

ARNOLD NESSELRATH

Kein Gebäude konnte der Renaissance ihre Prinzipien idealer Architektur so sehr vor Augen führen wie das Pantheon: Der am besten erhaltene Tempel der Antike war ausgerechnet ein runder Zentralbau. Die Klarheit der stereometrischen Formen von Kugel und Zylinder, die Proportionen von Durchmesser und Höhe, von Kuppel und Tambour waren durch die Umwandlung in eine christliche Kirche unversehrt erhalten geblieben. Das Pantheon übertraf damit auch den einzigen anderen noch vollständig aufrecht stehenden antiken Tempel Roms, den wesentlich kleineren Fortunustempel oder – um den Namen nach seiner neuen Funktion zu benutzen – die Kirche S. Maria Egiziaca im ehemaligen Forum Boarium,¹ dessen Interkolumnien in der Porticus vermauert und geschlossen worden waren und dessen Innenraum völlig verändert war und durch nichts mehr an den antiken Tempel erinnerte. Der Kontrast zwischen dem schmucklosen Ziegelblock des Pantheonäußeren, der zunächst nicht mehr verspricht als die Ruinen der anderen antiken Gebäude, und dem Inneren, in das die ruhige, breite Porticus einlädt und zu dem die mächtigen, bronzenen Türflügel Zugang gewähren, wirkten auf den Eintretenden wie eine unerwartete Parusie mit der Beleuchtung durch den offenen Oculus im Zentrum der Kuppel, wo alle Kräfte und alle Blicke zusammenfließen. Die korinthische Ordnung aus Säulen und Pilastern gliederte die umlaufende Wand und den ganzen Raum des Pantheon. Die Anwendung einer Ordnung erlaubte im Wortsinn die Durchführung eines homogenen Architektursystems, in das die Anräume mit ihren Ecken und Winkeln und die Ädikulen konsequent eingebunden waren.²

Im Pantheon war der viel gepriesene Reichtum der Antike in der Marmorverkleidung in großen Teilen noch vorhanden, und die Polychromie der Marmorarten führte auch nach dem Untergang des römischen Reiches weiterhin seine Größe vor Augen.³ Am besten drückt sich diese Idealvorstellung des Bauwerkes vielleicht in einem Zitat aus, das Bramante in den Mund gelegt wurde. Als er den Auftrag zum Neubau von St. Peter, der ersten Kirche der Christenheit, erhielt, soll er als Programm für seinen Entwurf skizziert haben, er wolle das Pantheon auf das Templum Pacis, also die Konstantinsbasilika, setzen.⁴

Eine Reihe von Künstlern hat ihrer Bewunderung für den antiken Zentralbau des Pantheon dadurch Ausdruck verliehen, dass sie hier ihre Grablege gewählt haben. Auch darin liegt eine klare Aussage.⁵ Indem sie unter der kassettierten Kuppel mit dem zentralen Oculus die Auferstehung der Toten erwarten, verknüpfen sie selbst den allen heidnischen Göttern geweihten Tempel mit der Ewigkeit ihres eigenen christlichen Glaubens. Sie exorzieren das Pantheon gleichsam persönlich.⁶ In Anschluss an seine archäologischen Erkenntnisse und Projekte war Raffael einer der ersten Künstler, die hier begraben wurden.⁷ Ihm folgten seine Verlobte Maria Bibbiena⁸ sowie Freunde, Mitarbeiter und Nachfolger wie Baldassare Peruzzi,⁹ Perino del Vaga¹⁰ und Giovanni da Udine¹¹ bis hin zu Annibale Carracci,¹² aber auch Taddeo Zuccari,¹³ Vignola¹⁴ oder Flaminio Vacca.¹⁵ Diese Renaissancekünstler begründen damit die Tradition einer abstrakten Vorstellung und schaffen die übertragene Bedeutung des Pantheon-Begriffs als Ehrentempel.

VOM AUSSEHEN DES PANTHEON IN DER RENAISSANCE

Es ist gerade das ›ideale‹ Bild des Pantheon, das die Zeichner, Stecher und Traktatautoren jener Epoche vermitteln. Aber der Eindruck, der sich dem Betrachter der Renaissance beim Betreten des Gebäudes bot, stand dazu im Gegensatz. Wie bei allen wiederverwendeten antiken Tempeln war das Aussehen bei der Umwandlung in eine christliche Kirche oder, besser gesagt, in deren Folge stark beeinträchtigt worden. Wenn auch die Proportionen zu großartig waren, als dass sie durch diese Maßnahmen wirklich hätten erschüttert werden können, so war der Gesamteindruck der ehemaligen antiken Cella unter der Kuppel durch die Altaranlage vor der Hauptapsis, bestehend aus einem Ziborium inmitten einer Schrankenanlage oder Pergola, und durch die zum Teil kleinteilige Nutzung parzelliert. Die Alkoven, Tabernakel und Anräume, die den Wandrhythmus der Rotunde formal bestimmen, hatten sich in ihrer neuen liturgischen Funktion vereinzelt, waren individuell gestaltet und erhielten durch einen individuellen Altar ihren jeweils eigenen Fokus; sie alle waren durch eine eigene liturgische Weihe individuell bestimmt. Durch ihre Anzahl und ihre Funktion als Seitenkapellen vor und hinter der Wand erzeugten sie durch ihre chronologisch, stilistisch oder farbig unterschiedliche Gestaltung rundum einen heterogenen Eindruck des Raumes, hinter dem das einheitliche antike Konzept nur noch durchschien. Die Schäden an

1 Raffael: Innenansicht des Pantheon, Florenz, Uffizien, inv. 164 A

der Erhaltung, an der originalen Ausstattung und an der Wandverkleidung waren merklich. Im hadrianischen Fußboden waren mittlerweile sogar Gräber eingelassen. Raffaels berühmte Zeichnung in den Uffizien (Abb. 1) suggeriert also eine Vorstellung vom Pantheon,¹⁶ die dem damaligen Zustand nicht entspricht. Auch wenn zahlreiche weitere Darstellungen diese Vorstellung zu verstärken scheinen, bot sich der Eindruck des rekonstruierten, antiken Innenraums, wie er dort wiedergegeben ist, dem Besucher um 1506 schon seit langem keineswegs mehr so dar.

