

PEGASUS

Berliner Beiträge
zum Nachleben der Antike
Heft 4 · 2003

Census of Antique Works of Art
and Architecture Known in the Renaissance
Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften
Humboldt-Universität zu Berlin

In Kommission bei
BIERING & BRINKMANN
www.dyabola.de

Census of Antique Works of Art and
Architecture Known in the Renaissance
Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften
Humboldt-Universität zu Berlin

Herausgeber: Horst Bredekamp
Arnold Nesselrath
Redaktion: Charlotte Schreiter
Anna von Bodungen
Mitarbeit: Barbara Lück

Kunstgeschichtliches Seminar
Unter den Linden 6
10099 Berlin

In Kommission bei:
BIERING & BRINKMANN, München
www.dyabola.de

© 2003 Census of Antique Works of Art and
Architecture Known in the Renaissance

Satz: Werksatz Schmidt & Schulz, Gräfenhainichen
Druck: Druckhaus Köthen

ISSN 1436-3461

VON VOLPAIA BIS VOLPI:
DIE FARBIGE MARMORVERKLEIDUNG DER VORHALLE
DES PANTHEON
ARNOLD NESSELRATH

In seiner berühmten »Epistola« an Papst Leo X.¹ klagt Raffael über den Verfall der antiken Bauten und vergleicht die Ruinen Roms mit einem Skelett; sie seien wie die Knochen ohne das Fleisch: »l'ossa senza carne«.² Dabei geht es ihm nicht nur um die vielfach verlorene Bauornamentik. Darin kämen sogar die Architektur seiner Zeit und vor allem die Werke Bramantes der Antike sehr nahe: »Che avegna che a dì nostri l'architettura sia molto svegliata e veduta assai proxima alla maniera delli antichi, come si vede per molte belle opere di Bramante«. Mit ihren aufwendigen Materialien und der dadurch erzielten Wirkung blieben die klassischen Bauten jedoch unerreicht von seinen Zeitgenossen: »Niente di meno li ornamenti non sono di materia tanto pretiosa, come li antichi, che con infinita spesa par che mettessero ad effetto ciò che immaginarono e che solo el lor volere rompesse ogni difficultate«.³ Vor allem von der farbigen Ausstattung der alten Gebäude muß damals noch beträchtlich mehr erhalten gewesen sein. Im Verlauf seines Textes nennt Raffael denn auch heute nicht mehr vorhandene Malereien in den Thermen des Diokletian und in den Thermen des Titus und Trajan, deren Vergleich ihm sogar eine kritische Beurteilung der beiden Stilstufen ermöglicht.⁴

Wenn man die Antikennachzeichnungen in der Datenbank des *Census* langsam an sich vorüberziehen läßt,⁵ vermitteln sie zunächst nicht den Eindruck der von Raffael empfundenen Kostbarkeit und der aufwendigen Effekte der antiken Architektur. Sicher trägt zu dem eher rationalen Eindruck, der auf eine Art Schwarz-Weiß- oder Licht-und-Schatten-Wirkung hinausläuft, auch die überwiegende Ausführung der Zeichnungen in Feder, meist sogar ohne Lavierung bei. Schon der gelegentliche Einsatz des Rötelstiftes erzeugt eine unterschiedliche Wirkung, wie eine Gegenüberstellung der Federzeichnungen Bernardo della Volpaias im Codex Coner mit Michelangelos Kopien in Rötel nach einigen Seiten aus diesem Zeichnungsbuch unschwer veranschaulicht.

Eine gezielte Recherche in der *Census*-Datenbank zeigt, daß das Studium der antiken Monumente durch die Künstler und Antikenforscher des 15. und 16. Jahrhunderts die Reste der Ausstattung und den erhaltenen Gebäude-

schmuck, wie sie Raffael beeindruckt haben, durchaus einbezieht und dokumentiert, und daß zahlreiche Befunde damals überliefert werden konnten, die heute verloren sind. Für die Gestaltung der Wandflächen sind im wesentlichen drei Techniken angewandt worden, die auch in der Praxis seinerzeit geläufig waren oder von den Architekten nachgeahmt wurden: die Freskenmalerei, die Stuckdekoration und die Marmorinkrustation.⁶

Die meisten der während der Renaissance bekannten Fresken befanden sich in der Domus Aurea des Kaisers Nero.⁷ Dazu kommen eine Reihe bisher nicht identifizierter Beispiele;⁸ Christel Thiem hat vor kurzem ein interessantes Blatt in Schweizer Privatbesitz von Giovanni Battista Naldini publiziert,⁹ das unbekannte Scheinarchitekturen aus dem »Palazzo Maggior«, also vom Palatin, kopiert. Auch die damals besten bekannten Beispiele von Stuckdekorationen waren in der Domus Aurea zu sehen; dazu kamen der Haupteingang des Colosseums,¹⁰ die Villa Hadrians in Tivoli¹¹ und schließlich wieder eine Reihe nicht identifizierter Beispiele.¹²

