„LE COPIE SON' ANCORA FATTE ...“

Zum medialen Status der Plankopie im frühneuzeitlichen Architekturbetrieb*

Le copie son' ancora fatte, che se il Tatz le hauesse fatte l'Ecc.[elen]^{2a} v.[ostr]^a non le hauerebbe hauute così presto, e subito che mi onorerà auisarmi se sijno di suo gusto farò le sagome del detto per li steinmetzen, [...].

Mit diesen Worten signalisierte der italienischstämmige Wiener Architekt Johann Lucas von Hildebrandt¹ in einem Brief vom 8. Februar 1729² seinem auf Schloss Kunewald (Kunín) in Mähren lebenden Auftraggeber, dem Grafen Friedrich August Harrach, dass Pläne zum Umbau des dortigen Landschlusses nahezu versandfertig vorlägen – es werden eben noch die Kopien angefertigt („Le copie son' ancora fatte“). Würden letztere den Geschmack des Grafen treffen, werde er die Schablonen („sagome“) für die Steinmetzen anfertigen. Da es konkret um die Erneuerung des Treppenhauses geht,³ zeigten die für die Steinmetzen bestimmten Schablonen im Maßstab 1:1 wohl Querschnitte der herzustellenden Stufen, Podeste, Baluster und Handläufe an.⁴ Der im Brief erwähnte Joseph Raphael Tatz war Hildebrandts damaliger Assistent und als solcher mit der Betreuung des Kunewalder Schlossumbaus betraut.⁵ Als Ausrede für etwaigen Zeitverzug weist Hildebrandt ausdrücklich darauf hin, dass selbst bei Mithilfe dieses Mitarbeiters die Kopien nicht schneller zur Hand wären. Das Kopieren von Planzeichnungen war nämlich, wie noch deutlich werden wird, ein zeit- und arbeitsintensiver Vorgang.

* Die im Folgenden präsentierten Fallbeispiele entstammen weitgehend den vom Verfasser betriebenen Forschungen zu Schule und Umfeld des päpstlich-römischen Architekten Carlo Fontana (1638–1714), wozu insbesondere dessen 2006 abgeschlossene Dissertation über die Sakralarchitektur des in Wien tätigen Fontana-Schülers Johann Lucas von Hildebrandt (1668–1745) zählt: Jahn 2011b.

1 Zu Leben und Werk siehe Grimschitz 1959 sowie ergänzend Jahn 2011a.

2 Wien, Österreichisches Staatsarchiv, Allgemeines Verwaltungsarchiv, Harrachisches Familienarchiv, Karton 537.

3 Vgl. Grimschitz 1959, 114 f.

4 Den seltenen Fall von erhalten gebliebenen Schablonen bietet z. B. der Ausst.-Kat. Mailand 2006, 134–151 (Kat.-Nr. 27–44).

5 Biografisches zu Joseph Raphael Tatz bei Jahn 2011b, 222, Anm. 47.

Die Plankopie im Rahmen von Korrespondenzarchitekturen

Die in der eingangs zitierten Briefstelle angesprochenen Plankopien waren ein unerlässliches Kommunikations- und Kontrollmedium im Kontext so genannter Korrespondenzarchitekturen, bei welchen der Architekt ein Bauprojekt auf dem Postweg abwickelte.⁶ In vorliegendem Fallbeispiel agierte Hildebrandt von seinem Wiener Atelier aus, sein Auftraggeber lebte mehrere Tagesreisen – ungefähr 280 km – davon entfernt. Während sein Mitarbeiter die Kommunikation auf der Baustelle übernahm, benötigte Hildebrandt als entwerfender Architekt zur Kontrolle des Bauvorgangs und zur Durchführung etwaiger Änderungswünsche stets Duplikate der versandten Pläne. Da die Kopien der Briefquelle zufolge dem Auftraggeber übersandt werden sollen, dürften damit Reinzeichnungen gemeint sein, die durch säuberliches und Fehler bereinigendes Nachzeichnen der Entwurfszeichnungen gewonnen werden.⁷

Ein anderer Hildebrandt betreffender Fall von Korrespondenzarchitektur führt zurück in das Jahr 1708. Es handelt sich hierbei um den Bau des Loreto-Heiligtums im böhmischen Rumburg (Rumburk).⁸ Hildebrandt hatte es in Eile gewagt, auf das Anfertigen von Plankopien zu verzichten und seine Entwurfsvisualisierungen, obgleich Unikate, in das von Kriegswirren erschütterte Spanien zu versenden.⁹ Als der dort weilende Auftraggeber, Fürst Anton Florian von Liechtenstein, den Erhalt der Pläne bestätigte und Änderungen sowie zusätzliche Schnittdarstellungen forderte, musste Hildebrandt am 14. Juli 1708 zugeben:

[...] che per non hauer [...] riceputo i disegni mandateli in conformità l'accennai all'Eccellenza Vostra, che mi fú impossibile il tenerne copia per la breuità di tempo, che il corriere mi diede, e [...] mi é per hora impossibile il poterne far i ressudui Proffili, che l' Eccellenza Vostra ne desidera, [...].¹⁰

Sinngemäß ist damit gemeint, dass der Architekt auf die Rücksendung der seinem Auftraggeber überschickten Entwurfszeichnungen („disegni“) warte, da wegen der knappen Zeit, welche der Bote gelassen hätte, es unmöglich gewesen sei, davon Kopien einzubehalten („il tenerne copia“), und es ihm augenblicklich ebenso unmöglich sei, die gewünschten zusätzlichen Schnittzeichnungen („Proffili“) anzufertigen. Das Flehen, welches Hildebrandt im Rahmen eines weiteren Mahnschreibens noch einmal wiederholte,¹¹

6 Zu Begriff und Phänomen vgl. Lorenz 1978/1979, 61–64, Lorenz 1981, 105 f., und Lorenz 1986, 24 f.

7 Die Begriffsdefinition laut Frey 1937, 995, sowie Kieven 1993, 12. In einer englischen Textfassung spricht Kieven 1999, 202, diesbezüglich von einer „fair copy“.

8 Vgl. Jahn 2011b, 137–232, 545–559.

9 Vgl. Jahn 2011b, 148–150, 164 f., 550 f., 643, 645.

10 Wien, Liechtenstein. The Princely Collections, Hausarchiv, Karton 147. Das gesamte Schreiben ist ediert bei Jahn 2011b, 645 f. (Nr. 4). Bezug genommen wird darin auf das Schreiben des Fürsten aus Barcelona vom 14. April 1708, ediert ebd., 643 f. (Nr. 3).

11 Wien, Liechtenstein. The Princely Collections, Hausarchiv, Karton 147, Schreiben vom 3. Oktober 1708, ediert bei Jahn 2011b, 647 (Nr. 5): „[...] mi dispiace non hauerne potuto tener copia á causa, che il corriere partí con molta fretta, [...]“; vgl. dazu ebd., 150.

blieb allerdings vergebens. Er erhielt die leichtsinnigerweise als Unikate aus der Hand gegebenen Pläne nicht mehr zurück, und der Auftrag entglitt ihm. Besagte Unikate sind zu einem späteren Zeitpunkt in die Wiener Albertina gelangt: Es handelt sich dabei um einen vierteiligen Plansatz, welcher den Entwurf einer Umfriedung für die bereits errichtete Loretokapelle zeigt, einschließlich eines doppeltürmigen Kapellenbaus sowie eines palastartigen, für eine Nutzung als Knabeninternat vorgesehenen Wohngebäudes.¹² Dem Stilbefund zufolge wurden die Blätter von einem professionellen Bauzeichner unter weitestgehender Zuhilfenahme des Reißwerkzeugs in einer bereits Reinzeichnungen entsprechenden Präzision ausgeführt. Dies bedeutet, dass Hildebrandt als Entwerfender höchstens die Vorzeichnung eigenhändig erstellt haben kann und er die Detailausarbeitung seinen Vorstellungen gemäß durch den Bauzeichner vornehmen ließ. Hätte die Zeit zur Anfertigung von Kopien gereicht, dann wären dies in jenem besonderen Fall sicherlich vereinfachte Arbeitszeichnungen gewesen.

Ein leichtsinniger Umgang mit Originalen war bei Hildebrandt offenbar kein Einzelfall, sind doch noch zwei weitere Briefstellen mit ähnlichem Tenor überliefert, und jedes Mal war es der zur Eile drängende Bote, der das Kopieren der zu versendenden Pläne vereitelt hatte und zum Versäumnis werden ließ.¹³ Den immensen Aufwand, welchen das Anfertigen von Risszeichnungen einschließlich der Kopien den damaligen Architekturateliers bereitete, mag man anhand der Antwort Hildebrandts vom Oktober 1722 erraten, mit der er eine Nachfrage des Salzburger Hofbauamtes bezüglich noch ausstehender Risse für das Mirabell-Schloss erwiderte:

Diese Abriss seindt in der Arbeit und brauchen Zeit bis man 3 Grundriss, so vil Profil und so-liche widerumben abcopiren dueth, verfertigen kann, sie werden aber zu der rechten Zeit schon kommen.¹⁴

Zu den Hildebrandt betreffenden Fallbeispielen einer Korrespondenzarchitektur ist keine Paarung aus Originalen und Kopien erhalten geblieben – auch ansonsten scheint, was die Frühe Neuzeit betrifft, diese Konstellation aufgrund lückenhafter Überlieferungssituationen relativ selten zu sein. Bei Hildebrandts römischem Lehrer, dem päpst-

12 Wien, Albertina, Architektursammlung, AZ 7733–7736: vier großformatige mehrfarbig lavierte Risszeichnungen in schwarzer Tusche: Grundrisse Erdgeschoss und Obergeschoss, Querschnitt durch den ovalen Hof, Fassadenriss eines doppeltürmigen Kapellenbaus, Fassadenriss eines Internatsgebäudes, vgl. Jahn 2011b, 164–166, 545–552 (Nr. 12); Krummholz 2015, 236.

