden sein muß, jedoch bereits wesentliche Elemente der späteren Chorgestaltung enthält.

18 Hdz 3720, Feder in Braun, grau laviert, 458 × 276, Oberfläche stark verrieben. Erworben aus der Sammlung Destailleur (Lugt 740).



11. Andrea Pozzo. Entwurf für die Chorgestaltung von S. Ignazio (Traktat II, 81)

Der Verfasserin waren zunächst Beziehungen des Blattes zu einer Reihe motivisch verwandter Stiche und Zeichnungen Pozzos aufgefallen. Vergleichbar sind sowohl einige Festdekorationen als auch die Ausstattungsentwürfe für die Chorerteile von S. Ignazio und den Hochaltar des Gesù, die nach Pozzos Zeichnungen gestochen und in seinem Traktat „*Perspectiva pictorum et architectorum*“ publiziert wurden (Abb. 9)¹⁹. Verwandt ist neben einzelnen architek-

19 Erste Ausgabe lateinisch-italienisch: *Perspectiva pictorum et architectorum Andreae Putei e Societate Jesu. Pars Prima ... Rom 1693; Pars Secunda ... Rom 1700*. Das Werk wird im Folgenden als „Traktat“ zitiert. Der Entwurf für den Hochaltar des Gesù befindet sich in Bd. II auf Taf. 73, derjenige für S. Ignazio auf Taf. 81 desselben Bandes (Abb. 11). Vergleichbare Festdekorationen finden wir z. B. auf Taf. 71 in Bd. I, darstellend den 1685 für die Quarantore-Feier im Gesù errichteten Festaufbau mit der Hochzeit zu Cana sowie auf Taf. 47 von Bd. II, darstellend ein 1695 ausgeführtes *Theatrum Sacrum* (Abb. 9).

tonischen Elementen besonders die Gesamtanlage der Blätter. Die von Fiocco aufgefundenen und 1943 teilweise publizierten Vorzeichnungen zu Teil I des Traktats – jeweils lavierte Federzeichnungen – zeigen sodann ebenso wie einige Pozzo zuzuschreibende Zeichnungen in den Uffizien einen genau übereinstimmenden Zeichenstil²⁰. Man beachte im einzelnen besonders die Wiedergabe der Figuren. Es ist zu vermuten, daß die Berliner Zeichnung ebenfalls als Vorlage für einen Stich dienen sollte.

Setzen wir voraus, daß die Zeichnung von Pozzo stammt, so ist als nächstes zu fragen, in welchem Zusammenhang sie entstanden sein könnte und wie sie sich in das Oeuvre des Künstlers einordnen läßt.

Wie die hoch über dem Altar vor einer Glorie schwebende Monstranz bezeugt, handelt es sich um die Darstellung einer Dekoration zum Vierzigstundengebet. Der Stil spricht für eine Entstehung in Rom. Es ist überliefert, daß Pozzo bereits vor seiner Übersiedlung nach Rom, d. h. in Genua und in Mailand, Festdekorationen geschaffen hatte, die allgemein größte Bewunderung erregten²¹. In Rom wurde dann eine kurz nach seiner Ankunft 1682 für die Congregazione dei Nobili ausgeführte „Macquina“ für seine Laufbahn als Maler von Bedeutung²².

In dem Traktat sind mehrere Aufbauten für Quarantore-Dekorationen abgebildet²³. Diese unterscheiden sich jedoch von dem Berliner Entwurf erheblich: Es handelt sich entweder um große monumentale Bauten, oft mit einer Kuppel, die im Kirchenraum aufgerichtet wurden (I, 65/66), oder um die Verwandlung des Chorraums durch Kulissen in ein großes, reich gegliedertes Theatrum Sacrum, das der Schauplatz eines Passionsspiels war (I, 71; II, 47). Bei der Berliner Zeichnung ist dagegen in einem verhältnismäßig einfach gegliedertem Sakralraum ein ebenso einfacher Altar dargestellt, bei dem nur die frei schwebende Monstranz und die knienden Engel die Deutung als Quarantore-Dekoration erlauben. Enger als zu den Festdekorationen scheint die Beziehung zu den Ausstattungsprojekten für den Gesù und S. Ignazio (Abb. 10–11)²⁴.