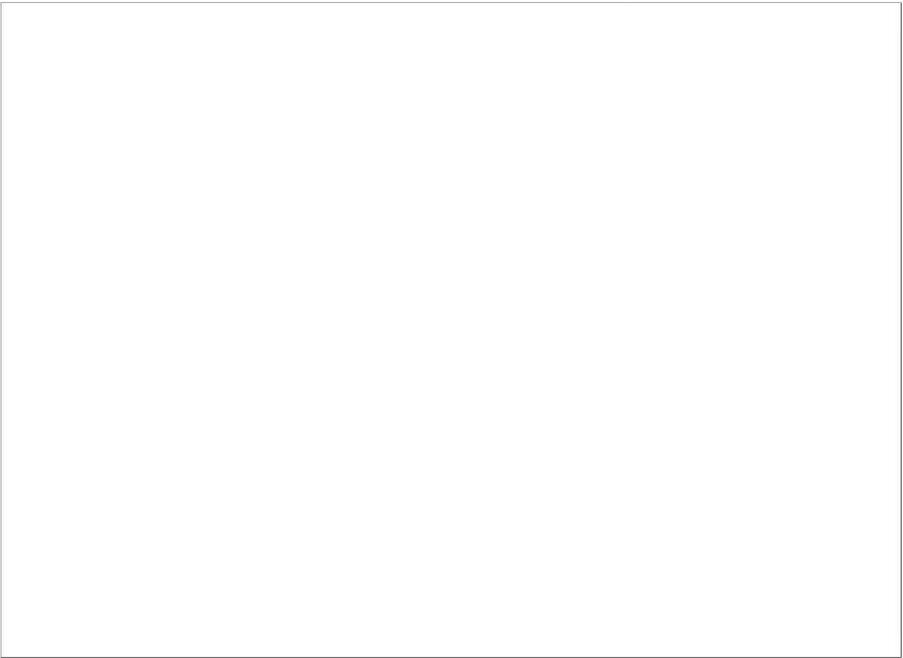
Am wenigsten überkommen waren offenbar schon zur Zeit der Renaissance intakte Wandinkrustationen aus verschiedenen, farbigen Marmorsorten mit ihren geometrischen Mustern. Hier war vor allem das Pantheon¹³ als ganzer Bau erhalten. Das Schema aus farbigen Marmorplatten ist von Renaissancearchitekten sogar vermessen und genau dokumentiert worden, wie ein Aufriß des sogenannten Meister C von 1519 aus dem Raffaelumkreis zeigt (Abb. 1).¹⁴ Obwohl die bunten Marmorplatten an seinen Wänden während des Mittelalters, nachdem der antike Tempel im Jahre 608 oder 609 als christliche Kirche geweiht worden war,¹⁵ zum Teil ein sehr wechselvolles Schicksal hatten,¹⁶ war hier der Innenraum doch fast vollständig erhalten und bot einen Gesamteindruck ohne gleichen. Zu diesem herausragenden Monument kommen wieder einige weniger bekannte Beispiele, die aber ebenfalls genau studiert worden sind. So hält etwa ein Zeichner im so genannten Berliner Codex Destailleur B den Aufriß in der Curia Iulia auf dem Forum Romanum mit den eigens notierten, verschiedenen Marmorsorten fest (Abb. 2).¹⁷

Die Technik der Marmorinkrustation wurde während des Mittelalters unverändert angewandt und tradiert und war den Architekten der Renaissance wohl vertraut.¹⁸ Sie gehörte zur gängigen Praxis, die perfekt beherrscht wurde. Bauten wie das Florentiner Baptisterium, die Fassade von San Miniato al Monte, der Badia in Fiesole oder der Innenraum von Raffaels Chigi-Kapelle lassen sich willkürlich herausgreifen. Die dünnen Marmorplatten werden heute wie ehemals mittels kleiner Dübel oder Klammern, die in die Wand ein-



1 Meister C von 1519: Orthogonaler Aufriß der inneren Cellawand des Pantheon mit Vermessung der Marmorinkrustation; Wien, Albertina

gelassen werden, vor dem Ziegelmauerwerk als glatte Fläche zusammengesetzt festgehalten. Nach dem Verlust der einstigen Verkleidung selbst geben die Einlaß-Spuren zumindest das Schema wieder, das sich im Falle einer genauen

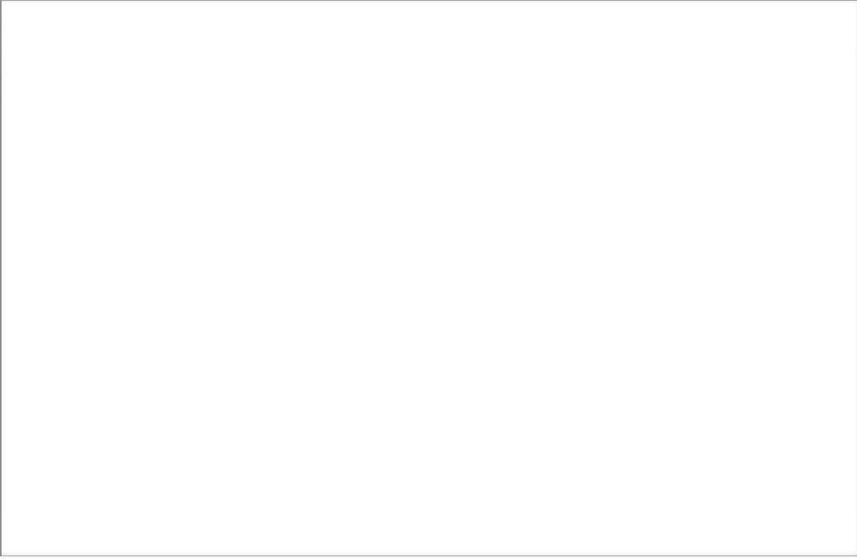


2 *Anonymus Destailleur: Marmorinkrustation in der Curia Iulia; Berlin, Kunstbibliothek, Codex Destailleur B, fol. 7v*

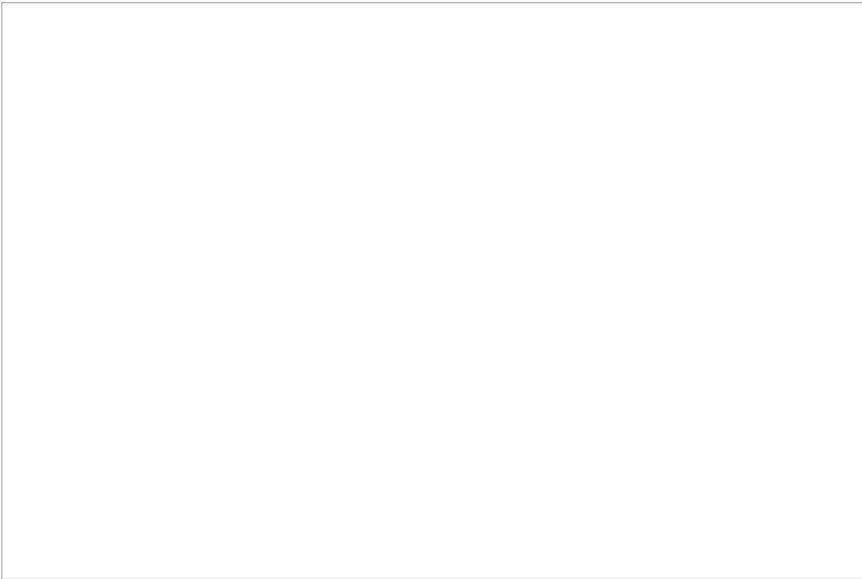
Aufnahme weitgehend rekonstruieren läßt. Einen unbekanntem flämischen Zeichner aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts haben gerade die konsequenten Reihen der kleinen Löcher in den gewaltigen Wänden der Diokletiansthermen so außerordentlich fasziniert, daß er sie in seinen Veduten festgehalten hat (Abb. 3 und 4).¹⁹

In der Cella des Pantheon war, wie gesagt, die Wanddekoration nahezu vollständig vorhanden, auch wenn einzelne Platten bewegt worden waren.²⁰ Wie der Bau in seiner Gesamtheit hat auch der darin ausgebreitete Katalog der Marmorbrüche des römischen Weltreiches seine Wirkung nicht verfehlt. Die Antikenzeichner der Renaissance haben das Spiel zwischen den hervortretenden Elementen der architektonischen Struktur wie beispielsweise den Tabernakeln mit ihren runden und dreieckigen Giebeln und den farbig gegliederten Wandflächen studiert (Abb. 5),²¹ und die Architekten haben beides vermessen und gelegentlich nachgeahmt.