13 Schreiben vom 11. Februar 1702 an Prinz Eugen, ediert bei Davari 1895, CXCIX–CXCX (Nr. 14022), hier CC: „[...] non havendone tenuto copia per scarzità di tempo, [...]“. Zum Zusammenhang dieses Schreibens mit dem Bau des Landschlusses Ráckeve (Ungarn) vgl. Grimschitz 1959, 52; Seeger 2001, 135. – Schreiben vom 11. September 1732 an Graf Friedrich August Harrach, Aufbewahrungsort wie oben, Anm. 2: „Ich bin kaum mit disen abriß fertig worden, daß der nürenberger both hats abgeholt, und habe ich die Zeit nit gehabt die copaij der von zu halten, [...]“. Der erwähnte Riss betrifft den bei Grimschitz 1959 nicht berücksichtigten Umbau der unter dem Patronat des Adressaten stehenden Pfarrkirche der mährischen Ortschaft Zauchtl (Suchdol nad Odrou). Vgl. zu den beiden Briefpassagen Jahn 2011b, 646, Anm. 1.

14 Zit. nach Tietze 1914, 179; vgl. Jahn 2011b, 646, Anm. 1.

lichen Architekten Carlo Fontana,¹⁵ findet man hingegen ein auch materialiter erhaltenes Beispiel einer akkurat abgewickelten Korrespondenzplanung mittels Versand von Präsentationsrissen und Einbehalten von Entwurfszeichnungen. Es handelt sich um die Planung eines Landschlusses für Fürst Johann Adam Andreas von Liechtenstein aus dem Jahr 1696.¹⁶ Am 4. Dezember jenen Jahres wurden die aus zehn Risszeichnungen bestehenden Entwürfe für eine große und eine kleine Variante zusammen mit einer schriftlichen Erläuterung dem in Rom weilenden Mittelsmann, dem kaiserlichen Botschafter am Heiligen Stuhl, Graf Georg Adam Martinitz, übersandt.¹⁷ Die ordnungsgemäß an den Auftraggeber weitergeleiteten Pläne (Taf. IX) werden heute in Wien in den Kunstsammlungen des Fürstenhauses Liechtenstein verwahrt,¹⁸ wohingegen die von Carlo Fontana einbehaltenen Entwurfszeichnungen (Taf. VIII) als Teil von dessen Nachlass nach Windsor Castle gelangt sind.¹⁹ Qualitative Unterschiede zwischen den beiden Plansätzen, beispielsweise das bei den Wiener Blättern wesentlich präziser gezogene Lineament und die gleichermaßen sorgfältiger ausgeführte, da deutlicher die Konturen respektierende Lavierung sowie das Fehlen von *Pentimenti*, lassen zweifelsfrei erkennen, dass dem Fürsten *ins Reine gezeichnete* Pläne übersandt wurden. Das als Kopiervorlage dienende Entwurfsmaterial verblieb im Atelier, weshalb es heute Teil des Fontana-Nachlasses ist. Die visuelle Evidenz bestätigt also die hier bislang aus Briefstellen hergeleitete Annahme, dass die Relation von *Original* und *Kopie* im frühneuzeitlichen Architekturbetrieb derjenigen von *Entwurfszeichnung* und *Reinzeichnung* entspricht und das *Kopieren* dem zwischen jenen beiden Komponenten des Entwurfsprozesses liegenden Arbeitsschritt des *ins Reine Zeichnens*.

- 15 Zu Leben und Werk vgl. Braham/Hager 1977, 6–23; Sturm 2004. Speziell zur Ausbildung Hildebrandts beim Genannten vgl. Jahn 2011b, 16, und zu den lange verkannten Folgen derselben für sein sakrales Œuvre ebd., 96 f., 361–411.
- 16 Wahrscheinlich bestimmt für das nordböhmische Schloss Rudelsdorf (Rudoltice) nahe der Stadt Landskron (Lanškroun); Vorschlag von Braham/Hager 1977, 125, mit Zustimmung von Lorenz 1978/1979, 57–61, und Krummholz 2015, 227 f.
- 17 Wien, Liechtenstein. The Princely Collections, Hausarchiv, Karton 67, inklusive deutscher Übersetzung ediert bei Lorenz 1978/1979, 68–75, das Original allein auch bei Braham/Hager 1977, 125 f.
- 18 Wien, Liechtenstein. The Princely Collections, Inv. GR 656, 3520–3525, zehn Risszeichnungen in brauner Tinte mit grauen Lavierungen: drei Grundrisse der großen Schlossplanung für Erd-, Haupt- und Mezzaningeschoss (Blattformat jeweils ca. 42 × 54 cm; diejenigen des Erd- und Hauptgeschosses als Faltblatt angelegt), vier diesen zugeordnete Tektoren für das Umwandeln der großen Schlossplanung in die kleinere sowie vier Aufrisse (Blattformat jeweils ca. 42 × 48 cm), von denen zwei Fassadenalternativen darstellen und zwei die große Variante in Längs- und Querschnitt wiedergeben. Ein Katalog dieser Risse bei Lorenz 1978/1979, 73–75, 77–83 (Abb. 1–9); vgl. zur Planung ebd., 44–57.
- 19 Windsor Castle, Royal Collection, RCIN 909553, 909554, 909556, 909558, 909559, 909564: acht Risszeichnungen in brauner Tinte mit grauen und braunen Lavierungen, der Grundriss des Mezzaningeschosses und der Längsschnitt fehlen (Blattformate der Grundrisse ca. 41 × 41 cm, der Aufrisse ca. 27 × 41 cm); vgl. Braham/Hager 1977, 127–129 (Nr. 352–354, 357, 360, 361), Abb. 289–293, 296, 299, 300; zur Planung ebd., 125–127.

Um den Anschein zu vermeiden, das bislang Berichtete würde nur auf die Architekturpraxis des Spätbarock zutreffen, sei als drittes Beispiel eine Korrespondenzarchitektur aus dem fortgeschrittenen 16. Jahrhundert herangezogen. Es geht im Folgenden um die Planung des Residenzschlosses der Farnese in Piacenza (dem so genannten Palazzo Farnese) und den dazu erforderlich gewesenem Einsatz von Plankopien. Als Auftraggeber fungierten Herzog Ottavio Farnese und dessen Gemahlin Margarethe von Parma. Da jene illegitime Tochter Kaiser Karls V. als Statthalterin die Spanischen Niederlande regierte, weilte das Ehepaar während der Planung seiner Piacentiner Stadtresidenz in Flandern. Als Baumeister hatte man den farnesischen Hausarchitekten Jacopo Barozzi da Vignola engagiert,²⁰ der sich jedoch überwiegend in Rom beziehungsweise im Latium aufhielt, um dort für den römischen Zweig der Familie Farnese das Landschloss Caprarola auszuführen.²¹ An der Baustelle in Piacenza wurde der nach seinem Herkunftsort salopp *Il Vignola* genannte Architekt von seinem Sohn Giacinto unterstützt, der jedoch vornehmlich als Bediensteter der landesherrlichen Bauverwaltung in Parma weilte, dem emilianischen Residenzort der Farnese.²² Letztlich waren somit weder die Auftraggeber noch der Architekt oder sein Mittelsmann auf der Baustelle präsent, was zur Kommunikation der Planungs- und Bauaktivitäten über den Umweg der Architekturzeichnung zwang. Überliefert ist, dass Giacinto Barozzi am 28. Mai 1561 von Parma aus einen Plansatz aus acht Risszeichnungen nach Flandern übersandte, um die zur Ausführung vorgesehene Planung seines Vaters vorzustellen. Dem Begleitschreiben lässt sich hierzu folgendes entnehmen:

[...] bene havend'io poi ritirato al netto tutti quei suoi [i. e. Jacopo Barozzi; Anm. des Verf.] disegni per mandarli a V.[ostra] Alt.[e]^{zza} a piu chiara intelligentia ui ho aggiunto i profili delle due loggie di dentro, et quello della facciata uerso il giardino.²³

Folglich sind fünf Blätter des im Staatsarchiv in Parma erhalten gebliebenen Plansatzes Kopien nach Jacopo Barozzis Originalrissen und drei davon neu angefertigte Zeichnungen, welche in Aufrissen beide Geschosse der Hofloggien sowie die Gartenfassade wiedergeben. Von den Hofloggien ist lediglich ein Ausschnitt im Bereich einer Hofecke dargestellt und von der Gartenfassade einzig die linke Hälfte. Demgegenüber umfassen die fünf Kopien nach den älteren Entwurfszeichnungen einen Grundriss des Erdgeschosses sowie jeweils halbierte Grundrisse des Kellergeschosses und des Piano nobile, sodann einen Aufriss der von einem Turm überragten Hauptfassade und schließlich einen den Innenhof des Palastes offenlegenden Querschnitt, welcher eine getrepte Theaterränge

20 Zu Leben und Werk vgl. z. B. Adorni 2008 oder Ausst.-Kat. Vignola 2002.

21 Vgl. z. B. Adorni 2008, 82–111, oder Fagliari Zeni Buchicchio 2002.

22 Zum Bauprojekt vgl. Adorni 2002 bzw. ders. 2008, 114–139, sowie Frommel 2003; zur Planungsgeschichte auch Dreyer 1966. Peter Dreyer, München, gebührt Dank für den Hinweis auf das Fallbeispiel Piacenza.