Eine genauere Betrachtung zeigt jedoch, daß es sich bei dem Altarraum der Zeichnung – trotz seiner scheinbaren Rationalität – um eine „Prospettiva“, eine Scheinarchitektur, handeln muß. Durch einen steilen Gurtbogen geht der Blick in einen quadratischen hohen Raum mit Kuppel, dessen Wände durch eine Säulenordnung und Blendfelder gegliedert sind. Über dem Gebälk mit stark vorkragendem Gesims und Zahnschnitt befinden sich Lünetten mit je einem Rundbogenfenster, dazwischen schmucklose Pendentifs. Der Hochaltar an der rückwärtigen Wand wird von zwei weiblichen Statuen auf Sockeln gerahmt. Die Säulenordnung hat an dieser Wand durch invertierte Segmentgiebel und eine Kartusche über dem Gesims die Funktion einer Altarrahmung erhalten. Zwischen den Säulen, oberhalb der von dem Ziborium ausgehenden Strahlenglorie wird ein Teil des Rahmens eines zu ergänzenden Altargemäldes sichtbar. Vor dem Kuppelraum befindet sich ein Vorjoch mit Türen und Choretten. Daß es sich um eine Scheinarchitektur handelt, wird vor allem durch das Fehlen von Kreuzarmen oder Absiden indiziert, die bei einem Kuppelraum dieser Größenordnung zu erwarten wären.

Ausgehend von dieser Feststellung läßt sich die Bestimmung des Entwurfs erschließen. Vergleicht man die dargestellte Architektur mit den Kirchenbauten, für die Pozzo Dekorationen geschaffen hat, so lassen sich Beziehungen zu S. Ignazio erkennen: Die Proportionen entsprechen annähernd denjenigen des Mittelschiffs, und wir finden dort das gleiche Gebälk, die gleichen Kämpferformen (Abb. 12). Vierung und Chorraum selbst sind allerdings nicht vergleichbar – sie unterscheiden sich nicht nur durch das Vorhandensein von Querschiff, Vorchorjoch und Apsis von dem auf der Zeichnung dargestellten Raum, sondern auch in Einzelheiten der Wandgliederung und durch die Scheinkuppel Pozzos.

Eine Erklärung dieser Widersprüche bietet sich an, wenn man die Baugeschichte von S. Ignazio berücksichtigt: Die Ostteile der 1626 begonnenen Kirche des Collegio Romano blieben bekanntlich längere Zeit in unfertigem Zustand liegen. Damit die Kirche dennoch benutzbar wurde, entschloß man sich zum Jubeljahr 1650, das Schiff nach Osten durch eine provisorische Mauer zu schließen²⁵. Diese Mauer wurde erst im März 1685 im Zuge der unter Pozzos Leitung durchgeführten Ausstattungsarbeiten an den Ostteilen des Baues abgerissen²⁶. Die erwähnten Ausstattungsarbeiten

20 GIUSEPPE FIOCCO, *La Prospettiva di Andrea Pozzo*, *Emporium* 93, 1943, S. 3–9. Vgl. hierzu auch Kerber 1971, 207, Anm. 1.

21 So z. B. in Genua 1671, später in S. Fedele in Mailand (s. Kerber 1971, S. 125).

22 Vergleiche das weiter unten Gesagte und Anm. 32.

23 Außer den unter Anm. 19 aufgeführten (I, 71; II, 47 [Abb. 9]) sind hier zu nennen ein „Tempietto“ für S. Ignazio (I, 65/66) sowie ein weiträumiger Aufbau mit einer Darstellung der „Heilung des Lahmen“ (II, 48). Entsprechende Dekorationen sind auch auf einigen Zeichnungen dargestellt, so auf 7782/3A der Uffizien (Kerber 1971, Abb. 74 und 75) und auf einer Zeichnung der Sammlung Donald Oenslager, New York (*Art in Italy, 1600–1700*, Katalog der Ausstellung Detroit 1965, Nr. 48m. Abb.).