Dem erstaunlichen Erhaltungszustand innen steht außen der nackte Ziegel entgegen. Vom Befund ausgehend sind auch in der Renaissance Überlegungen



3 *Unbekannter flämischer Zeichner der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts: Ansicht von Südosten der Thermen des Kaisers Diokletian mit Blick in die zentrale Halle, heute S. Maria degli Angeli; New Haven, Yale University Art Gallery (Recto von Abb. 4)*



4 *Unbekannter flämischer Zeichner der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts: Innenansicht von Südosten der zentralen Halle in den Thermen des Kaisers Diokletian, heute Santa Maria degli Angeli; New Haven, Yale University Art Gallery (Verso von Abb. 3)*



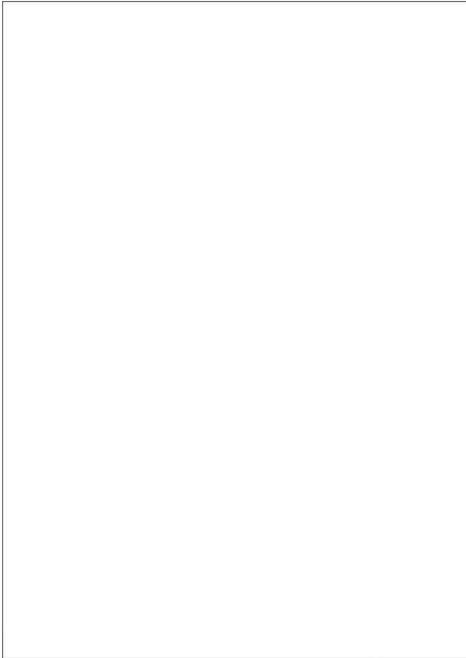
5 *Unbekannter italienischer Zeichner der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, sogenannter Pseudo-Sansovino: Aufnahme einer der rundbogigen Adikulen im Pantheon; London, Victoria and Albert Museum*

zu einer dem Innenraum adäquaten Rekonstruktion des Außenbaus angestellt worden. In seinem Stich von 1549 (Abb. 6) z. B. gestaltet Antonio Lafrèry den Aufriß der äußeren Rotunde, indem er die Gliederung des Palastschemas der Cancelleria in Rom anwendet. Über dem unteren Geschoß aus reinen Quadern hat Lafrèry für die beiden oberen jeweils eine korinthische Pilasterordnung gewählt.²² Hier hat nicht die Antike einen neuzeitlichen Architekten inspiriert, sondern ein Renaissancearchitekt die Antike oder besser die Vorstellung davon ihre Rekonstruktion beeinflusst.



6 *Antonio Lafrèry: Ansicht des Pantheon; Stich*

Rechts und links des Außenportals des Pantheon, im Bereich des Verbindungsblocks zwischen der Porticus und der Rotunde nimmt Lafrèry Marmorinkrustationen ähnlich denen in der Cella an. Bei seiner Rekonstruktion geht der Autor vom damaligen Erhaltungszustand aus. Dies belegen zwei voneinander unabhängige Aufrisse der linken Seitenwand der rechtwinkligen Eingangsnische. Auf fol. 51 r im Codex Coner (Abb. 7) hat Bernardo della Volpaia um 1514 eine detaillierte und mit Maßen versehene Aufnahme, die vor allem den Schmuck, die farbigen Marmorsorten und die Proportionen der einzelnen Elemente dieser Komposition analysiert, sorgfältig ins Reine gezeichnet.²³ Antonio da Sangallo d. J. hat wahrscheinlich rund zehn Jahre später seine schnelle Skizze derselben Wand (Abb. 8) eventuell vor Ort angefertigt. Wie seine Schnitte der Gesimsprofile, seine spezifisch ausgewählten Maßangaben und seine Beischriften zeigen, war er vorrangig an den plastischen Elementen interessiert und hat die Marmorinkrustation nur notiert, weil sie im Aufriß den Zusammenhang für Reliefs und Gesimse bildet.²⁴



7 *Bernardo della Volpaia: Aufriß der Wand links vom Eingang des Pantheon; London, Sir John Soane's Museum, Codex Coner, fol. 51r*

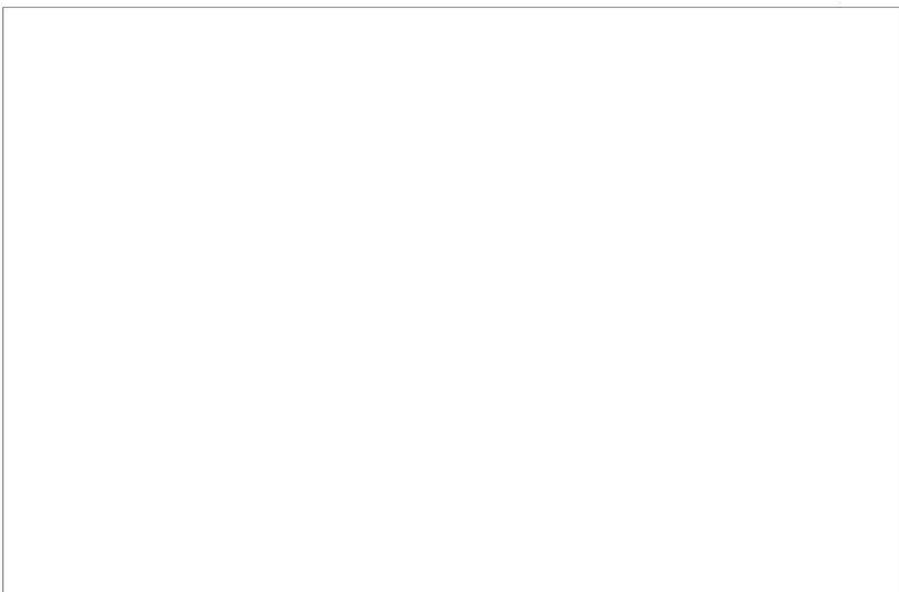
Beide Architekten geben die gleiche Aufteilung der Wand und ihrer gerahmten Felder wieder. Die Marmorsorten, zumindest der mittleren Platten, haben sie jeweils schriftlich vermerkt. Sie stimmen auch in den Angaben eines Granits für die Tafel zwischen den beiden Reliefs, also an zentraler Stelle, und des Porphyrs unter dem unteren Relief überein. Eine zweite Porphyrtafel zeigt Volpaia über dem oberen Relief unter dem Profil des Halsrings, das die Kapitelle verbindet, wohingegen Sangallo diese im Feld unter der ersten, also über dem Fußprofil lokalisiert und für das obere Feld keine Angabe liefert. Während anscheinend zwei Porphyrtafeln vorhanden waren, irrt einer der beiden Architekten in