23 Modena, Biblioteca Estense, Autografoteca Campori, Barozzi Giacinto, ediert bei Dreyer 1966, 188, Anm. 17, deutsche Übersetzung ebd., 186–188; die zitierte Passage ebd., 187.

aufnehmende Exedra im Aufriss vorstellt.²⁴ Aufschlussreich für die grafische Qualität der Kopien ist der von Giacinto Barozzi dafür gewählte Ausdruck *ritirare al netto*, was wörtlich übersetzt *wiederziehen ins Reine* bedeutet und *ins Reine zeichnen* meint. Damit liegt nun auch ein eindeutiger, bis ins 16. Jahrhundert zurückweisender Quellenbeleg vor für die hier zunächst anhand von weniger eindeutigen Quellen vermutete und so dann anhand eines exemplarischen Planvergleichs rekonstruierte Praxis, dass bei Korrespondenzarchitekturen in der Regel an die Auftraggeber sogenannte Reinzeichnungen versandt wurden.

Von den Vorlagen, welche Giacinto Barozzi für seine *Kopien* verwendete, sind lediglich drei Blatt erhalten geblieben: der Grundriss des Erdgeschosses,²⁵ der Querschnitt und der halbierte Aufriss der Gartenfassade.²⁶ Von diesen gilt der Grundriss als eine im Zuge des Entwurfsprozesses entstandene Arbeitszeichnung, die Giacinto als Assistent seines Vaters angefertigt hatte, während der Querschnitt gemeinhin als weitgehender Autograf des entwerfenden Architekten, also des Jacopo Barozzi angesehen wird. Der Aufriss der Gartenfassade hingegen muss, da von Giacinto Barozzi gegenüber der Auftraggeberin als *neu hinzugefügt* bezeichnet, dessen eigens für diese Darstellung angefertigte Vorzeichnung verkörpern. Die *Kopien* beziehungsweise *Reinzeichnungen* unterscheiden sich von den Vorlagen dahingehend, dass sie um Retuschen und Skizzen²⁷ bereinigt wurden, in ihnen sämtliche der äußerst zahlreichen Angaben von Detailmaßen zugunsten von Maßstäben getilgt sind und sie Beschriftungen enthalten. Für Peter Dreyer ist daher bezüglich des nach Flandern versandten Plansatzes im strengen Bedeutungssinn „die Möglichkeit, es handle sich um treue Kopien [...] ausgeschlossen“.²⁸ Selbstverständlich weisen die Reinzeichnungen ihrem Status als sorgfältig gehandhabtes Präsentationsmedium entsprechend keinerlei Arbeits- und Gebrauchsspuren auf,

24 Parma, Archivio di Stato, Governo Farnesiano, Fabbriche ducali e fortificazioni, b. 8: acht lavierte Risszeichnungen brauner Tinte, mit Buchstaben A-H bez. (E zweimal vergeben, G hingegen nicht): Grundriss des Erdgeschosses (A), halbierte Grundrisse des Kellergeschosses (B) sowie des Piano nobile (C), Aufriss der Hauptfassade (D), partielle Grund- und Aufrisse der Hofloggien von Erdgeschoss (E sotto) und Piano nobile (E sopra), Querschnitt mit Aufriss der als Theaterränge gebildeten Exedra des Innenhofes (F) sowie halbierten Aufriss der Gartenfassade (H); vgl. Adorni 2002, 316–321 (Nr. 174–181), bzw. Adorni 2008, 131–139; Frommel 2003, 226 (Abb. 5), 235 (Abb. 15a–b), 240 (Abb. 20 u. 21). Grundlegend Dreyer 1966, 181–190; ein detaillierter Katalog der Blätter ebd., 200–203.

25 Windsor Castle, Royal Collection, alte Inv. Nr. 10499: lavierte Risszeichnung in brauner Tinte, mit „A“ bez.; vgl. Dreyer 1966, 197 f.; Adorni 2002, 314 f. (Nr. 172), bzw. Adorni 2008, 129 f. Großformatige Farabb. bei Adorni 2002, 315, und Frommel 2003, 225 (Abb. 4).

26 Parma, Archivio di Stato, Governo Farnesiano, Fabbriche ducali e fortificazioni, b. 8: zwei lavierte Risszeichnungen in brauner Tinte, von diesen der halbierte Aufriss der Gartenfassade mit „H“ bez.; vgl. Adorni 2002, 320 f. (Nr. 182 u. 183), bzw. Adorni 2008, 138 f., ebd. Farabb. beider Blätter; Frommel 2003, 232 (Abb. 13), 243 (Abb. 23). Bei Dreyer 1966 weder erwähnt noch verzeichnet.

27 Z. B. zeigt der als Vorzeichnung Jacopo Barozzi zugeschriebene Hofquerschnitt am unteren Blatttrand in Graphit die Skizze einer Säulenachse der Exedra mit einer gegenüber der Risszeichnung verkürzten Nische.

28 Dreyer 1966, 189.

während Grundriss und Querschnitt als aus dem Entwurfsprozess hervorgegangene Blätter deutlich in Mitleidenschaft gezogen erscheinen. Der in beiden Fällen mit dem Großbuchstaben „A“ bezeichnete Grundriss des Erdgeschosses ist auf ein wesentlich größeres Blatt Papier ins Reine gezeichnet,²⁹ und am Querschnitt ist sogar noch mittels Tektur eine zusätzliche Schnittebene hinzugefügt, welche das Innere einer Wendeltreppe offen legt.³⁰ Eine gestalterische Änderung lässt sich im Vergleich der beiden identisch mit dem Großbuchstaben „H“ bezeichneten Aufrisse der Gartenfassade feststellen: Bei der seitlichen Loggienachse erfuhren nicht nur am Piano nobile die äußeren Säulen eine Umwandlung in Antenpfeiler, um dadurch dem Erdgeschoss zu entsprechen, sondern das dritte Geschoss wurde zudem geschlossen, um dadurch eine Angleichung an die mittlere Loggiengruppe zu erzielen. Die Fensterung des Kellergeschosses fehlt auf der Originalzeichnung, dagegen ist auf dieser ein vom Keller aus in den Palastgraben führendes Rustikaportal in Tusche skizziert, welches man in der Reinzeichnung vermisst. Betrachtet man diese beiden Blätter nach ästhetischen Gesichtspunkten, so wirkt die Reinzeichnung gegenüber der Entwurfszeichnung atmosphärischer laviert, was ihre bildhaften Qualitäten steigert.

Neben diesen erhalten gebliebenen Risszeichnungen geben die Schriftquellen noch Kunde von weiteren kopierten Architekturzeichnungen, welche bei der Planung und Errichtung des Palazzo Farnese in Piacenza zum Einsatz kamen.³¹ So monierte Jacopo Barozzi im August des Jahres 1564 gegenüber der Auftraggeberin „gewisse recht schlecht gemachte Kopien“ („certe copie assai malfatte“) seiner Entwurfszeichnungen, welche er bei einem Besuch der Baustelle anstelle der Originale vorgefunden habe, und stellte in Aussicht, dass er, weil das mangelhaft kopierte Planmaterial zum Weiterbau des Palastes unbrauchbar sei, die abhanden gekommenen (Original-)Zeichnungen „aufs Neue machen“ („refare li disegni di nuovo“) wolle. Dies geschehe anhand einer einbehaltenen, jedoch zuhause in Rom liegenden „copia“ seiner Entwürfe, was man in diesem Fall wohl als *Zweitausfertigung* verstehen darf.³² Mit den *schlecht gemachten Kopien* könnten jene

29 Die Blattformate im Vergleich: 63,5 × 49,8 gegenüber 84,0 × 57,0 cm.

30 Mit dieser Ergänzung ging zugleich eine Fehlerbereinigung einher, da ein der Gebäudelogik zuwider laufender gewölbter Dachraum in eine Altane mitsamt einer von dort zur Wendeltreppe führenden Portalöffnung umgeändert wurde.

31 Für das Folgende vgl. Lotz 1939, 65 f., 69 f. Lotz waren die Risszeichnungen im Staatsarchiv in Parma und auf Windsor Castle nicht bekannt.

32 Jacopo Barozzi da Vignola an Herzogin Margarete, Parma, 22. August 1564, ediert bei Giovannoni 1931, 263: „[...] Al'arivo [in Piacenza am 28. Juni; Anm. d. Verf.] appresentai la littera al Bosello il quale me disse non haver'altrimenti li disegni, ma haverli dati a Pacchiotto per ordine di S.[ua] E. [ccelenza] et ch' il detto Pacchiotto li haveva portati via, per il che venne in non poca colera, et stetti un pezzo in forse dil crederglielo o no, non mi monstrando lui littera alcuna di S. E. ne manco ricevuta dil Pacchiotto, tanto più non credendo io come ho poi trovat'essere così che S. E. havess'ordinat'al Bosello che desse detti disegni al Pacchiotto, ma che si bene glieli monstresse et non li lassasse portar via, così non potendo far'altro mi son servito de certe copie assai malfatte ch'haveva fatto recopiar il Bosello per mostrar' al Testa l'ordine della fabb.[ri]ca à fin che la non perda tempo, con animo com'io sia à Roma di refare li disegni di nuovo perche io ho la copia presso di me in Roma, [...]“ An

Nachzeichnungen der Originalrisse gemeint sein, welche noch im Jahr 1561 der in Piacenza in herzoglichen Diensten tätige Baumeister Cristoforo Cattaneo, gen. *Il Lanzo*, angeblich in der erstaunlich kurzen Zeit von vier Stunden angefertigt haben soll.³³ Herauskam dabei bezogen auf die Originalrisse eine im Format und somit auch im Maßstab reduzierte Ausführung (wortwörtlich „una copia senza tante grandezze“). Diese war notwendig geworden, um auf der Baustelle durchgängig Baupläne vorliegen zu haben, weil Giacinto Barozzi die Entwurfszeichnungen seines Vaters nach dessen Erfahrungen nicht aus der Hand geben wollte und diese sogar an seinen Dienstsitz in Parma mitgenommen hatte.³⁴ Dass letztere drei Jahre später, als Jacopo Barozzi die Baustelle besuchte, dort weder vorlagen noch herbeigeschafft werden konnten und lediglich die monierten Kopien zur Verfügung standen, war jedoch nun nicht mehr das Verschulden seines Sohnes Giacinto, sondern dasjenige des seinerzeit absenten Hofbaumeisters Francesco Paciotto, hielt dieser doch inzwischen beharrlich die Hand auf dem originalen Planmaterial, nachdem es ihm zur Überarbeitung ausgehändigt worden war.³⁵

Akteuren sind genannt: der mit „Sua Eccellenza“ gemeinte Herzog, der die Bauverwaltung innehabende Piacentiner Haushofmeister Giovanni Boselli, der zwischenzeitlich mit dem Palastbau in Piacenza betraute, jedoch abwesende Parmenser Hofbaumeister Francesco Paciotto, welcher zu jener Zeit die Originalpläne in Besitz hatte, von diesen allerdings zum Missfallen Vignolas abgewichen war, sowie der von Vignola für den Weiterbau des Palastes auserkorene Bauführer Giovanni Francesco Testa.