24 Traktat II, 71, 73, 81 (Abb. 11) sowie ein Stich von Dorigny nach Pozzo (Abb. 10; s. Anm. 34).

25 G. MARTINETTI, *S. Ignazio* (Le Chiese di Roma illustrate, Nr. 97), Rom o. J. (1968), 29. Vgl. auch *Roma antica e Moderna*, Rom 1653, 162.

26 Siehe Kerber 1971, 61, Anm. 90.

wurden Ende 1684 begonnen, jedoch 1688 unterbrochen und erst in einer zweiten Arbeitsperiode von 1697–1701 abgeschlossen²⁷.

Pozzo malte zuerst die Scheinkuppel, zu der man sich anstelle der ursprünglich geplanten Kuppel nach Entwurf Grassis entschlossen hatte²⁸. Die Scheinkuppel wurde zum Ignatiusfest am 31. 7. 1685 feierlich enthüllt. Hierzu waren die Ostteile der Kirche provisorisch hergerichtet worden, so daß jetzt der gesamte Kirchenraum benutzbar war.

Wir wissen, daß bereits im Jahr der Errichtung der oben erwähnten östlichen Trennwand – also 1650 – auf dieser eine große „Macquina“, ein „altare finto“ für die Quarantore-Feier gemalt wurde²⁹. Die Festdekorationen in S. Ignazio sind in ihrer Zeit für ihre Aufwendigkeit berühmt gewesen³⁰.

Es scheint möglich, daß die Berliner Zeichnung eine Festdekoration darstellt, die auf die östliche Abschlußmauer des Langhauses gemalt werden sollte. Diese Dekoration hätte eine Fortsetzung des Kirchenraumes nach Osten vorgetäuscht, ihm den fehlenden monumentalen Abschluß gegeben, und zwar in einer räumlich vereinfachten Form, d. h. ohne Querarme und Vorchorjoch – wohl der größeren Anschaulichkeit und räumlichen Geschlossenheit wegen – und mit der damals noch geplanten großen Kuppel. Tatsächlich entspricht die innere Gliederung der Kuppel auf der Zeichnung im wesentlichen derjenigen des Entwurfs von Grassi, wie sie Pozzo selbst in einem Längsschnitt von S. Ignazio in seinem Traktat darstellte (I, 94, Abb. 13)³¹. Hinzugefügt wurde nur das Konsolgesims mit Balustrade.

Bei der hier vorgeschlagenen Deutung der Zeichnung wäre nicht nur die dargestellte Architektur in allen ihren Details sinnvoll, sondern sie wäre auch als Quarantore-Dekoration motiviert: galt es doch nicht wie sonst einen vorhandenen Chorraum durch die Dekoration festlich zu verändern, sondern zunächst einen solchen Raum zu erschaffen. Die Unfertigkeit der Kirche mußte die Phantasie des Künstlers zu ihrer Ergänzung durch das Mittel der „Prospettiva“, der Quadraturmalerei, anregen.

Pozzo kam im Jahre 1681 nach Rom. 1682 entstand der oben erwähnte Festaufbau für die Quarantore-Feier der Congregazione dei Nobili, der so große Beachtung fand,

daß Pozzo draufhin durch die Ordensleitung von anderen, niederen Arbeiten befreit und allein mit künstlerischen Aufgaben betraut wurde³². In diesen ersten Jahren seines Aufenthaltes in Rom und bevor im März 1685 die Trennwand in S. Ignazio abgerissen wurde, könnte er für die dortigen Quarantore-Feiern Festdekorationen auf diese Wand gemalt bzw. Entwürfe hierzu ausgeführt haben.