Nachdem der aufgelassene antike Tempel zu Anfang des 7. Jahrhunderts in eine christliche Kirche umgewandelt und über die Jahrhunderte hinweg genutzt worden war, veränderten auf der einen Seite sowohl die ausgedehnten als auch die begrenzten Einbauten das Aussehen des Pantheon merklich. Auf der anderen Seite waren anstelle der antiken Statuen mit ihrer plastischen Qualität, die auch mit dem architektonischen System und der Symmetrie dialogisierten, nun die glatten Gemälde getreten, die hier und dort meist über den Altären in den Alkoven und Ädikulen zum Teil in Form von Fresken angebracht worden waren.¹⁷ Obwohl das Patrozinium der Kirche, Sancta Maria ad Martyres, häufig als Bezeichnung benutzt wird – daneben kommt ebenso

2 *Anonymus
Escorialensis:
Ansicht des
Pantheon von
außen, El
Escorial, Codex
Escorialensis,
fol. 43v*

der Name Santa Maria Rotonda vor, in dem die architektonische Form und vielleicht eine Reminiszenz des antiken Ursprungs zum Ausdruck gebracht werden –, hat die liturgische Einrichtung für den neuen Kult bis zum 17. Jahrhundert kaum bildliche Überlieferung gefunden.

Ähnliches gilt, wenn auch nicht vergleichbar extrem, für den Außenbau. Das Pantheon liegt im Marsfeld, einem Stadtviertel Roms, das auch in Zeiten des Bevölkerungsrückgangs immer besiedelt gewesen ist.¹⁸ Der Platz davor war etwas kleiner vor der barocken Umgestaltung des urbanistischen Kontextes,

3 *Italienischer Anonymus aus der Mitte des 16. Jahrhunderts: Ansicht des Pantheon von außen, Paris, Louvre, inv. 11029r*

die Straßen rings um den Bau herum waren enger, und die mittelalterlichen Häuser rückten näher an die Rotunde heran als die heutigen umliegenden Gebäude. Die linke, östliche Flanke der Porticus war zerstört, der Ansatz des Giebels, die entsprechende Säulenreihe oder zumindest ihre Kapitelle und das Dach waren hier eingestürzt und Notmauern aufgerichtet (Abb. 2 und 6). Die übrigen Interkolumnien waren zum Schutz vor Überschwemmungen mit niedrigeren Mauern verschlossen. Auch deshalb war die Vorhalle ein geeigneter Ort für verschiedenste Aktivitäten und wurde durch unerlaubte Einbauten und Nutzungen immer wieder verstellt.¹⁹ Das Dach der Vorhalle trug oben einen niedrigen mittelalterlichen Campanile (Abb. 3). Erst aus relativ später Zeit haben sich Bilddokumente erhalten, durch die diese Situation anschaulich gemacht werden kann, da eine der ältesten Veduten in dem berühmten Codex Escorialensis (Abb. 2) ihre Vorlage nicht komplett bis in alle Einzelheiten kopiert hat und keinen vollständigen Eindruck vermittelt.²⁰ So gibt das Blatt eines anonymen Zeichners (Abb. 3), das vielleicht um die Mitte des 16. Jahrhunderts entstanden ist, diesen Zustand am besten wieder und vermittelt eindrucksvoll, wie das Pantheon allmählich mit seinem Quartier verwachsen war.²¹ Als das

*4 Römischer Bildbauer vom
Anfang des 16. Jahrhunderts:
Marmorrelief in der Vorhalle
des Pantheon*

Blatt entstand, war der Vorplatz bereits mit den antiken Skulpturen gestaltet, den beiden ägyptischen Löwen, der großen Porphyrrwanne und der runden Porphyrschale, die in der Gegend bereits seit dem 12. oder 13. Jahrhundert dokumentiert sind und von Magister Gregorius beschrieben werden.²² In der Zeit Papst Eugens IV. um 1444 werden sie erneut erwähnt,²³ bevor Papst Leo X. sie zwischen 1517 und 1520 in der dokumentierten Weise aufstellen ließ.²⁴ Sie wurden alle auf eher unscheinbaren, niedrigen Sockeln präsentiert. Die Füße der Porphyrrwanne standen auf zwei reliefierten Marmorplatten (Abb. 4), die heute in der Porticus vermauert sind und deren Inschriften an diese Aufstellung des Ensembles erinnern.²⁵ Die Ansicht eines Mitarbeiters von Baldassare Peruzzi (Abb. 5)²⁶ ist älter als die Pariser Zeichnung. An ihr wird eine Art

*5 Mitarbeiter
des Baldassare
Peruzzi: Ansicht
des Pantheon von
außen, Florenz,
Uffizien, inv.
160 Sr*

Verlegenheit oder Unentschiedenheit des Zeichners offensichtlich: Einerseits versucht dieser, den realen Zustand des Pantheon wiederzugeben und liefert einen recht präzisen Eindruck von der Situation nach der Statuenaufstellung Leos X., andererseits hat er den antiken Bau und die antiken Skulpturen herausgeschält und allein wiedergegeben. Das Mauerwerk ist – mit Ausnahme der relativ korrekt wiedergegebenen Blöcke des Tympanons – etwas vergrößert dargestellt, vor allem sind aber die niedrigen Schutzwände im unteren Teil der Interkolumnien, die besonders in den etwas später entstandenen Veduten

6 *Anonymer niederländischer Zeichner: Innenansicht der Porticus des Pantheon, Berlin, Kupferstichkabinett, Heemskerck-Album II, fol. 2r*

eines anonymen niederländischen Zeichners verständlich werden (Abb. 6),²⁷ weggelassen, und der Fußboden der Porticus wird gezeigt.

Heute ist der Innenraum durch Restaurierungen und vor allem durch die teilweise Wiederherstellung des originalen Obergeschosses²⁸ der rekonstruierenden Innenansicht Raffaels (Abb. 1) sehr angeglichen. Vor Ort ist kaum mehr etwas vorhanden, das zu einer angemessenen Beurteilung der erstaunlichen Leistung durch den jungen Künstler führt, dessen akkurate Rekonstruktion heute genauso gültig ist wie zu seiner Zeit. Bei einem Vergleich des Inneren der Cella mit Raffaels Zeichnung von 1506 wird leicht der Aufwand übersehen, der nötig war, um eine klare Unterscheidung zwischen der antiken und der christlichen Organisation des Raumes treffen zu können. Die endlosen Diskussionen des Blattes in der kunsthistorischen Literatur und der eigenwillige Widerstand gegen die bis in alle Einzelheiten subtile Interpretation von John Shearman²⁹ machen auf eigentümliche Weise evident, was Raffael hier erreicht hat. Indem man gleichsam versucht, das Vorgehen des Künstlers umzukehren, entsteht ein völlig anderes Aussehen der Pantheoncella und ihrer Nutzung in

Mittelalter und Renaissance. Ausgehend von erhaltenen Resten und Spuren der christlichen Neu-Dekoration, die im Laufe der Geschichte hinzugefügt worden ist und von der noch Fragmente vorhanden sind, ist eine anschauliche Vorstellung zu gewinnen, was der Zeichner wirklich gesehen hat.