seinen Notizen ganz offensichtlich bezüglich ihrer Anbringung. Ohne weitere Evidenz ist es müßig darüber zu rasonieren, ob Volpaia den originalen Zustand korrekt wiedergibt, da seine Anordnung eine gewisse Symmetrie, wie sie auch im Innenraum erkennbar ist, berücksichtigt und folglich nicht dieselbe Marmorart in zwei benachbarten Feldern verwendet wäre; schließlich gilt Sangallos Aufmerksamkeit nicht in erster Linie der farbigen Inkrustation, sondern nur den hier angewandten, scheinbar strukturellen Elementen antiker Architekturregeln. Allerdings ist bemerkenswert, daß Baldassare Peruzzi in einem eindrucksvollen Schnitt (Abb. 9 und 10), dessen Angaben sorgfältig in vielen einzelnen Bauaufnahmen zusammengetragen worden sind,²⁵ zwar keine Marmorarten angibt, aber dieselben Felder vermessen hat, für die Sangallo die Reste der farbigen Inkrustation beschreibt, also das Feld unter dem Halsringprofil der Kapitelle ausläßt. Als Piranesi über zwei Jahrhunderte später die Vorhalle für seine Stichvedute (Abb. 11) studierte, hatte der antike Befund sich bereits wesentlich verschlechtert, da nur noch die Granitplatte in der Mitte



8 Antonio da Sangallo d. J.: Aufriß der Wand links vom Eingang des Pantheon und Studien zu Gesimsen aus der Vorballe; Florenz, Uffizien

vorhanden war.²⁶ Piranesi berichtet in der Beischrift eines Stiches mit der Innenansicht der Porticus, daß Papst Benedikt XIV., der das Pantheon offenbar wieder als Steinbruch benutzte, die 1757 noch vorhandenen Reste der Marmorinkrustation herausbrechen und als Spolien zur Ausschmückung des vatikanischen Museo Sacro verwenden ließ. Da die Befunde von Volpaia, Sangallo und Piranesi unabhängig voneinander und ohne Kenntnis eines der jeweils anderen beiden Autoren am Bau erhoben worden sind, und da ihre Angaben weitgehend übereinstimmen, läßt sich mit ihren Zeichnungen die Art der Innenausstattung der Porticus des Pantheon rekonstruieren. Während der großen Photocampagne, die vom *Census* zwischen 1984 und 1990 in Zusammenarbeit mit dem römischen Gabinetto Fotografico Nazionale unter dessen Direktoren Oreste Ferrari, Thea Martinelli und Serena Romano im Pantheon durchgeführt worden ist, hat der Photograph Eugenio Volpi einen Rest von in situ verbliebener Marmorinkrustation, der sowohl Volpaia als auch Sangallo entgangen war, oberhalb der von ihnen gezeichneten Platten auf der linken Wand der Eingangsnische entdeckt und photographisch dokumentiert



9 *Baldassare Peruzzi: Schnitt durch die Mittelachse des Pantheon; Ferrara, Biblioteca Comunale*

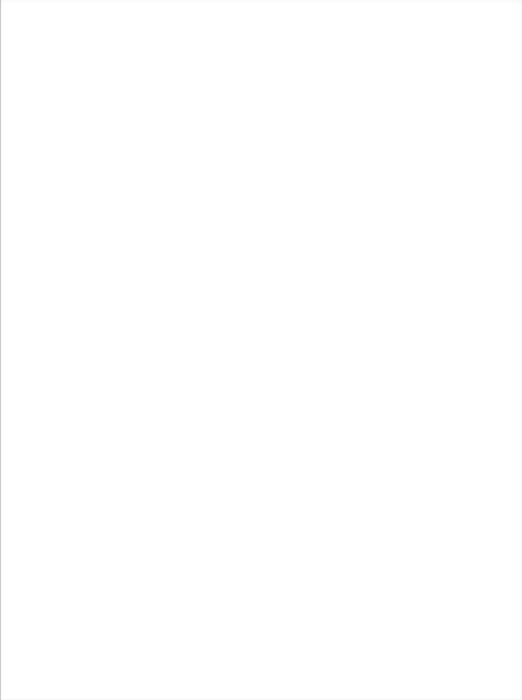
(Abb. 12 und 13). In der unteren linken Ecke des Wandfeldes hoch oben zwischen den beiden korinthischen Pilasterkapitellen ist ein dreieckiges Stück aus Breccia, das bis zur Spitze des Akanthuseckblattes im zweiten Blattkranz reicht, erhalten geblieben. Das Fragment ist durch Umwelteinflüsse stark verschmutzt, und als der umliegende Putz gestrichen worden ist, hat man auf den Marmorrest keine große Rücksicht genommen. Eine präzisere Identifizierung der Breccia-Sorte, vielleicht Africano oder – weniger wahrscheinlich – Portasanta, muß einer Reinigung vorbehalten bleiben. Mit dem Marmor in der Zone zwischen den Kapitellen sind der Aufriß und die Dekoration der Eingangsnische des Pantheon nahezu vollständig rekonstruierbar.