Einer Entstehungszeit in diesen Jahren entspricht auch der Stil, der mit dem hart gezeichneten Gesims, den derben Voluten der großen Segmentgiebel an der Altarwand, den weichen Formen der Kartuschen an der Tonnenwölbung im Vordergrund noch die für den Frühstil charakteristischen oberitalienischen Elemente erkennen läßt. Die späteren Werke werden dann weit stärker durch das Vokabular des römischen Spätbarock bestimmt³³.

Zu letzteren gehören die beiden Entwürfe für die spätere Ausgestaltung der Chorpartie von S. Ignazio, die auch als entwickeltere Varianten des gleichen Themas hier von besonderem Interesse sind. Sie sind uns in zwei Stichen erhalten, einem 1689 datierten Einzelblatt von Nicolas Dorigny nach Pozzo (Abb. 10)³⁴ und der Tafel 71 des 1700 erschienenen 2. Bandes des Traktats (Abb. 11). Während der von Dorigny gestochene Entwurf sich noch erheblich von der Ausführung unterscheidet, steht die Darstellung in dem Traktat, die erst kurz vor der 1701 erfolgten Vollendung der Arbeiten veröffentlicht wurde, dieser bereits sehr nahe (vgl. Abb. 12). Die zwischen beiden Entwürfen und der Ausführung ablesbare Entwicklung ist von Kerber und von Wilberg-Vignau ausführlich diskutiert worden³⁵. Nach Ansicht von Kerber wurde die von Dorigny gestochene frühere Lösung wahrscheinlich während der ersten Arbeitsperiode weitgehend ausgeführt, jedoch zum Teil nur in Scheinmalerei, so z. B. bei den Choretti mit den hinter den Türöffnungen sichtbar werdenden, architektonisch aber nicht möglichen Nebenräumen. Wilberg-Vignau ver-

27 Kerber 1971, 60 ff.; vgl. auch Kerber 1965, 84 ff.; Wilberg-Vignau, I, 31 ff.

28 Vgl. zu dem Kuppelprojekt Grassis Frey, 23, Anm. 29.

29 Frey, 16.

30 s. Frey, Anm. 45; *Ritratto di Roma moderna*, Rom 1652, 391.

31 Man beachte die glatten Sockel der Doppelpilaster. In dem Entwurf im Cod. P VII 9 im Vatikan sind die Sockel mit Blendfeldern geschmückt, eine Vorzeichnung Grassis in der Albertina zeigt jedoch ebenfalls glatte Pilastersockel (Frey, Abb. 2).

32 L. PASCOLI, *Vite de' Pittori, Scultori ed Architetti Moderni* II, Rom 1736, 251.

33 Zum Vergleich können unter den frühen römischen Arbeiten genannt werden: der Korridor der Casa Professa des Gesù von 1682–84 (Kerber 1971, Abb. 34), die Querschiffdekoration in der Chiesa del Gesù in Frascati von 1681–84 (Kerber 1971, Abb. 31–33) sowie der erste, in Malerei ausgeführte Wandaltar im linken Querhaus von S. Ignazio, der 1750 durch einen Marmoraltar ersetzt wurde, jedoch auf Taf. 67 im Bd. II des Traktats überliefert wurde (vgl. Kerber 1971, 137). Das Motiv der glatten, unten mit einer Girlande umwundenen Säulen ist ungewöhnlich, kommt jedoch auch bei einer der Zeichnungen in den Uffizien vor (7782 A, Kerber 1971, Abb. 75).

34 Ein Exemplar des Stiches befindet sich im Istituto d'Archeologia e Storia dell'Arte in Rom. Der Stich wurde von B. Kerber entdeckt und publiziert (Kerber 1965, 85, 88, Anm. 33).