Als einer der nunmehr ältesten Reste der mittelalterlichen Kirchengestaltung hat sich ein Fresko einer Marienkrönung, wahrscheinlich aus dem Trecento, in der zweiten Ädikula rechts vom Eingang erhalten (Abb. 7).³⁰ Es war als Altarbild in das Architekturelement, das als fertiger Rahmen genutzt wurde, einfach hinein gemalt worden. Ein etwa zur gleichen Zeit entstandenes Fresko hatte sich im runden Alkoven der Querachse auf der gegenüberliegenden Seite bis zum Anfang des vorigen Jahrhunderts erhalten. Hier war eine dem hl. Thomas geweihte Kapelle eingerichtet, die für das Grabmal des italienischen Königs Umberto I. Anfang des 20. Jahrhunderts zerstört wurde. Es zeigte einen segnenden Christus in einer Mandorla, vor dem links eine Frauenfigur kniete, die ihren Kopf in melancholischer Pose in ihre linke Hand geschmiegt hatte, und vor dem rechts ein bärtiger Heiliger, eventuell Petrus, stand. Ein weiteres Fragment, das vielleicht sogar aus dem 12. Jahrhundert stammte, musste ebenfalls dem Herrschergrab weichen.³¹

Die erste Seitenkapelle rechts vom Eingang gehört zu den quereckigen Alkoven, die in den Schrägachsen des Pantheon liegen. Sie ist dem heiligen Papst Bonifaz IV. gewidmet, der das Pantheon in den christlichen Kult überführt hatte. Da sie fast dreimal so breit wie tief ist, erscheint ihre liturgische Nutzung unvorteilhaft. Die Rückwand ist durch drei rechteckige Wandnischen gegliedert, deren antike Architekturdekoration ebenso fehlt wie die Marmorinkrustation des ganzen Anraums. Die mittlere, mit dem zentralen Interkolumnium fluchtende Nische ist mit einem Fresko der Verkündigung an Maria ausgemalt. Es stammt von einem Maler aus dem Umkreis des Melozzo da Forlì oder des Antoniazio Romano und ist daher wahrscheinlich im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts hier angebracht worden.³²

Der übernächste Alkoven liegt rechts neben der Hauptapsis und hat die gleiche architektonische Form wie der erste. Er dient bis heute als Kapelle der Maria della Clemenza, da, ebenfalls in der mittleren Nische, ein Fresko eines umbro-lazialischen Nachfolgers von Antoniazio Romano aus dem späten 15. oder frühen 16. Jahrhundert mit einer thronenden Madonna zwischen dem hl. Johannes dem Täufer und dem hl. Franz von Assisi angebracht ist.³³ In diesem Anraum sind auch zwei der Grabplatten *in situ* erhalten geblieben: die eine vom Anfang des 15. Jahrhunderts erinnert an den Rechtsanwalt Paolo Scoccia-

7 Rom, Pantheon, Innenraum, zweite Ädikula rechts vom Eingang mit einem Fresko der Marienkrönung aus dem Trecento

pile (Abb. 8), die andere an eine Gismonda, welche 1476 gestorben ist.³⁴ Die des Pietro Angelo de Melle sowie weitere, zum Teil aus dem 14. Jahrhundert stammende Grabplatten haben sich aus Fragmenten zusammensetzen lassen, die im Pantheon aufbewahrt werden.³⁵ Wie in fast allen römischen Kirchen waren solche marmornen Flachreliefs auch in den Fußboden des Pantheon eingelassen und verschonten nicht das antike Muster aus Kreisen und Quadraten, das heute wieder vollständig und fast überall richtig rekonstruiert ist.

Nicht mehr erhalten sind das von vier Porphyrsäulen getragene Ziborium über dem Hochaltar und die in die Rotunde hineinreichende, umgebende Schrankenanlage mit nochmals sechs Porphyrsäulen, die in erster Linie für jeden Eintretenden klar erkenntlich gemacht hatten, dass die antike Cella in einen christlichen

Kultraum umgewandelt worden war. Raffael hatte es vorgezogen, diese Elemente, die den Innenraum zu Anfang des 16. Jahrhunderts bestimmten und verstellten, nicht zu überliefern, sondern vor seinem geistigen Auge den paganen Zustand zu rekonstruieren und auf seinem Blatt in bereinigter Form festzuhalten (Abb. 1). Um diesen Eindruck zu erzeugen, musste er bei seiner zeichnerischen Aufnahme im Inneren des Pantheon umhergehen, um hinter die mittelalterliche Schrankenanlage zu blicken. Wahrscheinlich liegt hierin ein Grund dafür, dass die Innenansicht der Rotunde in zwei Abschnitten gezeichnet ist und der berühmte Fehler entstanden ist,³⁶ bei dem der Zeichner einen Alkoven mit seiner Säulenstellung sowie einen Wandteil mit der davor stehenden Ädikula ausgelassen hat. Das heißt, Raffael hat die beiden Teile des Aufrisses verbunden, für die er Beobachtungen von unterschiedlichen Standpunkten benötigte; dabei ist ihm ein dritter Teil, der das Wandpanorama vervollständigt hätte, entgangen.³⁷

8 Rom, Pantheon, Innenraum, dritter Alkoven rechts vom Eingang, Grabplatte des Rechtsanwaltes Paolo Scocciapile, Anfang 15. Jahrhundert

9 Raffael:
*Madonna
del Baldac-
chino,
Florenz,
Palazzo
Pitti*

In seinem Altargemälde von 1508 für die Cappella Dei in Santo Spirito in Florenz, der »Madonna del Baldacchino«, ist Raffael eine eigenwillige Mischung seines rekonstruierenden Ansatzes gelungen (Abb. 9): Er hat die Hauptapsis des Pantheon als Nische für eine Sacra Conversazione benutzt.³⁸ Obwohl er sich wieder den originalen antiken Zustand der Architektur vorgestellt und als Hintergrund verwandt hat, nimmt nun die Maria mit dem Kind die Stelle des mittelalterlichen Altares ein, und auf dem Thron einer antiken Jupiterstatue³⁹ sitzend hält sie als Mutter des wahren Gottes das Christuskind auf ihrem Schoß.