Ohne die Zeichnungen von Bernardo della Volpaia und Antonio da Sangallo, den Stich von Giovanni Battista Piranesi und die Photos von Eugenio Volpi hätten wir keine Kenntnis von der Gestaltung im Inneren der Porticus des Pantheon. Während in den beiden Jochen mit den großen Halbrundnischen seitlich dem Eingangsalkoven die Dübellöcher der Marmorinkrustation zu sehen sind,²⁷ ist um das Portal herum durch eingelassene Inschriftentafeln vom Mittelalter bis ins 19. Jahrhundert nichts mehr zu erkennen, bzw. erhaltene Spuren sind durch Putzschichten verdeckt (Abb. 14). Ähnlich wie bei den

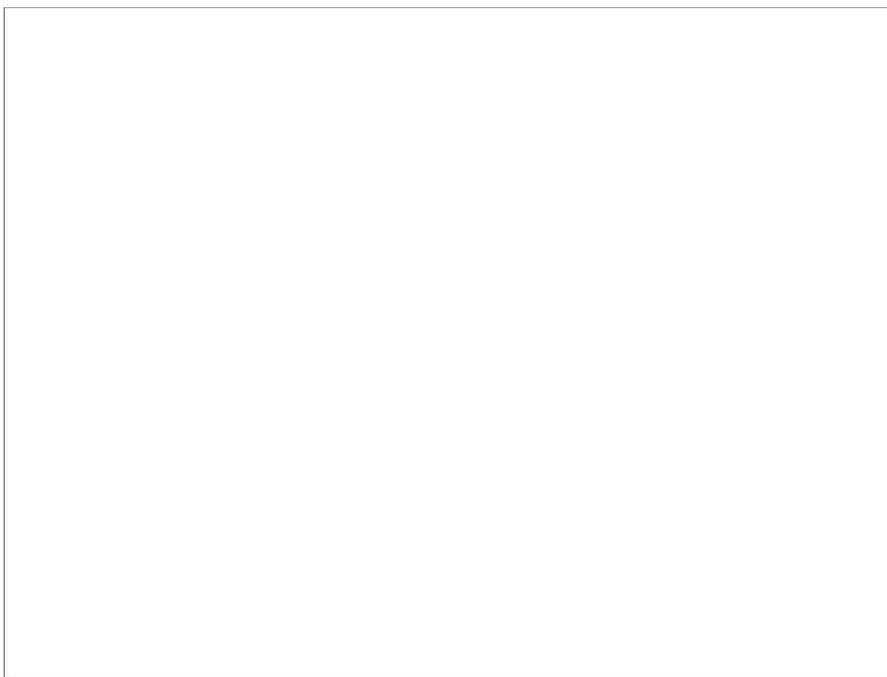
Fußböden von Rotunde und Porticus scheint auch das Schema der Wandverkleidung innen um ein Band mehr in den Rahmen unterteilt und daher in der Cella etwas feiner als in der Porticus gegliedert gewesen zu sein. Dadurch entstand eine gewisse Hierarchie zwischen Innen und Außen, dem Monument in seiner urbanistischen Umgebung und dem abgeschlossenen Kultraum.

Es war das Ziel der in Zusammenarbeit mit Rick Holt 1982 begonnenen Entwicklung einer Datenbank für den *Census of Antique Works of Art and Architecture Known in the Renaissance*, komplexe kunsthistorische und archäo-

logische Zusammenhänge wie die hier erörterte Frage der Marmorinkrustation der Pantheonvorhalle und auch deren Rekonstruktion mit dem Computer beschreiben und illustrieren zu können. Für den wissenschaftlichen Ansatz des *Census* und seinen Beitrag zur Antikenrezeption in der Renaissance war eine Struktur zu entwickeln, die alle in seinem Bereich auftretenden Beziehungen zwischen antiken Monumenten jedweder Gattung und Renaissance-Dokumenten in allen Formen und Medien bzw. zwischen Monumenten und Dokumenten untereinander darstellen kann. Bis heute ist es immer gelungen, den damals in mehrjähriger Arbeit erreichten Standard und die Differenzierungsmöglichkeiten des ursprünglichen *Census*-Programms ungeachtet der sich stetig verändernden Computertechnologie weiter zu entwickeln. Fast zwanzig Jahre nach ihrer Einrichtung enthält die Datenbank gegenwärtig etwa 12500 Einträge zu antiken Monumenten und 28000 Einträge zu bildlichen oder schriftlichen Dokumenten aus der Renaissance, die sich auf diese Monumente beziehen. Da alle Daten, die bis dahin in einer Kartei, dem »Card Index«



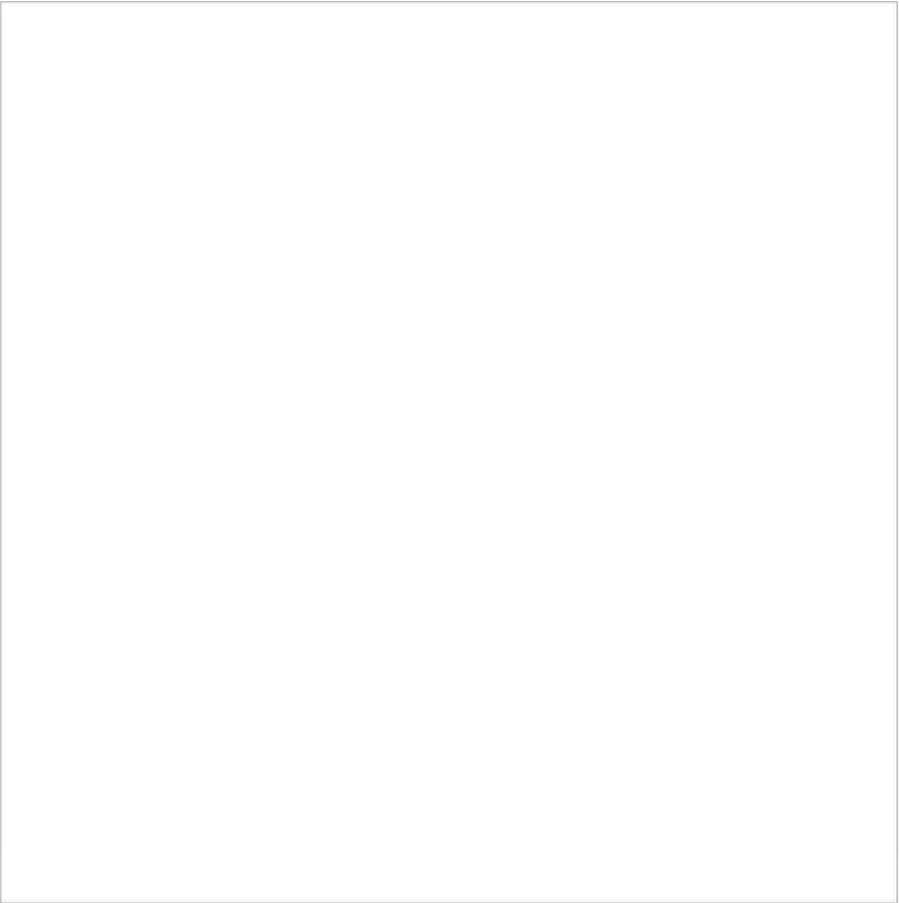
10 Baldassare Peruzzi: Schnitt durch die Vorhalle des Pantheon, Ausschnitt aus Abb. 9; Ferrara, Biblioteca Comunale