35 Kerber 1965, 85 ff.; Kerber 1971, 63 ff.; Wilberg-Vignau II, 33 f., Anm. 198.



12. S. Ignazio, Rom,
Blick zum Chor

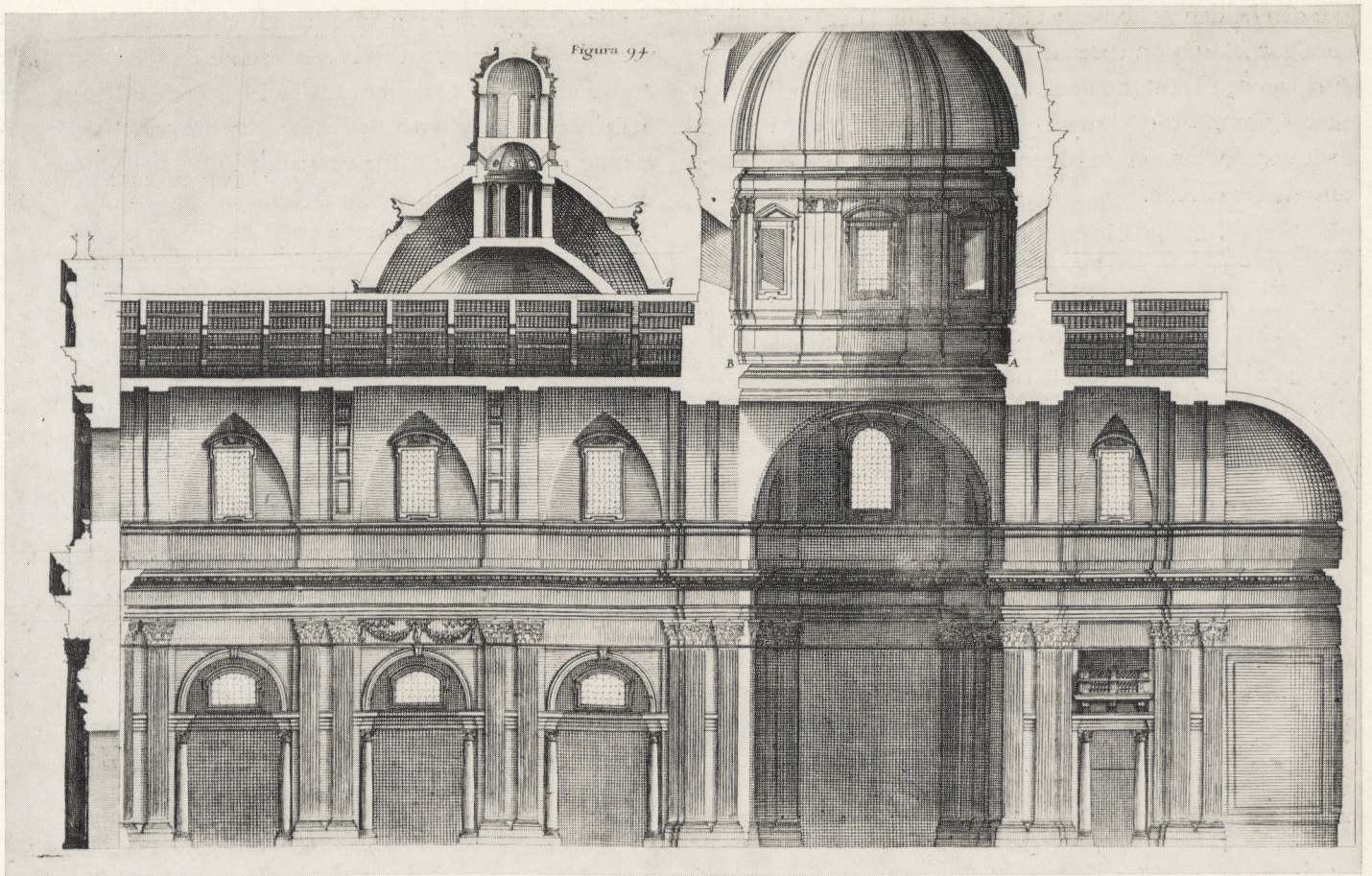
mutet dagegen, daß der gesamte auf dem Stich dargestellte Chorprospekt eine große „Macquina“ darstellte, die auf eine plane Wand in Höhe der östlichen Vierungspfeiler gemalt worden wäre. Er hätte also eine ähnliche Funktion gehabt, wie sie hier für die Berliner Zeichnung vermutet wird. Die erhaltenen Regesten ebenso wie der Kommentar Pozzos zu dem Stich in dem Traktat scheinen jedoch für die von Kerber vorgeschlagene Deutung zu sprechen³⁶.