10 *Hermann Vischer: Grundriss des Pantheon, Paris, Louvre, inv. 190510*

Bisher ist nur ein einziger Zeichner der Renaissance, der aus Nürnberg stammende Hermann Vischer (ca. 1486–1517), bekannt, der die mittelalterliche Einrichtung mit Ziborium und Schrankenanlage zumindest im Grundriss (Abb. 10) festgehalten hat und das Pantheon nicht als antikes Monument dokumentiert, sondern ganz und gar als Kirche versteht. In den Beischriften auf dem im Jahre 1515 entstandenen Blatt wird die antike Bezeichnung des Baus nicht einmal genannt: »Hie leit die gantz kapelln marija Rodunda im grunt mit der borten oder Eingang«. ⁴⁰ Außer dem Hochaltar sind auch die Adikulen ausdrücklich als Altäre markiert: »das sin altar«.

Einige spätere Quellen überliefern die zentrale Anlage etwas ausführlicher. Pompeo Ugonio beschreibt 1588 den Aufriss und die verwendeten kostbaren Marmorsorten ⁴¹ ebenso wie Giovan Carlo Valloni 1670; ⁴² die Angaben von Giovanni Antonio Bruzi aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts sind sogar noch etwas ausführlicher bis hin zu den Inschriften. ⁴³ Ähnlich verhält es sich mit den Bilddokumenten. Die bekannten orthogonalen Aufrisse und der Grundriss (Abb. 11) aus der Werkstatt Berninis, die im Zusammenhang der Umbaupläne unter Papst Alexander VII. entstanden sind, ⁴⁴ erlauben es, die

11 *Werkstatt des Gianlorenzo Bernini: Grundriss des Pantheon, Biblioteca Apostolica Vaticana, Chigi P VII 9, fol. 108r*

12 *Werkstatt des Gianlorenzo Bernini: Orthogonaler Aufriss und Schnitt durch das Pantheon mit aufgeklebtem, klappbarem Schnitt der Pergola, Biblioteca Apostolica Vaticana, Chigi P VII 9, fol. 110r*

13 *Anonymer Zeichner des
17. Jahrhunderts: Schnitt
in der Querachse des Pan-
theon, Mailand, Civico
Gabinetto dei Disegni, Col-
lezione Sardini Martinelli,
inv. V, fol. 99r*

Ausmaße der Schrankenanlage zu ermitteln.⁴⁵ Auf ihnen wird durch den aufgeklebten, klappbaren Schnitt der Pergola (Abb. 12) anschaulich, was Raffael 1506 im Wege gestanden hatte und wie weit er um sie hatte herumgehen müssen, um die dahinterliegende Ädikula sehen und zeichnen zu können. Genauer noch gibt ein ebenfalls orthogonaler Schnitt durch das Pantheon in der Mailänder Collezione Sardini Martinelli (Abb. 13) die Anlage wieder.⁴⁶ Da das Blatt zu einer Serie gehört, in der sich auch ein Aufriss der Fassade mit den beiden Glockentürmen befindet, die Urban VIII. hatte ergänzen lassen,⁴⁷ dürfte es nicht jünger sein als die vatikanischen Aufnahmen und Projekte. Der genannte Schnitt analysiert die Altaranlage sehr genau. So überliefert er den rechten der beiden

wohl symmetrischen Ambonen bzw. Lesepulte, wie Bruzi sie beschrieben hat, und er zeigt auch Aufriss und Schnitt des Altarziboriums. Während die laut Inschrift von Stephanus Philippi gestiftete Schrankenanlage⁴⁸ möglicherweise aus der Zeit der Weihe des Pantheon stammte,⁴⁹ werden in den Beschreibungen Wappen und Inschriften auf dem Ziborium genannt, die Papst Innozenz VIII. als Stifter einer Erneuerung des zentralen Elements der Anlage auswies und die in diesem Zusammenhang 1491 dort angebracht wurden.⁵⁰ Der Stich von Giuseppe Tiburzio Vergelli und Pietro Paolo Girelli von 1692⁵¹ bestätigt die Anlage, die bis zur Stiftung eines neuen Hochaltars unter Papst Clemens XI. 1711 bestanden hat,⁵² liefert aber kaum detaillierte Informationen.

Da an den beiden Ädikulen mit Rundgiebeln (Abb. 7), die dem Eingang näher liegen als der Apsis, die ursprünglichen antiken Porphyrsäulen durch je zwei Granitsäulen ersetzt sind, ist die Schlussfolgerung gezogen worden, dass die originalen Schäfte von Innozenz VIII. bzw. seinen Architekten für das neue Altarziborium verwendet worden sind.⁵³ In der Tat hat man die Spolien nicht einfach herausgebrochen, sondern sorgfältig durch andere Säulen ersetzt. Statt der ehemals kompositen Basen finden sich auf beiden Seiten nun attische, die ergänzten Schäfte sind aus Granit, und nachdem rechts wieder korinthische Kapitelle, allerdings spätere als die originalen hadrianischen, eingefügt worden sind, weichen die links – eventuell in Ermangelung passenderer Elemente von Bauornamentik – verwendeten korinthisierenden Eichenkranzkapitelle, die in die zweite Hälfte des 1. Jahrhunderts datiert werden,⁵⁴ in jeder Beziehung vom Formenrepertoire des Pantheon ab und erweisen sich auch formal unmittelbar als Spolien. Da für das Ziborium vier Säulen benötigt wurden, liegt es nahe anzunehmen, dass man sich genau dieser Materialien aus dem Pantheon selbst bedient hat. Dass die Säulen bereits in der frühmittelalterlichen Schrankenanlage verwendet worden waren, ist weniger wahrscheinlich; denn sie bestand aus sechs Porphyrsäulen, und hier hätten die Spolien der beiden Ädikulen nicht ausgereicht. Drei Kopien nach einer zeichnerischen Aufnahme einer solchen Ädikula mit Rundgiebel – im Codex Escorialensis⁵⁵, im RIBA in London (Abb. 14)⁵⁶ und in den Uffizien⁵⁷ – zeigen attische Basen und korinthisierende Blattkapitelle. Wenn die zeichnerische Wiedergabe dieser Details, auch wenn sie in allen drei Fassungen auftreten, nicht überinterpretiert ist, dann ist hier die von Innozenz VIII. geplünderte bzw. veränderte Ädikula kurz nach 1491 wiedergegeben.⁵⁸