33 So die Vermutung von Lotz 1939, 69 (Nr. 4 u. 5).

34 Vgl. das Schreiben des Piacentiner Haushofmeisters Giovanni Boselli an Herzog Ottavio Farnese, Piacenza, 24. Juli 1561, in Ausschnitten zit. bei Ronchini 1865, 365: „Però V.[ostra] E.[ccellenza] sii servita di mandarlo subito, et egli [Giacinto Barozzi; Anm. d. Verf.] porti li disegni con animo di darmene copia, [...]. Et, se a lui parrà tanta fatica et tanta dispendio di tempo il fare una copia, mi accomodi del suo originale, et s'assicuri di me che glielo restituirò subito, perchè il Lanzo, servitore di V.E. et ufficiale sopra detta fabrica, in quattro hore ne caverà una copia senza tante grandezze. Et non pensi che io ricerchi questa copia per imparare architettura, nè di utile: la ricerco solamente per beneficio della fabrica e per poter eseguire la commissione mia [...]“. Vgl. zu den Umständen Lotz 1939, 65, 69.

35 Vgl. diverse Schreiben des Piacentiner Haushofmeisters Giovanni Boselli: Zunächst an den Herzog Ottavio Farnese, Piacenza, 5. Juli 1564, ed. bei Ronchini 1865, 381 (Nr. VI): „Quanto alli disegni, perchè il Pacchiotto portò via li originali, come sa V.[ostra] Ecc.[ellenza]“; io gli ho consignate tutte le copie che mi trovavo appresso di me, per le quali si può vedere il medemo come si fossero li originali.“ Sodann am selben Tag an den Hofbediensteten Paolo Vitelli, ediert bei Ronchini 1865, 381 f. (Nr. VII): „[...] la doglianza che fa il Vignola perchè non si trovino qui li suoi disegni del Palazzo, et che io gli ho detto haverli dati al Pacchiotto. [...] Ho consignato al detto Vignola tutte le copie de' suoi disegni, che havevo appresso di me et una de le sue medeme, quale parimente mi ritrovava; [...]“. Und schließlich zwei Wochen später, am 19. Juli, noch einmal an denselben Adressaten, ediert bei Ronchini 1865, 383 (Nr. IX): „[...] ho fatto grandissimo errore in dare li disegni del Vignola in mano del Pacchiotto, [...]. Benchè il Vignola non resterà per questo, se vuole fare opera, di farla, perchè gli ho consignato tutte le copie del detto disegno simili a quelle che erano a sua mano.“ Geradezu gebetsmühlenartig beharrt Boselli auf der Übereinstimmung der von ihm veranlassten Plankopien mit den Originalen, offenbar um seinen *immensen Fehler* („grandissimo errore“) kleinzureden, der seiner Ansicht nach zu Recht darin bestand, das originale Planmaterial dem Paciotto überlassen zu haben.

Als Fazit zum Einsatz von Kopien im Rahmen von Korrespondenzarchitekturen, also bei örtlicher Trennung von Bauplanung und -ausführung, bleibt festzuhalten, dass als *Kopien* in der Regel die zum Versand an den Bauherrn beziehungsweise die Baustelle angefertigten *Reinzeichnungen* verstanden werden können, sprich: die um Fehler und Pentimenti bereinigten sowie sorgfältiger gerissenen und lavierten Duplikate der Entwurfszeichnungen.

Kopiertechniken

Um das im vorhergehenden Abschnitt exemplarisch zutage getretene Phänomen des mehr oder minder treuen Kopierens von Architekturzeichnungen besser verstehen zu können, bedarf es einer Erläuterung der dabei praktizierten Kopiertechniken. Die präziseste, wenngleich arbeits- und daher auch zeitintensivste Art und Weise, eine Risszeichnung zu kopieren, also eine mit Hilfe der Zeichenwerkzeuge, dem so genannten Reißzeug,³⁶ erzeugte Architekturdarstellung, ist der vorlagengetreue Nachvollzug der zur jeweiligen architektonischen Figuration führenden geometrischen Zeichenoperationen unter neuerlicher Anwendung des Reißzeugs.³⁷ Man kann hier, analog zu *nachzeichnen*, von *nachreißen* sprechen, während die Resultate eines solchen Prozedere sich kurz und knapp als *Risskopien* benennen lassen. Das Nachreißen erleichtern Hilfstechiniken: zum einen das Durchstechen von Kreismittelpunkten sowie von markanten Eckpunkten, zum anderen das Verlängern von bereits bestehenden beziehungsweise das Anlegen zusätzlicher Hilfslinien mittels der Reißschiene oder des Lineals. Wird im ersten Fall das Original über das Zeichenpapier der Risskopie gelegt, so werden im zweiten Fall beide Blätter neben- beziehungsweise untereinander fixiert. Ein schnelleres, wenngleich weniger präzises – und deshalb eigentlich schon nicht mehr restlos formgetreues – Kopieren erlaubte eine als *Risskizze* benennbare Mischtechnik aus Riss- und Freihandzeichnung, bei der man lediglich Kreiskurven und längere gerade Strecken mit den Zeichenwerkzeugen zog und kürzere Linien freihand ergänzte.³⁸ Ebenfalls der Arbeitserleichterung und Zeitersparnis diene gelegentlich die auf Anwendung des Kopierbads oder der Kopiernadel basierende Technik der Nadelstichpause,³⁹ doch ist diese gleichermaßen mit dem Nachteil verbunden, gegenüber dem Original ungenauere Resultate zu liefern, weil nun die aus feinen Löchern bestehenden Pausspuren mit der Zeichenfeder nachgezogen

36 Auch als *Reiß-* oder *Zeichenbesteck* bezeichnet.

37 Zur Technik des frühneuzeitlich-frühmodernen Risszeichnens siehe Lehmbruch 1997 und Klöffler 2011, speziell zu den dabei üblichen Zeichenwerkzeugen z. B. Hambly 1988, 69–88, 105–114.

38 Beispiele zu Wiener Kirchengrundrissen bei Jahn 2011b, 462–485 (Nr. 5), 578–583 (Nr. 17).

39 Bei Anwendung des Kopierbads wird ein gleichmäßig radial mit feinen Spitzen versehenes Metallrädchen über die Linien der zu kopierenden Zeichnung gerollt, wodurch eine sich auf den Träger der Kopie durchdrückende Perforation entsteht; vgl. Klöffler 2011, 79.

1 Filippo Juvarra, Entwurf einer doppeltürmigen Kuppelkirche in Grund- und Aufriss, 1707, im 18. Jh. in der Accademia di San Luca zu Rom ausgestelltter sog. *dono accademico*, lavierte Risszeichnung auf Papier, Rom, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio Storico, disegni, no. 2150

werden mussten, dies zumeist freihand, insbesondere bei gekrümmten Linien.⁴⁰ Außerdem nahm das Original durch die Perforation Schaden. Erst mit der Entwicklung der auch als *Blaupausverfahren* (*blueprint*) bekannten Cyanotypie seit den 1840er Jahren war ein lichtchemisches Kopierverfahren gefunden, mit welchem das Lineament von Bauplänen dupliziert oder gar vervielfältigt werden konnte, ohne das Original dabei zu schädigen. Dennoch war auch dieses letztlich um 1870 zur technischen Reife gelangte Kopierverfahren mit Nachteilen behaftet, mussten doch dafür einerseits die Originale auf Transparentpapier gezeichnet werden, während andererseits in den Kopien das in der Regel schwarz getuschte Lineament der Originale als weißes Negativ auf blauem Grund

40 Dies gilt auch für die Ölpapier- und die Durchscheinpausen sowie die mit dem Pantografen maschinell erzeugten Zeichnungskopien; vgl. Klöffler 2011, 79 f. bzw. 81.