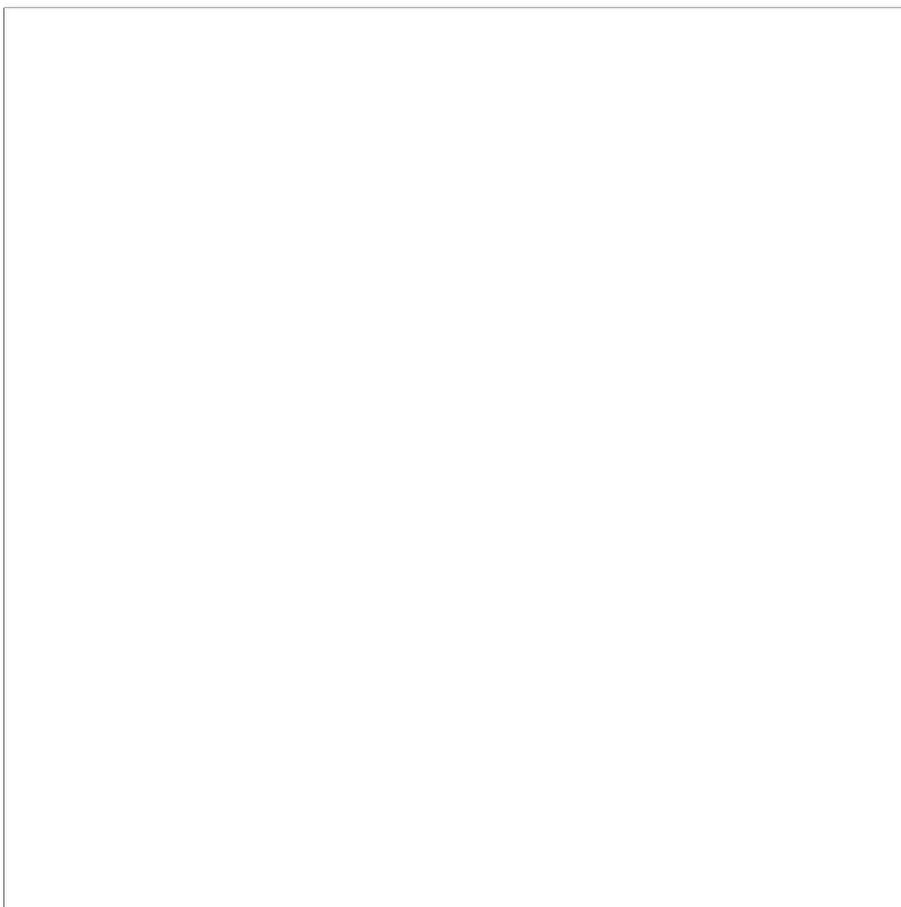
11 *Giovanni Battista Piranesi: Vorballe des Pantheon*

am Warburg Institute, weitgehend unverbunden im doppelten Sinne des Wortes hintereinander standen, in einer einheitlichen Datenbankstruktur nach archäologischen und kunsthistorischen Gesichtspunkten verknüpft sind, so daß ein unbegrenztes Navigieren in alle Richtungen möglich ist, lädt dies zu Vergleichen ein, die weit ab von den Überlegungen liegen können, die bei der Erschließung des Materials angestellt worden sind.

Um zwei willkürliche Beispiele, die von sehr unterschiedlichen Datenmengen ausgehen, herauszugreifen: Zum einen kann man an nur zwei Document-Records beobachten, wie Vasari den kolossalen, bronzenen Pferdekopf aus dem Palazzo Caraffa in Neapel in der ersten Ausgabe seiner ›Künstlerviten‹ von 1550 ebenso wie die heutige Forschung für antik hält, während er ihn in der zweiten Ausgabe von 1568 Donatello zuschreibt. Hier liegt ein ganzer Bereich von Vasaris Antikenverständnis, von seiner Bewertung Donatellos als Bildhauer, den er durch seine Interpretation als der Antike ebenbürtig herausstellt, und von Archäologiegeschichte und Methodendiskussion offen. Zum

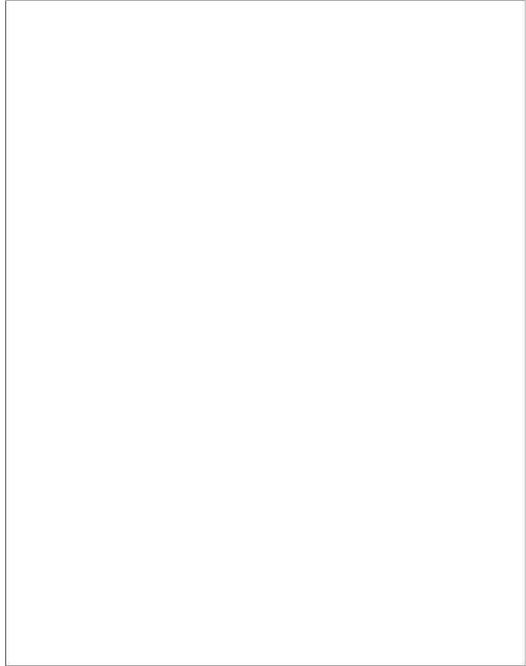


12 Rom, Pantheon, Vorballe, Kapitellzone der Pilaster links vom Eingang mit einem Rest der ursprünglichen Marmorinkrustation



13 Rom, Pantheon, Vorballe, Kapitellzone der Pilaster links vom Eingang, Rest der ursprünglichen Marmorinkrustation

anderen erlauben die großen vorhandenen Datenmengen Untersuchungen über die Anwendung oder vielleicht sogar über die Entstehung von Darstellungstechniken wie perspektivische Ansichten, orthogonale Wiedergaben, Abrollungen, Parallelprojektion oder Kavalierspersion, in ähnlicher Weise, wie sie Sebastian Storz vorgeführt hat.²⁸ Es ist nicht mehr nötig wie in den ersten Demonstrationen vor 20 Jahren, die Kriterien für die Entwicklung der Struktur immer wieder und das Prinzip des *Census* an dem mit seinem Nachleben allseits bekannten Beispiel des Apollo Belvedere²⁹ zu erläutern. Mit



14 Rom, Pantheon, Eingangsnische mit Seitenwänden

dem Retrieval System ließ sich zeigen, wie weit die Datenbank quantitativ und qualitativ, d. h. inhaltlich und konzeptionell, evolviert ist.³⁰