In der Folge setzten Anfang des 16. Jahrhunderts rege Restaurierungen insbesondere der Ädikulen oder Tabernakel im Pantheon ein, die über Stiftungen

14 *Anonymer Zeichner aus dem Umkreis des Giuliano da Sangallo: Ädikula im Pantheon, London, Royal Institute of British Architects, inv. VIII/6*

von Altären finanziert werden konnten. Das bekannteste Beispiel in der Reihe ist wahrscheinlich Raffaels Grab (Abb. 15). Testamentarisch hatte der Künstler hinterlassen, dass er in dem auch für seine Kunst so ausschlaggebenden antiken und christianisierten Bauwerk beigesetzt werden wollte.⁵⁹ Dass innerhalb der kurzen Zeit von zwei bis drei Dezennien alle acht Ädikulen restauriert und liturgisch mit privaten Mitteln, z. B. als Grablege, hergerichtet werden konnten, ist vielleicht auch ein Anzeichen dafür, dass die römische Renaissance künstlerisch, aber wohl auch wirtschaftlich ihren Höhepunkt erreichte.⁶⁰

Alle frühen Zeichnungen des Pantheon, angefangen bei Francesco di Giorgio Martini (Abb. 16),⁶¹ zeigen die Sockelzone der Tabernakel mit offenen, unverbundenen Piedestalen. Die früheste bekannte Zeichnung, die beide Wan-

15 *Rom, Pantheon, Innenraum, Raffels Grab – wahrscheinlich nach Entwürfen von Raffael selbst*

16 *Francesco di Giorgio Martini: Pantheon, Turin, Biblioteca Reale, Codex Saluzzianus 148, fol. 80r*

17 Giuliano da Sangallo:
Ädikula aus dem Pan-
theon, Biblioteca Aposto-
lica Vaticana, Barb. lat.
4424, fol. 27v

gen unter den Säulen verbunden zeigt, befindet sich im Codex Barberini des Giuliano da Sangallo (Abb. 17).⁶² Diese eindrucksvolle, ganzseitige Aufnahme ist bereits auf ein großes Folio des Codex gezeichnet und gehört folglich nicht zu den frühen Studien im »Libro«. Bei den Schwierigkeiten mit der Datierung der einzelnen Darstellungen⁶³ bleibt vorläufig nur ein terminus ante von Giulianos Tod im Jahre 1516, d. h. innerhalb der Restaurierungsphase der Tabernakel. In der fraglichen Zeit um 1514 gibt Bernardo della Volpaia sowohl die Ädikula mit dem Dreiecksgiebel als auch die mit dem Rundgiebel in seinem sogenannten Codex Coner noch offen wieder (Abb. 18)⁶⁴ ebenso wie Antonio da Faenza in seinem zwischen 1520 und 1535 entstandenen, Aufnahmen aus seiner römischen Zeit verwendenden Architekturtraktat (Abb. 19).⁶⁵ Gegen 1519/20 taucht in den Antikennachzeichnungen allmählich der geschlossene Sockel häufiger auf, wie z. B. in dem in diese Zeit datierten Blatt von Giovanni Francesco da Sangallo.⁶⁶ Im April 1523 sind immerhin die Arbeiten an Raffaels bereits erwähntem Grab noch im Gange, während derer die zweite Ädikula mit Rundgiebel auf der linken Seite ihre heutige Gestalt mit der »Madonna

18 *Bernardo della Volpaia: Zwei Adikulen aus dem Pantheon, London, Sir John Soane's Museum, Codex Coner, fol. 52r*

19 *Antonio da Faenza: Aufnahmen von Außenbau und Innenraum des Pantheon, Privatbesitz, Codex, fol. 53v*

20 *Raffaello da Montelupo: Ädikula
aus dem Pantheon, Lille, Musée des
Beaux Arts, inv. Pluchart 875*

del Sasso« erhielt.⁶⁷ Danach findet sich schließlich in den Darstellungen der tempelfrontartigen Einbauten die uns geläufige heutige Form wie z. B. im Zeichnungsbuch des Raffaello da Montelupo in Lille (Abb. 20).⁶⁸

Am Befund vor Ort kann diese Veränderung nicht mehr verifiziert werden, da alle acht Wangen an der entscheidenden Stelle durch die späteren Eingriffe gestört sind. Ein typologischer Vergleich mit Bauten bzw. Bauteilen aus hadrianischer Zeit wird durch die Seltenheit solcher Architekturelemente erschwert, wenn auch generell festgestellt werden kann, dass der Umgang mit Piedestalen in dieser Epoche der Antike eher spielerisch erscheint, statt einem strengen typologischen Muster zu folgen, dass nicht immer die klassische Betonung der Horizontalen bevorzugt wurde, sondern dass aufstrebende, fast diaphan anmutende Strukturen erprobt wurden.⁶⁹ Am ehesten lässt sich die originale Form der Ädikulen aus dem Studium der Antikennachzeichnungen erschließen.

21 *Gregor Caronica:
Ädikula aus dem
Pantheon, Folio aus
einem verschollenen
Codex von 1577*

Hier ist ein Blatt interessant, das Gregor Caronica zugeschrieben wird und dessen heutiger Aufbewahrungsort leider unbekannt ist (Abb. 21); es befindet sich in einem auf das Jahr 1577 datierten Codex, einem Album oder einem Zeichnungsbuch homogenen Inhalts, der vor 1940 im Besitz von O. Baer in Frankfurt war.⁷⁰ Eine Aufschrift auf einem orthogonalen Teilaufriß der Untergeschosswand der Rotunde mit einer Dreiecksgiebelädikula und den beiden Pilastern zu ihren Seiten scheint die Beobachtung der getrennten Piedestale zu bestätigen. Auf dem Blatt hat der Zeichner vermerkt: »Il basamento d[ell'] altare è moderno dalla base della colonna in giù«. Unabhängig von diesem Blatt berichtet Pirro Ligorio, »che i tabernacoli degli altari furono restaurati, l'uno dopo l'altro, a spese di pie persone«. ⁷¹ Beide Informationen können auf Berichten von Augenzeugen beruhen oder nach Zeichnungen von solchen kopiert sein. Im Gegensatz zur gängigen archäologischen Lehrmeinung⁷² wirken die Notizen wie explizite Bestätigungen dessen, was aus den einzelnen Zeichnungen zu schließen ist, wenn sie in eine chronologische Reihenfolge gebracht werden.