2 Filippo Juvarra, Replik der Risszeichnung in Abb. 1 mit neu eingebrachter Turmvariante als für die Papstfamilie Albani bestimmtes Kirchenprojekt, um 1707/1708, lavierte Risszeichnung auf Papier, 95,0 × 61,5 cm, Berlin, Staatliche Museen, Kunstbibliothek, Hdz 1156

erschien.⁴¹ Wollte man diese Nachteile vermeiden, blieb weiterhin nichts anderes übrig, als an der althergebrachten arbeitsintensiven Risskopie festzuhalten.⁴²

Weitere Kopieranlässe

Neben den im Zentrum des Aufsatzes stehenden Korrespondenzarchitekturen gibt es selbstverständlich noch weitere Anlässe, Architekturzeichnungen zu kopieren. Da wäre

41 Vgl. Frank 1959, 11 f. Zur Funktionsweise des Verfahrens siehe Eder/Trumm 1929, 21–24, 34–71.

42 Abhilfe schuf erst die in den 1920er Jahren eingeführte Diazotypie, eine nun zu positiven Abbildungen führende Weiterentwicklung des Lichtpausverfahrens, für welche auch nichttransparente, aber dennoch kopierfähige Zeichenpapiere angeboten wurden; vgl. Frank 1959, 13 f.; Eder/Trumm 1929, 227–249.

zunächst der Fall, dass der Architekt quasi sich selbst kopiert, indem er eine *Replik* seines Entwurfes herstellt,⁴³ – diesmal nicht, um eine Arbeitsgrundlage einzubehalten, sondern um das Projekt einem weiteren Auftraggeber zu präsentieren. Als Beispiel hierfür sei jener in Grund- und Aufriss vorgestellte Kirchenentwurf angeführt, welchen der spätere savoyische Hofarchitekt Filippo Juvarra in Rom der päpstlichen Kunstakademie, der Accademia di San Luca, im Jahr 1707 als Aufnahmestück (*dono accademico*) überreicht hatte (Abb. 1).⁴⁴ In der Folge legte er eine lediglich geringfügig abgeänderte Zweitfassung davon der Papstfamilie Albani (Papst Clemens XI. und dessen Nepoten Alesandro und Annibale) als konkretes Bauprojekt für eine monumentale doppeltürmige und überkuppelte Begräbniskirche vor (Abb. 2).⁴⁵ Das Aufnahmestück wiederum wurde seinerzeit in der Accademia di San Luca dauerhaft in verglastem Rahmen ausgestellt, damit es von Architekturstudenten kopiert werden konnte.⁴⁶ Die historische Plansammlung des Sächsischen Landesamtes für Denkmalpflege in Dresden verwahrt eine solche säuberlich mithilfe des Reißzeugs angefertigte Kopie eines Anonymus, welche sich allerdings auf den Aufriss der Kirche beschränkt (Abb. 3).⁴⁷ Mit letztgenanntem Beispiel ist die Überleitung zur Beschaffung architektonischer Information durch getreues Kopieren von Plänen gegeben. Das Anlegen einer Vorlagensammlung im Sinne eines Musterbuchs war in der Frühen Neuzeit für angehende Architekten unumgänglich, um später eigenständig entwerfend tätig sein zu können.⁴⁸ Hierbei bedeutete das sorgfältige Nachreißen von Plänen eine doppelt nützliche Option zur Anreicherung der persönlichen Vorlagensammlungen, weil nicht nur die architektonische Information maß- und

43 Die Begriffsunterscheidung zwischen *Kopie*, bei welcher Urheber und Kopist nicht identisch sind, und dem gegensätzlichen Fall der *Replik* nach Frieß 1993, 237 f.

44 Rom, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio Storico, disegni, no. 2150: grau lavierte Risszeichnung in brauner Tinte, Grundriss (auf einem fingierten Auflageblatt dargestellt) und Fassadenriss einer doppeltürmigen Kuppelkirche, Blattformat 100,0 × 71,0 cm; vgl. Millon 1984, 311 f., 142; Kieven 1993, 204 f. (Nr. 72); Millon 2000, 517; Manfredi 2010, 256. – Siehe zu Juvarras Leben und Werk z.B. Millon 2000, sowie zur Accademia di San Luca als Ausbildungsinstitution für Architekten Kieven 1999, 188–200, und insbesondere Cipriani 2009, 352–354.

45 Nun um einen Querschnitt ergänzt. Berlin, Staatliche Museen, Kunstbibliothek, Hdz 1156 u. 1157: zwei grau lavierte Risszeichnungen in brauner Tinte, Grund- und Fassadenriss sowie Grundriss und Querschnitt, an den Rändern jeweils partiell beschnitten, Blattformat 95,0 bzw. 93,4 × 61,5 cm; vgl. Jacob 1975, 146 (Nr. 751–752); Millon 1984, 142 f., 315–317; Kieven 1995a, 160; Manfredi 2010, 260 f. Urfassung und Replik der Grund- und Fassadenrissdarstellung unterscheiden sich vordergründig durch die Variation des fingierten Auflageblattes sowie durch das Einführen einer Turmvariante auf der rechten Seite, sodann lässt der Aufriss mehrere Detailveränderungen erkennen. Zum möglichen Hintergrund der Planung vgl. Gritella 1992, I, 97–101 (Nr. 9), Manfredi 2010, 255–270.

46 Kieven 1993, 205, bzw. 1995a, 158. Zur Zeichenpraxis an der Accademia di San Luca zuletzt Kieven 2011, 22–31.

47 Dresden, Landesamt für Denkmalpflege Sachsen, Plansammlung, M 51.I.Bl. 16: farbig lavierte Risszeichnung, 71,0 × 72,8 cm, rückseitig beschriftet: „in Rohm gezeichnet“; vgl. Niederlag 2014, 126. Millon 1984, 311 f., verweist auf Kopien im National Museum in Stockholm sowie in Kopenhagen, Kunstakademiets Bibliothek (Aufriss), Riksarkivet (Grundriss).

48 Vgl. Jahn 2014, 91 f.

3 Anonym, Kopie des Aufrisses in Abb. 1, nach 1707, lavierte Risszeichnung auf Papier, 71 × 72,8 cm, Dresden, Landesamt für Denkmalpflege Sachsen, Plan-sammlung, M 51.I.Bl.16

formpräzise dupliziert wurde, sondern die Architekturstudenten sich durch diese Art des Kopierens zugleich im Reißbrettzeichnen übten. Ein treffendes Beispiel für diese Praxis sind jene Risskopien, welche der Münsteraner Hofarchitekt Johann Conrad Schlaun in Rom angefertigt hatte, als er sich im Jahr 1722 studienhalber dort aufhielt. Es handelt sich dabei unter anderem um sorgfältige Duplikate der originalen Entwurfszeichnungen für die damals durch das römische Architektenteam Giovanni Battista Contini und Antonio Canevari neu erbaute Kirche SS. Stimmate di S. Francesco aus den Jahren 1714–19 sowie für die vom Zweitgenannten allein modernisierte frühchristliche Kirche SS. Giovanni e Paolo.⁴⁹ Weil die Originale jeweils verloren sind, sei bei dieser Gelegenheit am

⁴⁹ Berlin, Staatliche Museen, Kunstbibliothek, Hdz 4858–4861: vier lavierte Risszeichnungen zu SS. Stimmate di S. Francesco, Grundriss, Fassadenriss mitsamt Glockentürmchen, Längsschnitt und Querschnitte gen Altar und Innenfassade, durchschnittliches Blattformat 52 × 75 cm; vgl. Ausst.-Kat. Münster 1973, II, 24 (Nr. 12.7–12.10), Abb. ebd., 30–33; Reuther 1982, 87; Kieven 1995b,

Rande bemerkt, dass aus heutiger Sicht dem damaligen Kopierwesen unabsichtlich ein nicht zu unterschätzender dokumentarischer Wert zukommt, kompensieren doch in unzähligen Fällen erhalten gebliebene Plankopien die hohen Verluste an originalem Planmaterial.⁵⁰ Als Extrem für das sammelnde Kopieren von Risszeichnungen ist der mährische Architekt Franz Anton Grimm zu nennen, hatte dieser doch eine über 900 Blatt vereinigende Vorlagensammlung zusammengetragen, die bis heute überdauert hat.⁵¹

Ein weiterer Zweck der Beschaffung architektonischer Information durch getreues Kopieren von Plänen galt der Vorbereitung von vorbildbasierten Bauprojekten, indem hierzu Pläne der infrage kommenden Vorbilder mittels Kopieren organisiert werden mussten, falls zu diesen die Mustersammlung des Architekten und die ihm und seinen Auftraggebern greifbare Architekturpublizistik nichts hergaben. Kopiert wurde in diesen Fällen sowohl originales Planmaterial als auch Tafeln architektonischer Kupfersticheditionen. Beide Möglichkeiten scheinen beispielsweise zu Beginn der 1720er Jahre von der niederschwäbischen Benediktinerabtei Ottobeuren praktiziert worden zu sein, um an Entwurfsvorlagen für den Bau der Abteikirche zu gelangen. Als Vorbilder waren die beiden rotundenförmigen kaiserlichen Votivkirchen Wiens auserkoren, und so besorgte man sich in Ottobeuren vermutlich von der Peterskirche am Graben eine Risskopie der Grund- und Aufrisszeichnung des von Johann Lucas von Hildebrandt stammenden Originalentwurfs,⁵² während man bezüglich der Karl-Borromäus-Kirche über den Umweg

50–53 (Nr. 10.7–10.10), Abb. ebd., 44 (Nr. 10.10), 48 (Nr. 10.9), 52 (Nr. 10.7 u. 10.10); Bußkamp 1992, 31–36, Abb. 31–34. – Ebd., Hdz 4862–4863: zwei lavierte Risszeichnungen zu SS. Giovanni e Paolo, Kombination aus halbiertem Grundriss und Längsschnitt sowie Detailschnitten und -grundrissen eines Seitenschiffs, durchschnittliches Blattformat 51 × 75 cm; vgl. Ausst.-Kat. Münster 1973, II, 24 (Nr. 12.11–12.12), Abb. ebd., 34 f.; Reuther 1982, 87; Kieven 1995b, 53 (Nr. 10.11–10.12), Abb. ebd., 48 (Nr. 10.11), 53 (Nr. 10.12); Bußkamp 1992, 36–40. Die farbig lavierten Blätter sind bislang lediglich als sw-Abbildungen reproduziert worden. Allgemein zu Schlauns angeführter und weiterer römischer Kopiertätigkeit vgl. Noehles 1973, 126–128; Reuther 1982, 82–86; Bußkamp 1992, 27–47; Kieven 1995a, 164–170; Kieven 1995b, 45–49. Zu Leben und Werk siehe z. B. Ausst.-Kat. Münster 1995, Boer/Buske 1995.