36 Vgl. Kerber 1971, 67, Anm. 132. Zwar könnten die noch unfertigen Altargemälde und die Arbeiten an den Fresken der Kalotte (1685–88) Anlaß dazu gegeben haben, daß der Chorraum, wie Wilberg-Vignau vermutet, an Feiertagen durch eine Macquina verdeckt wurde. Die von Kerber zitierte Notiz über die von Pozzo bemalten „telari de choretti“ läßt sich jedoch kaum anders interpretieren als im Sinne Kerbers (Kerber 1971, 61, Anm. 93). Die Tatsache, daß in den Jahren 1685–88 der Hochaltar errichtet wurde, spricht dafür, daß in den folgenden Jahren – bis zur Wiederaufnahme der Arbeiten 1698 – bereits der gesamte Chorraum zugänglich und für den Gottesdienst benutzbar war. Die Formulierung in dem Kommentar Pozzos zu seinem 2. Projekt (Traktat II, 71) legt ebenfalls den Schluß nahe, daß es sich bei der erwähnten gemalten Dekoration, die jetzt durch eine „steinerne“ und

Für das fast gleichwertige Nebeneinander, die Auswechselbarkeit von realer und illusionistischer Architektur, wie sie hier erkennbar wird, ist auch die Tatsache bezeichnend, daß der in Anm. 33 bereits erwähnte linke Querschiffaltar zunächst nur in Malerei ausgeführt wurde. Er ist erst 1750 durch einen Marmoraltar ersetzt worden.

Es ist nun zu untersuchen, wie sich die Berliner Zeichnung zu den beiden gestochenen Entwürfen und zur Ausführung verhält. Zu vergleichen ist die Wandgliederung bis zur Höhe des Gebälks. Es zeigt sich hierbei, daß das Grundprinzip der Gliederung der Chorwand weitgehend übereinstimmt. In allen Fällen finden wir die gleiche Dreiteilung durch eine korinthische Ordnung, wobei die beiden den Altar rahmenden Säulen mit dem Gesims verkröpft sind und durch Figuren und eine Kartusche, bei der Zeichnung außerdem durch Segmentgiebel so verbunden werden, daß eine Art Aedikula entsteht, die die Hochaltarrah-

verbesserte Variante ersetzt worden sei, um eine ständige bzw. längere Zeit dort vorhandene Dekoration und nicht nur um eine Macquina für besondere Feste gehandelt hat.