Das heutige, der im Ganzen idealen, formalen Vorstellung der Renaissance angenäherte Aussehen des Pantheon verleitet dazu, den gegenwärtigen Zustand für einen überkommenen Befund zu halten. Was original und antik erscheint, ist vielfach eine manchmal mehr, manchmal weniger interpretierende Wie-

derherstellung. Nicht alle Eingriffe waren so eklatant wie der Einbau des mittelalterlichen Altars oder die Veränderung der Ädikulen. Manchmal sind es ganz spezifische Details, wie das Dekorationsschema der farbigen Marmorinkrustation im Innern, bei denen die Analyse der frühen Aufnahmen der Renaissancezeichner auf Veränderungen und Wiederherstellungen im Laufe der Jahrhunderte aufmerksam machen kann.⁷³

Unter diesem Gesichtspunkt wird auch die Notwendigkeit eines Engagements für den Außenbau verständlich, der aus offensichtlichen

Gründen ungleich schlechter als der Innenraum erhalten war, nicht nur wegen der Witterungseinflüsse, sondern auch der Übergriffe von Anwohnern, Einbauten von Gesindel sowie Plünderungen durch Vandalen und Eroberer. So widmeten sich die Päpste auch bald nach ihrer Rückkehr aus Avignon und noch während der Beruhigung der politischen Verhältnisse in Rom im frühen 15. Jahrhundert dem Pantheon. Die neue Bleiabdeckung der Kuppel, die ihre vergoldeten Bronzetafeln längst verloren hatte, führt der »Liber Pontificalis« für das Pontifikat Martins V. (1417–31) auf.⁷⁴ Unter Martins Nachfolger, Papst Eugen IV. (1431–47), berichtet Flavio Biondo in seiner »Roma instaurata« von einer offenbar schon notwendig gewordenen Instandsetzung jenes Bleidaches.⁷⁵ Sind es hier nur mittelbare schriftliche Erwähnungen, so haben sich von der Kampagne unter keinem Geringeren als Nikolaus V., dem Humanisten auf dem Papstthron, Zahlungsbelege und sogar etliche Bleiziegel mit der großen Prägung von Wappen, Namen und der Jahreszahl 1451 erhalten (Abb. 22).⁷⁶ Gleichzeitig mit den Instandsetzungen wird immer wieder versucht, durch Räumungen die Porticus von unzulässigen Einbauten zu befreien.⁷⁷

Wie bei den Ädikulen im Innern der Rotunde so ist auch der antike Dachstuhl aus Bronze, der unter dem Pontifikat des Barberini-Papstes Urban VIII. im Jahre 1625 eingeschmolzen und durch einen hölzernen ersetzt worden ist,⁷⁸ nur aus Renaissance-darstellungen bekannt. Besser als Sebastiano Serlio im dritten Buch seines Architekturtraktates⁷⁹ geben zwei spätere Zeichner den Befund

22 Bleiziegel von der ehemaligen Abdeckung der Kuppel des Pantheon, Vatikanstadt, Musei Vaticani, inv. 56231

²³ *Französischer Anonymus aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts: Dachstuhl der Porticus des Pantheon, New York, Metropolitan Museum, Goldschmidt Scrapbook, fol. 84v–85r*

wieder. Ein bislang nicht identifizierter Portugiese, tätig um 1568–70,⁸⁰ und der als Hand F bezeichnete, ebenfalls anonyme Autor im sogenannten Goldschmidt Scrapbook mit französischen Zeichnungen,⁸¹ ebenfalls aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, überliefern eine der umfassendsten Dokumentationen des Pantheon, in welcher der Bau bis in kleinste Details genau studiert wurde. Unter den Aufnahmen befinden sich (Abb. 23) mehrere Darstellungen, welche die seltene antike Konstruktion mit all ihren Eigenheiten wiedergeben.⁸² Lediglich ein bronzenener Niet, der sich ehemals im Besitz des Biographen, Sammlers und Antiquars Giovan Pietro Bellori befand, ist übrig geblieben.⁸³

VON DER BESCHÄFTIGUNG MIT DER GESCHICHTE DES PANTHEON WÄHREND DER RENAISSANCE

Die Kontinuität, mit der der Innenraum des Pantheon als Kirche ausgestattet wurde, könnte wie ein Widerspruch zu den idealisierenden Wiedergaben, wie sie die Renaissancekünstler in ihren Aufnahmen vorstellten, empfunden werden. Zum Teil waren dieselben Architekten, Bildhauer und Maler, die den antiken Zustand rekonstruierten, an der damaligen Gestaltung des Bauwerkes wie auch der davorliegenden Platzanlage beteiligt. Es zeigt sich jedoch, dass die Überlegungen zum paganen Bau zusammen mit dem Bewusstsein über die christlichen Veränderungen auch in den damaligen Versuchen, das Pantheon zu verstehen, zum Tragen kamen und dass eine erstaunlich differenzierte Kenntnis des Bauwerkes verbreitet war, in der beide Traditionen analysiert wurden. So berichtet der auf den Erzählungen der *Mirabilien* fußende englische Pilger John Capgrave in der Zeit um 1450–53 von der Stiftung des Pantheon durch Marcus Vipsanius Agrippa und der Weihe an die Göttin Cybele, die legendäre Urmutter der griechisch-römischen Götterwelt. Demnach hatte der Feldherr und Schwiegersohn des Augustus gelobt, bei einem siegreichen Abschluss eines im Auftrag des römischen Senats durchgeführten Krieges gegen die Perser den Tempel als Dankopfer zu stiften. Capgrave ist selbstverständlich von dem Kuppelbau überwältigt und erzählt folglich die alte Anekdote, dass man sie ohne Gerüst über einem aufgeworfenen Erdhügel gewölbt habe, unter dem Goldmünzen vergraben worden seien. Die römische Bevölkerung habe den Hügel nach der Fertigstellung abgetragen und die Erde aus dem Bauwerk herausgeschafft, weil man allen Zupackenden versprochen habe, dass sie die Münzen, welche sie finden würden, behalten dürften.⁸⁴ Die