50 So auch im Fall von Johann Lucas von Hildebrandts Originalentwurf für die Wiener Peterskirche; vgl. unten Anm. 53.

51 Sammlungskomplexe „Grimmova sbírka“ in Brno, Moravská Galerie, Místodržitelský palác, und Rájec-Jestřebí, Státní zámek Rájec nad Svitavou. Eine umfassende Katalogisierung und Erforschung der auch erworbene Blätter enthaltenden Sammlung steht noch aus. Grundlegend: Ausst.-Kat. Kroměříž 1981, rezensiert von Hellmut Lorenz, Burlington Magazine, 124, 1982, 727 f.; vgl. Jahn 2011b, 516, 525 (Anm. 1). Als Überblick zu Franz A. Grimms Werdegang und Sammeltätigkeit siehe Kroupa 2004.

52 Weilheim i. OB, Stadtmuseum, Inv. D II 178: mehrfarbig lavierte Risszeichnung in Tusche und Bister, Blattformat 52,5 × 34,0 cm; vgl. Jahn 2004, 197–200; Jahn 2011b, 448–461 (Nr. 4). Der Beweis, dass es sich bei dem Blatt um eine zwar qualitativ mindere, aber dennoch exakte Kopie eines verschollenen Wiener Originals handeln muss, wird argumentativ vielschichtig geführt bei Jahn 2011b, 56–114, 384–396, 452–454. Dischinger 2011, II, 426–428, und Schwager 2017, 241 (Anm. 1087), haben sich der nach Ottobeuren weisenden Provenienzhypothese des Verfassers nicht anschließen wollen. Zum Planungskontext vgl. Jahn 2004 bzw. das Resümee hierzu bei Jahn 2011b, 455–458. Auch diesbezüglich hat Dischinger 2011, I, 104, II, 360–366, 426–428, eine andere Sichtweise.

einer Risskopie auf eine Kupferstichedition zurückgreifen konnte. Im historischen Planarchiv der Abtei wird nämlich ein Blatt aufbewahrt, das den Grundriss jener Kirche zeigt (Abb. 5) und folgendermaßen beschriftet ist:

Copiert auß Herrn Fischern, Ihro Kayserl[ichen] May[est[ät]] Ingenieur, Baukunst = Buch von Caspar, Melchior, Balthasar, Radtmiller von Clösterholzen A[nn]o 1722. 28. Julij.⁵³

Gemeint ist mit dem Verweis auf die Kopiervorlage die im Vorjahr, also 1721 und somit frisch in Wien erschienene und als *Entwurff einer historischen Architectur* betitelte Querfolioedition des damaligen kaiserlichen Obersten Hofbauinspektors Johann Bernhard Fischer von Erlach.⁵⁴ Die darin auf Tafel XV des IV. Buches gezeigte Architekturdarstellung war kopiert worden (Abb. 4), allerdings unter Weglassung der Beschriftungen. Als Kopist verewigte sich der seinerzeit in Diensten der Abtei stehende schwäbische Landbaumeister und Stuckateur Kaspar Radtmiller.⁵⁵ Die Formulierung „kopiert“ benennt nicht nur das Herstellungsprozedere der Zeichnung, sondern weist zugleich deren Rezipienten im Sinne einer Qualitätsbekundung darauf hin, dass man auf die getreue formale Übereinstimmung des Dargestellten mit der gedruckten Vorlage vertrauen darf.

In Anbetracht der Erwähnung von Kupfersticheditionen sei noch darauf hingewiesen, dass selbstverständlich auch zur Vorbereitung von Architekturpublikationen Kopierprozesse gehörten, nämlich wenn vom Kupferstecher ein Architekturriß maß- und liniengetreu auf die Druckplatte übertragen wurde, wobei ihm wiederum fallweise die Stichvorlage als eigens dafür angefertigte getreue Kopie eines Originals vorliegen konnte.

Fazit: der mediale Status der Plankopie

Als Hinführung auf abschließende Überlegungen zum medialen Status der Plankopie im frühneuzeitlichen Architekturbetrieb sei ein Fallbeispiel betrachtet, bei welchem die Plankopie, im Unterschied zum letztgenannten Beispiel, um die Abschrift von textlicher Information bereichert ist. Gemeint sind vier in die Dresdner Sächsische Landesbiblio-

53 Ottobeuren, Benediktinerabtei St. Theodor und Alexander, Archiv, Plansammlung, Inv Za T 31: braun und grau lavierte Risszeichnung in schwarzbrauner Tinte, Blattformat 29,9 × 41,7 cm; vgl. Schwager 2017, 439 f. (Nr. Ex 8); Dischinger 2011, I, 104, II, 544 f.; Jahn 2004, 184 f., 197, bzw. ders., 2011b, 455, 460 (Anm. 22); Kosel 1980, 48, 79.

54 Leben und Werk im Überblick bei Lorenz 1992, Kreul 2006. Die genannte Kupferstichedition, eine Mischung aus Universalgeschichte der Weltarchitektur und Publikation des eigenen Œuvres, ist in stark verkleinertem Format reediert bei Keller (Hg.) 1978. Grundlegend hierzu Kunoth 1956; vgl. auch Lorenz 1992, 42–48, Kräftner 2001.

55 Zur Kopiervorlage vgl. Kunoth 1956, 148. Es handelt sich bei dem Ottobeurer Derivat laut Dischinger 2011, II, 544, um eine in lediglich wenigen Details von der Kopiervorlage abweichende 1:1-Kopie der Grundrissdarstellung, der jedoch, weil es der Kopiervorlage an einem Maßstab mangelt, ein letztlich maßlich nicht zum Referenzbauwerk passender Maßstab zu 100 Einheiten hinzugefügt wurde. Das Blatt lässt ein mit dem Graphitstift gezogenes Raster aus Hilfslinien erkennen. – Zum Kopisten, der seine Herkunft hier nach dem bei Donauwörth gelegenen Benediktinerinnenkloster Holzen benennt, siehe Lieb 1933, 79–98; Kosel 1980, 46.

4 Anonymer Kupferstecher nach Johann Bernhard Fischer von Erlach, Grundriß der kaiserlichen Votivkirche St. Karl Borromäus zu Wien, Radierung, Tafel XV des IV. Buches von Fischer von Erlach, Johann Bernhard, Entwurf einer historischen Architectur, Wien 1721

thek – Staats- und Universitätsbibliothek gelangte Blätter, auf denen sich dem Planungs- und Bauprozess des päpstlichen Kameralgerichts zu Rom (*Curia Innocenziana*, bekannt auch als Palazzo Montecitorio) zuordenbare Zeichnungen und Beschriftungen finden (Abb. 6).⁵⁶ Architekt war der schon in Zusammenhang mit den Korrespondenzarchitek-

56 Dresden, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek, Handschriftensammlung, Klebeband Mscr.Dresd.L.8: ARCHITEKTUR RISSE, fol. 15, 17, 19 und 152: vier Risszeichnungen in Tusche, davon fol. 19 und 152 grau laviert sowie fol. 17 und 19 mit Kommentaren beschriftet, max. Blattformat bei hochformatigem fol. 17 und querformatigem fol. 19 ca. 53 × 74 cm, die anderen beiden querformatigen Blätter ungefähr halb so groß. Die Blätter zeigen die Hofarkaden im Aufriss (fol. 15), das Haupttreppenhaus (fol. 17) und die Loggiengänge (fol. 19) in Grundriss und Schnitt sowie das Hauptportal in Aufriss und halbiertem Grundriss (fol. 152); bislang unpubliziert, jedoch online gestellt, URL: http://www.deutschefotothek.de/documents/obj/70300320/df_dz_0001762bzw.df_dz_0001763, df_dz_0001764, df_dz_0001871 (letzter Zugriff 13.02.2018). Zum in die Jahre 1694–1698 weisenden Planungskontext siehe Braham/Hager 1977, 112–125, Portoghesi 2009, 25–39, Carbonara Pompei 2010, 25–37.

5 Kaspar Radmiller, Grundriss der kaiserlichen Votivkirche St. Karl Borromäus zu Wien (Kopie der Radierung in Abb. 4), 1722, lavierte Risszeichnung auf Papier, 29,9 × 41,7 cm, Ottobeuren, Benediktinerabtei St. Theodor und Alexander, Archiv, Plansammlung, Inv. Za T 31

turen erwähnte Carlo Fontana, assistiert durch seinen römischen Kollegen Matthia De Rossi als Bauleiter.⁵⁷ Kopiert wurden offenbar drei schriftlich kommentierte Erläuterungszeichnungen des Architektenteams zum Problem der Erschließung des Gebäudes über Treppenhäuser und Loggiengänge sowie ein Aufriss des Hauptportals. Im Sinne von Urkundenabschriften schließen die Textkopien sogar die Signaturen der beiden Architekten samt jeweiligem *manu proprio* mit ein (Abb. 7).⁵⁸ Dieses Fallbeispiel weist den Weg zu der These, dass der mediale Status der Plankopie als Duplikat eines Architekturentwurfs (man könnte auch von einem *Faksimile* desselben sprechen) prinzipiell der im vor- und frühmodernen Kanzleiwesen gebräuchlichen *Abschrift* von Urkunden (Diplome, Ver-

57 Siehe zu Erstgenanntem oben Anm. 16, bzw. zu Zweitgenanntem Menichella 1985. Die Mitarbeit Matthia De Rossis fällt laut Braham/Hager 1977, 113, 117, in die Jahre 1694/1695 und wurde durch dessen Tod beendet.

58 Allein der Umstand, dass die Handschrift weder Carlo Fontana noch Matthia De Rossi zugeordnet werden kann, spricht für das Vorliegen von Kopien. Hochedlinger 2009, 48, zufolge könnte allerdings das *manu proprio* auch vom Kopisten hinzugefügt worden sein, um die Eigenhändigkeit der Originalunterschriften zu vermerken.