Wenn nicht eine spezifische Information in der Datenbank gesucht, sondern das Material zu einem bestimmten Thema zusammengestellt wird, findet man meist wesentlich mehr Monumente und Dokumente, als man erwartet hat. Auch Informationen wie etwa das von Volpi entdeckte Marmorfragment, die sich auf die Zeit nach der Renaissance oder sogar auf unsere Gegenwart beziehen, wirken häufig zurück auf das Verständnis oder die Interpretation eines Monuments im 15. und 16. Jahrhundert. Daher ist die Aufbereitung der Daten während der Eingabe in die Datenbank, wie sie von den Mitarbeitern des *Census* geleistet wird, ein wesentlicher Forschungsbeitrag, und der unmittelbare Kontakt mit Monumenten und Dokumenten sowie eine Präsenz durch wissenschaftliche Publikationen in der Forschungsliteratur sind für den *Census* immens wichtig.

Die erste Vorführung der *Census*-Datenbank am 30. 11. 1983 im Vortragsaal des Warburg Institutes war denkwürdig. Kaum jemand, der damals dabei

war, hat sie vergessen. Daß das neue Medium des Computers in der Kunstgeschichte begann, Fuß zu fassen, ließ die Wellen der Emotion hoch schlagen. Die Diskussionen waren teilweise emphatisch und heftig. An jenem Abend hatte sie sich an einem neu aufgetauchten Dokument zur Provenienz des Apollo Belvedere entzündet.³¹ Natürlich kam man damals zu keiner Lösung, aber man machte auf ein Problem an neu aufgetauchtem Material aufmerksam. Elf Jahre später hat es wesentlich zu einer neuen Lesung des Programms im vatikanischen Statuenhof Papst Julius II. beigetragen.³² Diese lebhafteste Diskussion braucht der *Census*, nach innen unter den Mitarbeitern und nach außen mit den Benutzern: Sie gehört zu seinem Wesen.

ANMERKUNGEN

¹ Vincenzo Golzio: Raffaello nei documenti, nelle testimonianze dei contemporanei e nella letteratura del suo secolo, Vatikanstadt 1936, S. 78–92; Raffaello – gli scritti, a cura di Ettore Camesasca, Mailand 1994, S. 257–322; John Shearman: Raphael, Rome and the Codex Escurialensis, in: Master Drawings XV (1977), S. 136–140; Howard Burns, Arnold Nesselrath: Raffaello e Baldassare Castiglione *Epistola a papa Leone X*, in: Raffaello Architetto, Ausstellungskatalog Rom 1984, hg. von Christoph Luitpold Frommel, Stefano Ray, Manfredo Tafuri, Mailand 1984, S. 437, Kat. 3.5.1; Arnold Nesselrath: Raphael's Archeological Method, in: Raffaello a Roma, Kongreßbericht Rom 1983, hg. von Christoph Luitpold Frommel, Matthias Winner, Rom 1986, S. 357–371, 362–366; Francesco di Teodoro: Raffaello, Baldassare Castiglione e la *Lettera a Leone X*, Bologna 1994.

² Golzio 1936 (Anm. 1), S. 36.

³ Ebd. S. 85. – Zur Verwendung aufwendiger Materialien s. a. Roger Jones: Mantegna and Materials, in: I Tatti Studies II (1987), S. 71–73.

⁴ Golzio 1936 (Anm. 1), S. 85.

⁵ Dies war mit den alten analogen Videodiscs sogar getrennt von den Textdaten möglich. Obwohl dabei keine Informationen greifbar wurden, war der Vorgang suggestiv. Die doppelte interaktive Videodisckomponente mit zwei analogen Bildplatten war 1984 entwickelt worden, um Vergleiche auf dem Bildschirm durchführen zu können. Mit dieser Lösung war bis zur Digitalisierung beim Übergang zum Datenbanksystem Dyabola 1994 der bildliche Teil der Datenbank realisiert. Jeder beliebige Vergleich zwischen Monumenten und Dokumenten oder innerhalb einer dieser Gruppen anhand von zwei Bildern wurde dadurch möglich; s. Arnold Nesselrath: The Census of Antique Works of Art and Architecture Known to the Renaissance, in: Data and Image Processing in Classical Archaeology (= Archeologia e Calcolatori, IV, 1993), S. 238–240. Von dieser Grundlage ist die heutige Bildkomponente ausgegangen und auf der damaligen Nutzung und Erfahrung baut sie auf.

⁶ Jean-Pierre Adam: L'arte di costruire presso i romani – materiali e tecniche, Mailand 1994, 235–250. – Die Mosaiken können hier unberücksichtigt bleiben, da bislang nur frühchristliche in der Datenbank identifiziert sind.

⁷ *Census*, RecNo. 151997 mit allen abhängigen records. Verwendet wurde das *Census*-Update 2001.