über das Mittelalter hinaus vermittelte augusteische Tradition des Pantheon war durch die Inschrift auf dem Gebälk der Porticus leicht nachzuvollziehen. Vor allem ist aber bemerkenswert, dass Capgrave die Geschichte des Baus bzw. des Vorgängerbaus zumindest vage gewärtig ist; denn er referiert auch eine Datierung der Rotunde in die Regierungszeit des Kaisers Domitian. Welches die richtige Lehrmeinung sei, überlässt er souverän seinem Leser.⁸⁵ Capgrave schließt seine Betrachtung zum Pantheon mit dessen neuer Bedeutung als Kirche für alle Märtyrer und Heiligen und mit der Einsetzung des Allerheiligentestes, das vom ursprünglichen 15. bzw. 13. Mai bald auf den 1. November verlegt wurde, weil es sich mit den Segnungen der Ernte im Herbst besser feiern ließe.⁸⁶

Derartige Geschichten,⁸⁷ die aus der lokalen Tradition schöpfen, zeugen davon, dass das Pantheon eine stete Faszination auch für die umliegenden Bewohner bewahrte. Immerhin lag es im Marsfeld, wo sich das mittelalterliche Wohnquartier der seit dem Niedergang des Imperiums stark geschrumpften ewigen Stadt befand.⁸⁸ Die Päpste und ihre Stadtplaner waren nach der Rückkehr aus Avignon für dieses Phänomen sensibel und trugen ihm durch eine bereits kurz erwähnte zweifache Gestaltung des Vorplatzes mit der Aufstellung antiker Statuen Rechnung. Eugen IV. ließ 1444 die beiden Basaltlöwen, die große Porphyrrwanne und eine runde Porphyrschale auf dem Platz vor dem Pantheon neu aufstellen, die sich bereits seit dem Mittelalter dort befunden hatten. Fast ein Jahrhundert später nutzte sie auch Leo X. für eine weitere Umgestaltung des Platzes.⁸⁹ Indem die antiken Bildwerke gleichsam auf die Porticus vor der Rotunde hinführen, gliederten beide Päpste das Pantheon sichtbar in den städtischen Raum ein und präsentierten das antike Bauwerk in seiner öffentlichen Nutzung.⁹⁰

Die unterschiedlichen Ansätze von Restaurierung und Neuausstattung des Pantheon seit der Renaissance sind also gleichsam Ausdruck der umfassenden Wertschätzung für die architektonische Leistung, der sich die neuen Nutzer einerseits einfach nicht nur nicht entziehen konnten bzw. können und die sie zur Übernahme eingeladen hat, sondern die sie andererseits auch angeregt und darüber hinaus immer wieder zur eigenen Umgestaltung getrieben hat. Derselbe Raffael, der während seines vorübergehenden Romaufenthaltes 1506⁹¹ in seiner Innenansicht den antiken Zustand rekonstruiert (Abb. 1) und der in so detaillierten Aufnahmen, wie sie in einem eigenhändigen Einzelblatt⁹² und in Kopien im Fossombronner Zeichnungsbuch (Abb. 24)⁹³ erhalten sind, das Pantheon genau studiert hatte, ließ 1520, als er durch seine archäo-

24 *Anonymus Foro Sempronensis: Pantheonstudien, Fossombrone, Biblioteca Civica »B. Passionei«, inv. Disegni vol. 3, fol. 14v–15r*

logische Aktivität einen eindeutig wissenschaftlichen Ansatz vertrat, den Altar mit der Skulptur der »Madonna del Sasso« über seinem Grab errichten. In der künstlerischen Form der Statue orientierte er sich an der paganen Vergangenheit, in ihrer ikonographischen Aussage trägt er zur christlichen Nutzung bei. Die Ausstattung ist also von der historischen und theoretischen Auseinandersetzung mit dem Bauwerk letztlich nicht zu trennen, die jeweiligen Betrachter differenzieren lediglich je nach ihrem unterschiedlichen künstlerischen oder intellektuellen Niveau.

Dies zeigt sich auch bei der Adaption von architektonischen Lösungen, die eine theoretische Reflexion implizieren oder sogar voraussetzen. Dabei geht es seltener um eine Nachschöpfung des ganzen Baus, wie es vielleicht am eindrucksvollsten Andrea Palladio in der Villa Rotonda vorgeführt hat; vielmehr ist es ein Empfinden für die Perfektion in den Details, welches das antike Architekturgefüge bestimmt, und der Wunsch, diesem nachzueifern. Hier ist z. B. die Ecklösung der korinthischen Ordnung in den rechteckigen Alko-

25 *Rom, Pantheon, Innenraum, rechteckiger Alkoven, Eckkapitell*

26 *Filippo Brunelleschi: Eckkapitell, Florenz, San Lorenzo, Alte Sakristei*

ven (Abb. 25) zu nennen, die Filippo Brunelleschi für die gleiche Situation in der Alten Sakristei von San Lorenzo in Florenz (Abb. 26) oder Bramante im oberen der vatikanischen Belvederehöfe studiert hat,⁹⁴ oder einfach die Übernahme der klassischen korinthischen Ordnung in St. Peter in Rom eben durch Bramante.⁹⁵ In der eindrucksvollen Werkzeichnung für die Steinmetzen der Kapitelle der neuen Peterskirche⁹⁶ kann heute wie vor 500 Jahren die Kraft der Inspiration empfunden werden, die von den hadrianischen Kapitellen ausgeht. Der Akt des Transponierens ist hier unmittelbar nachvollziehbar. Im Falle des Gebälks für S. Biagio alla Pagnotta überliefert eine Zeichnung des Antonio da Sangallo die Gegenüberstellung von Menicantonios Studie im Pantheon, die er für Bramante ausgeführt hat, mit Bramantes eigenem Entwurf für seinen Neubau in der Via Giulia in Rom.⁹⁷ In der Chigi-Kapelle in S. Maria del Popolo geht die Faszination über die Formen hinaus und manifestiert sich bis ins Material hinein, wenn Raffael nicht nur eine Marmorinkrustation an den Wänden einsetzt, sondern der einzigartigen Schwelle aus dem ›Africano‹ genannten Marmor im Pantheon⁹⁸ hier eine massive Stufe aus dem gleichen Stein als Eingang zu seinem Kuppelraum entsprechen lässt.