6 Anonymer Kopist nach Carlo Fontana und Matthia De Rossi, hofseitige Loggiengänge des päpstlichen Kameralgerichtspalastes (Curia Innocenziana) zu Rom in Grundriss und Schnitt, nach 1695, lavierte Risszeichnung auf Papier, 52,5 × 74,2 cm, Dresden, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek, Handschriftensammlung, Mscr.Dresd.L.8: ARCHITEKTUR RISSE., fol. 19

träge etc.) als händisch ausgeübter Praxis der Duplizierung von textlicher Information vergleichbar ist.⁵⁹ Und selbstverständlich wurden Urkundentexte, um dem Vergeuden kostbarer Schriftträger und wertvoller Arbeitszeit vorzubeugen, vorab *konzipiert*, also entworfen, und sodann *ins Reine geschrieben*, was auch einem Kopiervorgang gleichkommt, wenn man von der damit einhergehenden qualitativen Verbesserung des Schriftbildes einmal absieht.⁶⁰ Im Kontext der Korrespondenzarchitekturen kann außerdem die im vor- und frühmodernen Kanzleiwesen übliche briefliche Geschäftskommunikation zum Vergleich herangezogen werden, bestehend aus dem in der Briefausgangsakte abgelegten *Konzept* als Textentwurf und dem Versand von dessen Abschrift, nun in Form

59 Hierzu siehe auch den Beitrag von Ruth Wolff im vorliegenden Band.

60 Vgl. für das mittelalterliche Kanzleiwesen Hartmann 2004, 25–27, Kloosterhuis 2004, 70–72 (Stichworte *Kopial-*, *Missiven-* und *Registerbuch*), ferner Hochedlinger 2009, 34 f., sowie für das frühneuzeitliche ebd., 47–49.

7 Detail aus Abb. 6, mit Abschrift des Beschriftungstextes

einer Reinschrift, auch *Ausfertigung* genannt, an den Empfänger.⁶¹ Abschriften wurden benötigt, wenn das Original, also die *Urschrift*, trotz Informationsbedarf über dessen Wortlaut entweder nicht in Umlauf gebracht werden durfte beziehungsweise geschont werden sollte oder mehreren Beteiligten, zum Beispiel Verhandlungspartnern, ein bestimmter Rechtsvorgang gleichzeitig bekannt zu machen war. Wurden in letztgenanntem Fall Duplikate von Urkunden benötigt, dann spricht man von *Zweitschriften*.⁶² Wie bei allen diesen qualitativ unterschiedlichen Arten von Abschriften kommt es bei der Plankopie weniger auf die persönliche Handschrift des Kopisten an als vielmehr auf die inhaltliche Äquivalenz des Duplikats mit dem Original. Darüber hinaus ist noch eine formale Äquivalenz entscheidend, welche die Plankopie speziell den Zweitschriften vergleichbar werden lässt. Bei der Plankopie bedeutet dies die maß- und winkeltreue korrekte Wiedergabe des gesamten aus Strecken und Kreiskurven zusammengesetzten Lineaments der als Kopiervorlage fungierenden Architekturdarstellung, das Verständnis unterstützende oder semantisch konnotierte Lavierungen inbegriffen. Die Kopien verfertigten im Atelierbetrieb zumeist professionelle, dem entwerfenden Architekten assistierende Bauzeichner, die auf das Kanzleiwesen übertragen den als Schreiber agierenden Kanzleibediensteten entsprächen. Die Resultate des Kopiervorgangs sind fehlerbereinigt und deshalb, obgleich in der Frühen Neuzeit gemeinhin als *Kopien* bezeichnet, einer Reinschrift vergleichbar als *Reinzeichnungen* des Entwurfs aufzufassen, die dem Auftraggeber vorgelegt beziehungsweise übersandt werden können.

Die Plankopie ist folglich zunächst einmal ein Kommunikationsmedium, da sie dem Transfer architektonischer Information dient, die im Plansatz teils grafisch-diagrammatisch, teils grafisch-bildhaft dargelegt ist.⁶³ Der von der Plankopie geleistete Informationstransfer kann sich von Architekt zu Auftraggeber erstrecken oder von Architekt zur

61 Vgl. Schmid 2004, 81–85, 94, 97 f., 99 f., bzw. Hochedlinger 2009, 77–82, 122–124.

62 Hochedlinger 2009, 49.

63 Grundrisse sind rein diagrammatisch, wohingegen Aufrisse zum Bildhaften tendieren; vgl. Jahn 2014, 90 f.

Baustelle. Des Weiteren dienten Plankopien der Vorlage beziehungsweise Archivierung bei Baubehörden. Die Plankopie ist außerdem ein Aneignungsmedium, wenn sie der Beschaffung von Studienmaterial beziehungsweise dem Anlegen einer Mustersammlung dient. Hinzu kommt als verwandter Kopieranlass das Beschaffen projektspezifischer Entwurfsvorlagen und Planungsmuster, das sowohl durch den Architekten als auch durch den Auftraggeber erfolgen konnte, je nach Interessenlage und Engagement. Sei es zu Studienzwecken, im Planungs- und Entwurfsprozess oder zur Verständigung bei Korrespondenzarchitekturen, kopiert werden musste auf jeden Fall, wobei die Treue der Kopie ein wesentlicher Faktor war.

Bibliografie

- Adorni, Bruno: Palazzo Farnese a Piacenza, in: Ausst.-Kat. Vignola 2002, 308–323.
- Adorni, Bruno: Jacopo Barozzi da Vignola, Mailand 2008.
- Ausst.-Kat. Domenico Martinelli, architetto ad Austerlitz – i disegni per la residenza di Dominik Andreas Kaunitz (1691–1705), hg. v. Aurora Scotti-Tosini (Mailand, Castello Sforzesco 2006/2007), Cinisello Balsamo/Mailand 2006.
- Ausst.-Kat. František Antonín Grimm – architekt XVIII. století (Kroměříž, Muzeum Kroměřížska 1981), hg. v. Jiří Kroupa (Studiích Muzeum Kroměřížska), Kroměříž 1981.
- Ausst.-Kat. Jacopo Barozzi da Vignola, hg. v. Richard J. Tuttle [u. a.] (Vignola, Palazzo Boncompagni 2002), Mailand 2002.
- Ausst.-Kat. Johann Conrad Schlaun, 1695–1773 (Schlaunstudien, 1), hg. v. Klaus Bußmann (Münster, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte 1973), 2 Bde., Münster 1973.
- Beck, Friedrich / Henning, Eckart (Hg.): Die archivalischen Quellen. Mit einer Einführung in die Historischen Hilfswissenschaften, 4., überarb. Aufl., Köln [u. a.] 2004.
- Boer, Hans-Peter / Buske, Stefan: J. C. Schlaun. Sein Leben. Seine Zeit. Sein Werk, Münster 1995.
- Braham, Allan / Hager, Hellmut: Carlo Fontana. The Drawings at Windsor Castle (Studies in Architecture, 18), London 1977.
- Bußkamp, Barbara: Johann Conrad Schlaun 1695–1773. Die Sakralbauten (Schlaunstudien, 5), Münster 1992.
- Carbonara Pompei, Sabina: Il Palazzo, in: dies. [u. a.]: Montecitorio e gli altri palazzi della Camera dei deputati (Palazzi di Roma, 1, 5/6), Rom 2010, 20–57.
- Cipriani, Angela: Die *Accademia di San Luca* in Rom, in: Entwerfen. Architekturausbildung in Europa von Vitruv bis Mitte des 20. Jahrhunderts. Geschichte – Theorie – Praxis, hg. v. Ralph Johannes, Hamburg 2009, 344–358.
- Davari, Stefano: Urkunden und Inventare aus dem Archivio Storico Gonzaga zu Mantua, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, 16.1895, CLXXXVII–CCII.
- Dischinger, Gabriele: Ottobeuren. Bau und Ausstattungsgeschichte der Klosteranlage 1672–1802 (Studien und Mitteilungen zur Geschichte des Benediktinerordens und seiner Zweige – Ergänzungsbände, 47), 3 Bde., Sankt Ottilien 2011.
- Dreyer, Peter: Beiträge zur Planungsgeschichte des Palazzo Farnese in Piacenza, in: Jahrbuch der Berliner Museen, 8.1966, 160–203.
- Eder, Josef Maria / Trumm, Adam: Die Lichtpausverfahren, die Platinotypie und verschiedene Kopierverfahren ohne Silbersalze (Ausführliches Handbuch der Photographie, 4/4), 3., neu bearb. Aufl., Halle a. d. Saale 1929.
- Fagliari Zeni Buchicchio, Fabiano Tiziano: Palazzo Farnese a Caprarola, in: Ausst.-Kat. Vignola 2002, 210–233.
- Frank, Otto: Die Lichtpaustechnik (Handbuch der Reprographie, 1), Stuttgart 1959.
- Frey, Dagobert: Architekturzeichnung, in: Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, Bd. 1, Stuttgart 1937, 992–1013.
- Frieß, Peter: Kunst und Maschine. 500 Jahre Maschinenlinien in Bild und Skulptur, München 1993.