- ⁸ *Census*, RecNos. 152820, 152857, 152871, 153315, 153463, 153505, 154986 u. a.
- ⁹ Während der Arbeit an ihrer Publikation hatte Christel Thiem mir das Blatt bei einer Anfrage zur Identifizierung der kopierten antiken Wandmalerei und zur Lokalisierung des »palzzo maggiore« zur Kenntnis gebracht. Vgl. mittlerweile Christel Thiem: Das römische Reiseskizzenbuch des Florentiners Giovanni Battista Naldini, Berlin, München 2002, S. 64–65, no. 15.
- ¹⁰ *Census*, RecNo. 150792 mit allen abhängigen records.
- ¹¹ *Census*, RecNo. 151574 mit allen abhängigen records.
- ¹² z. B. *Census*, RecNo. 152810, 154009, 154030, 154229, 154705, 154706 u. a.
- ¹³ *Census*, RecNo. 150770 mit allen abhängigen records.
- ¹⁴ Wien, Albertina, Egger no. 7r; Hermann Egger: Kritisches Verzeichnis der Sammlung architektonischer Handzeichnungen der k.k. Hofbibliothek, I. Teil, Wien 1903, S. 18, no. 7r; Tilmann Buddensieg: Raffaels Grab, in: *Munuscula discipulorum*, Berlin 1968, S. 68, Abb. 53; Arnold Nesselrath: Maestro C del 1519 *Fogli da un libro di disegni e Libro di disegni*, in: Raffaello Architetto (Anm. 1), S. 439–440, Kat. 3.5.7; Susanna Vasori: *Disegni di antichità dell'Albertina di Vienna*, Rom 1985, S. 97–100, Abb. XIII.
- ¹⁵ William L. MacDonald: *The Pantheon – Design, Meaning and Progeny*, Cambridge/Massachusetts 1976, S. 14–18; Adam Ziolkowski: *Pantheon*, in: *Lexicon Topographicum Urbis Romae*, hg. von Eva-Maria Steinby, Bd. IV, Rom 1999, S. 57.
- ¹⁶ Antonio Muñoz: *La decorazione medioevale del Pantheon*, in: *Nuovo Bulletin di Archeologia Cristiana XVIII* (1912), S. 26–29.
- ¹⁷ Berlin, Kunstbibliothek, Codex Destailleur B (=Hdz 4151), fol. 7v; Eckhart Berckenhagen: *Die französischen Zeichnungen der Kunstbibliothek Berlin*, Berlin 1970, S. 23.
- ¹⁸ Adam 1994 (Anm. 6), S. 247–248; vgl. vor allem den kenntnisreichen Überblick von Jones 1987 (Anm. 3).
- ¹⁹ New Haven, Yale University Art Gallery, inv. 1961.04.16r/v; Egbert Haverkamp-Begemann, Anne Marie S. Logan: *European Drawings and Watercolours in the Yale University Art Gallery 1500–1900*, New Haven/London 1970, S. 279, Nr. 514; Arnold Nesselrath: *Das Fossombronere Skizzenbuch*, London 1993, S. 136.
- ²⁰ Muñoz 1912 (Anm. 16), S. 26–29; MacDonald 1976 (Anm. 15), S. 34–37.
- ²¹ z. B. die Aufnahme eines anonymen italienischen Zeichners vom Anfang des 16. Jahrhunderts, London, Victoria and Albert Museum, inv. Q5b 653r. (hier Abb. 5). Von demselben Zeichner stammen eine Reihe von Blättern, die in den Uffizien zu Unrecht unter dem Namen Jacopo Sansovino aufbewahrt werden, z. B. inv. 5A, 1955A oder 4335A u. a. Auf das Blatt hat mich Tilmann Buddensieg schon 1977 aufmerksam gemacht.
- ²² Thomas Ashby: *Topographical Study in Rome in 1581*, London 1916, S. 131, Abb. 76.
- ²³ Ders.: *Sixteenth-Century Drawings of Roman Buildings*, in: *Papers of the British School at Rome II*, 1904, S. 37, Nr. 62; Arnold Nesselrath: U 1157 A recto – Antonio da Sangallo the Younger *Rome, studies of the Pantheon*, in: Christoph Luitpold Frommel, Nicholas Adams: *The Architectural Drawings of Antonio da Sangallo the Younger and his Circle*, Bd. II, Cambridge/Massachusetts, London 2000, Abb. auf S. 418; S. 213; s. zur Marmorinkrustation der Porticus auch Ziolkowski 1999 (Anm. 15), S. 58.
- ²⁴ Florenz, Uffizien, inv. 1157 A r; Bartoli 1914–1922, Bd. III, Taf. CCIV, Abb. 344 und Bd. VI, S. 65; Nesselrath 2000 (Anm. 23).
- ²⁵ Ferrara, Biblioteca Comunale, MS. Classe I, n. 217, busta 4, no. 8r; Howard Burns: *A Peruzzi Drawing in Ferrara*, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz XII* (1965–1966), S. 246–251; 253; 260–270, Abb. 1–2. Die Kopien von Pirro Ligorio nach diesen Aufnahmen Peruzzis können in unserem Zusammenhang unberücksichtigt bleiben.

²⁶ Kjeld De Fine Licht: *The Rotunda in Rome*, Kopenhagen 1968, S. 84, Abb. 231; Nesselrath 2000 (Anm. 23), S. 213.

²⁷ *De Fine Licht* 1968 (Anm. 26), S. 83–84.

²⁸ Sebastian Storz: *Using the Census Database: Future Prospects for Scholarly Research*, in: *Centro di Ricerche Informatiche per i Beni Culturali VI.2* (1996), S. 59–101. Die Untersuchung entstand aus Anlaß der Präsentation des *Census*-Retrieval Systems am 19. und 20. März 1992 am Warburg Institute in London.

²⁹ Matthias Winner: *Zum Apoll vom Belvedere*, in: *Jahrbuch der Berliner Museen X* (1968), S. 181–199; Phyllis Pray Bober, Ruth Olitsky Rubinstein: *Renaissance Artists and Antique Sculpture. A Handbook of Sources*, Oxford 1986, S. 71–72, Nr. 28.

³⁰ Nesselrath 1993 (Anm. 5).

³¹ *Census*, RecNo. 150779; Christoph Luitpold Frommel (s. später Christoph Luitpold Frommel: *I tre progetti bramanteschi per il Cortile del Belvedere*, in: *Cortile delle Statue* 1998 (Anm. 32), S. 49) hatte es damals in die Diskussion gebracht, aber nicht mit allen Informationen, vor allem ohne Angabe des Aufbewahrungsortes präsentiert.

³² Arnold Nesselrath: *Il Cortile delle Statue: luogo e storia*, in: *Cortile delle Statue – Der Statuenhof des Belvedere im Vatikan*, hg. von Matthias Winner, Bernard Andreae, Carlo Pietrangeli, Mainz 1998, S. 2–9; Hans Henrik Brummer: *On the Julian Program of the Cortile delle Statue in the Vatican Belvedere*, in: *Cortile delle Statue* 1998 (a. O.), S. 67–76.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1: Autor. – Abb. 2: Staatliche Museen zu Berlin Preußischer Kulturbesitz, Kunstbibliothek. – Abb. 3 und 4: New Haven, Connecticut, Yale University Art Gallery, Library Transfer, Foto: Joseph Szaszfai. – Abb. 5: Autor. – Abb. 6: Thomas Ashby: *Topographical Study in Rome in 1581*, London 1916, S. 131, Abb. 76, Repro: Staatsbibliothek Berlin Preußischer Kulturbesitz. – Abb. 7 und 8: Diathek des Kunstgeschichtlichen Seminars der Humboldt-Universität zu Berlin. – Abb. 9 und 10: Ferrara, Biblioteca Comunale. – Abb. 11: Staatliche Museen zu Berlin Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, Inv. 11.57-1963, Foto: Jörg P. Anders. – Abb. 12 und 13: Foto: Rom, Gabinetto Fotografico Nazionale, Foto: Eugenio Volpi. – Abb. 14: Foto: Rom, Biblioteca Hertziana, U. Pl. D 25479.