13. Andrea Pozzo. Längsschnitt durch S. Ignazio mit den ursprünglich geplanten Ostteilen (Traktat I, 94)

nung bildet. Ein Unterschied zwischen der Zeichnung und den gestochenen Entwürfen bzw. der Ausführung besteht dann vor allem darin, daß die der Wand vorgelegte Ordnung auf der Zeichnung eine reine Säulenordnung ist, während die späteren Lösungen nur zwei kannelierte Säulen seitlich des Altars vorsehen, im übrigen jedoch kannelierte Pilaster, hierdurch einerseits den Altar stärker herausheben, andererseits den Chorraum enger mit dem ebenfalls durch kannelierte Pilaster gegliederten Langhaus verbinden. Der auf der Zeichnung dargestellte Raum hätte zwar – auf die Ostwand des Langhauses gemalt – die Illusion einer bruchlosen Erweiterung des gebauten Kirchenraumes gegeben, der Scheinraum hätte jedoch eine gewisse Eigenständigkeit bewahrt. Durch ein Zwischenjoch mit Choretta wird der Kuppelraum – wie später der Chorraum – von dem übrigen Kirchenraum getrennt. Dieses Joch hat jedoch auch eine verbindende, überleitende Funktion: mit dem vorderen Pilaster schließt es unmittelbar an die Gliederung des Langhauses an, während der hintere Teil durch die Säule bereits Bestandteil des Zentralraumes wird. Im

Detail läßt sich noch folgendes beobachten: Das Gebälk mit dem glatten, schmucklosen Fries der Zeichnung, das dem des Langhauses entspricht, finden wir übereinstimmend bei dem Stich von Dorigny (Abb. 10), während die Darstellung im Traktat (Abb. 11) bereits einen der Ausführung entsprechenden Rankenfries zeigt. Auch die Form der Altarmensa ist bei der Zeichnung derjenigen in dem früheren Stich verwandt. Dagegen enthält die Bekrönung des Altarrahmens Formelemente beider Entwürfe. Die hochovale Kartusche über dem Altar finden wir bei dem späteren Blatt und der Ausführung wieder.

Verzichtet wurde in beiden Chorprojekten auf die auf Sockeln stehenden Figuren, die sich auf der Zeichnung zu beiden Seiten des Altars befinden. Entsprechende Figuren erscheinen später über den Kämpfern der Altarsäulen, wo sie an die Stelle der großen Volutengiebel der Berliner Zeichnung getreten sind. Die sitzenden Engel, die die Kartusche halten, werden jetzt auf dem Gesims angeordnet.

Diese zahlreichen Beziehungen – Übereinstimmungen und sinnvolle Veränderungen im Sinne einer Entwicklung

– zu den beiden gestochenen Projekten und der ausgeführten Chordekoration sprechen für die Richtigkeit der vorgeschlagenen Deutung der Berliner Zeichnung als Projekt einer Quarantore-Dekoration für S. Ignazio, entstanden noch vor Beginn der Arbeiten Pozzos an der Chorausstattung dieser Kirche.

Die Zeichnung kann zugleich als ein vorzügliches Beispiel für die auch sonst zu beobachtende Rationalität in der Anwendung der Quadraturmalerei bei Pozzo dienen. Die Scheinarchitektur wird als Ersatz, Ergänzung oder Erweiterung realer Architektur verstanden und steht hierbei in unmittelbarer Beziehung zu dieser.

MEHRFACH ZITIERTE LITERATUR

- | | | | |
|-------------------|---|----------------|---|
| Brauer/Wittkower | H. BRAUER/R. WITTKOWER, <i>Die Zeichnungen des Gianlorenzo Bernini</i> , Berlin 1931 (Röm-Forsch IX) | Kerber 1965 | B. KERBER, Zur Chorgestaltung von S. Ignazio in Rom, <i>Pantheon</i> , N.S. 23, 1965, 84–89 |
| Fagiolo dell'Arco | M. und M. FAGIOLO DELL'ARCO, <i>Bernini</i> , Rom 1967 | Kerber 1971 | B. KERBER, <i>Andrea Pozzo</i> , Berlin/New York 1971 |
| Frey | D. FREY, Beiträge zur Geschichte der römischen Barockarchitektur – S. Ignazio in Rom, <i>Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte</i> , 3, 1924, 5–113 | Wilberg-Vignau | P. WILBERG-VIGNAU, <i>Andrea Pozzos Innenraumgestaltung in S. Ignazio</i> , Diss. Kiel 1966 |
| | | Wittkower | R. WITTKOWER, Palladio e Bernini, <i>Boll'Palladio</i> 8, 1966, II, 13–25 |