- Frommel, Christoph Luitpold: Vignola e il Palazzo Farnese a Piacenza, in: Vignola e i Farnese, hg. v. dems., Maurizio Ricci und Richard J. Tuttle, Mailand 2003, 221–247.
- Giovannoni, Gustavo: Saggi sulla architettura del Rinascimento, Mailand 1931.
- Grimschitz, Bruno: Johann Lucas von Hildebrandt, 2., neu bearb. Aufl., Wien [u. a.] 1959.
- Gritella, Gianfranco: Juvarrà. L’architettura, 2 Bde., Modena 1992.
- Hambly, Maya: Drawing Instruments 1580–1980, London [u. a.] 1988.
- Hartmann, Josef: Urkunden, in: Beck/Henning (Hg.) 2004, 9–39.
- Hochedlinger, Michael: Aktenkunde. Urkunden- und Aktenlehre der Neuzeit (Historische Hilfswissenschaften), Wien [u. a.] 2009.
- Jacob, Sabine: Italienische Zeichnungen der Kunstbibliothek Berlin. Architektur und Dekoration 16. bis 18. Jahrhundert, Berlin 1975.
- Jahn, Peter Heinrich: „Wenigst habe in Wien und Rom davon alle Ehr.“ Die ‚kaiserliche‘ Phase der Baupolitik des Reichsstiftes Ottobeuren, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 67.2004, 183–200.
- Jahn, Peter Heinrich: Hildebrandt, Johann Lucas von, in: Allgemeines Künstler-Lexikon, Bd. 73, Berlin [u. a.] 2011, 168–176 [Jahn 2011a].
- Jahn, Peter Heinrich: Johann Lucas von Hildebrandt (1668–1745) – Sakralarchitektur für Kaiserhaus und Adel. Planungsgeschichtliche und projektanalytische Studien zur Peters- und Piaristenkirche in Wien sowie dem Loreto-Heiligtum in Rumburg (Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte, 87), Petersberg 2011 [Jahn 2011b].
- Jahn, Peter Heinrich: Vorbild und Entwurfsvorlage. Gestaltgenerierende Modellbildung beim frühneuzeitlichen Architekturentwurf, in: Modelle und Modellierung (Archiv für Mediengeschichte, 14), hg. v. Friedrich Balke, Bernhard Siegert und Joseph Vogl, Paderborn 2014, 85–99.
- Keller, Harald (Hg.): Johann Bernhard Fischer von Erlach. Entwurf einer historischen Architektur. Mit einem Nachwort von Harald Keller, Dortmund 1978.
- Kieven, Elisabeth: Römische Architekturzeichnungen des Barock, in: Ausst.-Kat. Von Bernini bis Piranesi. Römische Architekturzeichnungen des Barock, bearb. von Elisabeth Kieven (Stuttgart, Staatsgalerie 1993), Stuttgart 1993, 9–31.
- Kieven, Elisabeth: Schlaun in Rom, in: Ausst.-Kat. Johann Conrad Schlaun, 1695–1773. Architektur des Spätbarock in Europa, hg. v. Klaus Bußmann, Florian Matzner und Ulrich Schulze (Münster, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte 1995), Stuttgart 1995, 135–170 [Kieven 1995a].
- Kieven, Elisabeth: Studienreise, 1720–23: Würzburg – Rom – Wien? – Paris, in: Florian Matzner und Ulrich Schulze: Johann Conrad Schlaun 1695–1773. Das Gesamtwerk, Bd. 1, Stuttgart 1995, 43–53 [Kieven 1995b].
- Kieven, Elisabeth: „Mostrar l’inventione“ – The Role of Roman Architects in the Baroque Period: Plans and Models, in: Ausst.-Kat. The Triumph of the Baroque. Architecture in Europe 1600–1750, hg. v. Henry A. Millon (Stupinigi, Montréal, Washington, DC und Marseille 1999), London [u. a.] 1999, 173–205.
- Kieven, Elisabeth: Architekturzeichnung. Akademische Entwicklungen in Rom um 1700, in: Medien der Architektur, hg. v. Wolfgang Sonne, Berlin [u. a.] 2011, 15–31.
- Klöffler, Martin: „... nie wieder einer lieblichen Hand fähig“. Zeichentechnik beim Militär ca. 1750–1820, in: Festungsbaukunst in Europas Mitte. Festschrift zum 30-jährigen Bestehen der Deutschen Gesellschaft für Festungsforschung (Festungsforschung, 3), hg. v. Guido von Büren, Regensburg 2011, 69–104.
- Kloosterhuis, Jürgen: Mittelalterliche Amtsbücher: Strukturen und Materien, in: Beck/Henning (Hg.) 2004, 53–73.
- Kosel, Karl: Barocke Stuckdekoration und Ikonologie. Beobachtungen am Werk Ehrgott Bernhard Bendels und Kaspar Radmillers in Holzen und Ottobeuren, in: Jahrbuch des Vereins für christliche Kunst, 11.1980, 45–86.
- Kräftner, Johann: Rom und die Welt. Fischers „Entwurf einer historischen Architektur“, in: Parnass – Sonderhefte, 18.2001, 26–38.
- Kreul, Andreas: Johann Bernhard Fischer von Erlach. Regie der Relation, Salzburg [u. a.] 2006.
- Kroupa, Jiří: ... mein Studium Architectura nach Romanischer Art. Der Architekt Franz Anton Grimm (1710–1784) – ein „Privatakademiker“ zwischen Brünn, Wien und Rom, in: Ausst.-Kat. Reiselust & Kunstgenuss. Barockes Böhmen, Mähren und Österreich, hg. v. Friedrich B. Polleroß

- (Geras, Prämonstratenser-Chorherrenstift; Nová Říše, Klášter Premonstrátů), Petersberg 2004, 157–170.
- Krummholz, Martin: Vídeňský orientovaná architektura kolem roku 1700 a Giovanni Battista Alliprandi, in: Barokní architektura v Čechách, hg. v. Petr Macek, Richard Biegel und Jacob Bachtík, Prag 2015, 227–247.
- Kunoth, George: Die Historische Architektur Fischers von Erlach (Bonner Beiträge zur Kunstwissenschaft, 5), Düsseldorf 1956.
- Lehmbruch, Hans: „Riß machen.“ Das Handwerk des Architekturzeichners zur Zeit Fischers, in: Johann Michael Fischer 1692–1766, hg. v. Gabriele Dischinger und Franz Peter, Bd. 2, Tübingen [u. a.] 1997, 41–57.
- Lieb, Norbert: Ottobeuren und die Barockarchitektur Ostschwabens, Augsburg 1933.
- Lorenz, Hellmut: Carlo Fontanas Pläne für ein Landschloß des Fürsten Johann Adam Andreas von Liechtenstein, in: Jahrbuch der Liechtensteinischen Kunstgesellschaft, 3.1978/1979, 43–88.
- Lorenz, Hellmut: Kunstgeschichte oder Künstlergeschichte – Bemerkungen zur Forschungslage der Wiener Barockarchitektur, in: *artibus et historiae*, 4.1981, 99–123.
- Lorenz, Hellmut: Zur Internationalität der Wiener Barockarchitektur, in: Akten des XXV. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte, hg. v. Hermann Fillitz und Martina Pippal, Bd. 7: Wien und der europäische Barock, Wien [u. a.] 1986, 21–30.
- Lorenz, Hellmut: Johann Bernhard Fischer von Erlach, Zürich [u. a.] 1992.
- Lotz, Wolfgang: Vignola-Studien. Beiträge zu einer Vignola-Monographie, Würzburg-Aumühle 1939.
- Manfredi, Tommaso: Filippo Juvarra – gli anni giovanili (Biblioteca Blu – Saggi, 3), Rom 2010.
- Menichella, Anna: Matthia De' Rossi. Discepolo prediletto del Bernini (Quaderni di Storia dell'Arte, 21), Città di Castello 1985.
- Millon, Henry A.: Filippo Juvarra. Drawings from the Roman Period 1704–1714, Part I (Corpus Juvarrianum), Rom 1984.
- Millon, Henry A.: Filippo Juvarra (1678–1736), in: *Storia dell'architettura italiana. Il Settecento*, hg. v. Giovanna Curcio und Elisabeth Kieven, Mailand 2000, Bd. 2, 516–539.
- Niederlag, Anita: Italienische Architekten – Katalog, in: Französische und italienische Architekten am Dresdner Hof (Arbeitsberichte des Landesamtes für Denkmalpflege Sachsen, 21; im Nachgang erscheinender Katalog zur Jahresausst. des Sächsischen Landesamtes für Denkmalpflege, Dresden, Ständehaus 2012/2013), Dresden 2014, 90–157.
- Noehles, Karl: Die Clemenskirche und das Hospital der Barmherzigen Brüder in Münster, in: *Ausst.-Kat. Münster 1973*, Bd. 1, 125–157.
- Portoghesi, Paolo: Gian Lorenzo Bernini e Carlo Fontana a Montecitorio, in: *Palazzo Montecitorio. Il palazzo barocco*, hg. v. Paolo Portoghesi und Renata Christina Mazzantini, Mailand 2009, 9–39.
- Reuther, Hans: Johann Conrad Schlauns römische Studienblätter in der Berliner Kunstbibliothek, in: Bericht über die 31. Tagung für Ausgrabungswissenschaft und Bauforschung der Koldewey-Gesellschaft, hg. v. Wulf Schirmer [u. a.], Bonn 1982, 82–87.
- Ronchini, Amadio: I due Vignola, in: *Atti e Memorie delle RR. Deputazioni di Storia Patria per le Provincie Modenesi e Parmensi* 3.1865, 361–396.
- Schmid, Gerhard: Akten, in: Beck/Henning (Hg.) 2004, 74–127.
- Schwager, Klaus: Die benediktinische Reichsabtei Ottobeuren 1672–1803. Materialien zu Vorgeschichte, Planung, Bau und Ausstattung der neuen Klosteranlage sowie anderer Bauten des Ottobeurer Einflussbereichs, Teil I.2: Katalog der Bildquellen I (1672–1740) (Tholos – kunsthistorische Studien, 11.2), Münster 2017.
- Seeger, Ulrike: Zur Bautätigkeit des Prinzen Eugen auf Csepel und in Promontor, in: *Acta Historiae Artium*, 42.2001, 129–141.
- Sturm, Saverio: Fontana, Carlo, in: *Allgemeines Künstler-Lexikon*, Bd. 42, Leipzig 2004, 135–142.
- Tietze, Hans: Die profanen Denkmale der Stadt Salzburg (Österreichische Kunsttopographie, 13), Wien 1914.