Mehr noch als diese zeichnerischen Dokumente und künstlerischen Auseinandersetzungen gewährt eine Episode, die Vasari in der Vita von Andrea Sansovino erzählt, Einblick in die unterschiedlichen Aspekte eines derartigen Vorgangs. Angeblich war Kritik daran laut geworden, dass die von Cronaca 1492 entworfenen Gewölbekassetten in dem ansonsten nach Plänen von Giuliano da Sangallo schon ab 1489 errichteten Vestibül der Sakristei von S. Spirito in Florenz nicht über den Säulen fluchten.⁹⁹ Andrea Sansovino, der die Kapitelle geliefert hatte, habe die Lösung gerechtfertigt, indem er explizit Cronacas Intention, sich am antiken Vorbild zu orientieren, zitiert und auf Entsprechungen für Cronacas Lösung im Pantheon verwiesen habe. Cronaca habe, so Vasari, die Kassetten der Kuppelrotunde adaptiert, »... dove le costole che si partono dal tondo del mezzo di sopra, cioè dove ha il lume quel tempio, fanno dall'una all'altra i quadri degli sfondati dei rosoni che a poco a poco diminuiscono; ed il medesimo fa la costola, perchè non casca in su la dirittura delle colonne«.¹⁰⁰

In dieser Anekdote demonstrierte Vasari nicht nur die Kritik, der die Baumeister ausgesetzt waren bzw. gegen die sie sich verteidigen mussten, sondern nutzte sie, um gleichzeitig die Rolle, welche die archäologisch-kunsthistorische und die theoretische Diskussion der jeweiligen Zeitgenossen spielte, zu verdeutlichen. Er stellte nämlich einerseits die Intensität des Ereignisses lebendig dar, indem er die Stellungnahme eines der Protagonisten, Andrea Sansovino, wiedergab. Andererseits distanzierte er sich von dessen Standpunkt, indem er im Nachhinein noch Michelangelos Hypothesen zur Baugeschichte des Pantheon referierte, die sich genau auf die von Sansovino angeführte Interpretation bezogen. Vasari und anderen Quellen zufolge ging Michelangelo nämlich davon aus, dass das Pantheon von drei Architekten gebaut worden war: Der erste habe die Rotunde bis zum Gebälk der unteren Ordnung ausgeführt, der zweite bis zum Gebälk der oberen Ordnung, und der dritte habe die Porticus angeschlossen. Mit diesen Zuschreibungen sollte erklärt werden, warum die Kassetten und die vertikalen Elemente der Ordnungen nicht fluchten:

»Nondimeno molti artefici, e particolarmente Michelagnolo Buonarroti, sono stati d'openione, che la Ritonda fusse fatta da tre architetti, e che il primo la conducesse al fine della cornice che è sopra le colonne; l'altro dalla cornice in su, dove sono quelle finestre d'opera più gentile; perchè in vero questa seconda parte è di maniera varia e diversa dalla parte di sotto, essendo state seguitate le volte senza ubbidire ai diritti con lo spartimento:

27 *Baldassare Peruzzi: Längsschnitt durch das Pantheon, Ferrara, Biblioteca Comunale Ariostea, Ms Classe I 217, allegato 8, no. 8r*

il terzo si crede che facesse quel portico, che fu cosa rarissima. Per le quali cagioni i maestri che oggi fanno quest'arte, non cascherebbono in così fatto errore, per iscusarsi, come faceva Andrea«. ¹⁰¹

Michelangelo hatte also die gleiche formale Beobachtung gemacht wie Sansovino, stand aber der Antike ebenso skeptisch gegenüber wie die Kritiker dem zeitgenössischen Architekten und erklärte die Eigenheiten des Pantheon historisch. War John Capgrave rund ein halbes Jahrhundert vorher die Frage des Vorgängerbaus gewärtig gewesen, so hat Michelangelo die Frage nach möglichen Planwechseln des bestehenden Baus aufgeworfen. Die beiden waren, wie bereits Vasaris Erzählung zeigt, nicht die einzigen, die solche Fragen diskutierten. Vielmehr sind hier für das 15. und 16. Jahrhundert genau die Überlegungen zum Pantheon belegt, die auch die moderne Forschung zu diesem Bau noch beschäftigen. ¹⁰² Mit methodisch ganz ähnlichen Ansätzen werden über die Jahrhunderte hinweg Beobachtungen interpretiert und führen zu der damals wie heute kontrovers diskutierten Hypothese, dass mehr als ein Architekt das Pantheon entworfen habe. ¹⁰³

In zeichnerischen Aufnahmen des Pantheon, in Grundriss, Aufriss und Schnitt sowie in zahllosen Details haben die Architekten und Künstler der Renaissance sich die Kenntnis des Bauwerks als Voraussetzung für ihr Urteil erworben. Um zu einem so umfassenden Ergebnis zu kommen, wie es Baldassare Peruzzi in seinem Längsschnitt durch den gesamten Bau in Ferrara gelungen ist (Abb. 27), bedarf es vieler Einzelstudien und einer systematischen Durchdringung der Architektur.¹⁰⁴ Dies wird an dem Pilaster deutlich, den er gleichsam korrigierend hinter der Tür einzeichnet, wahrscheinlich weil er ihn nach seinem Verständnis antiker Baukunst vermisst.¹⁰⁵

Unter den Einzelaufnahmen sind manchmal sogar nicht mehr erhaltene Befunde dokumentiert wie etwa die Marmorinkrustation der Vorhalle.¹⁰⁶

IDEALPROJEKTE DES PANTHEON

Neben dem kunsttheoretischen Ansatz, der historischen Analyse und der Nachahmung im Ganzen wie von Details haben zahlreiche Künstler und Architekten in der Renaissance das Pantheon auch als unmittelbare formale Herausforderung empfunden, haben sich kreativ, zumindest zeichnerisch, mit dem Bau als ganzem Organismus auseinandergesetzt und nach eigenen Lösungen der antiken Bauaufgabe gesucht. Ohne dass sie jemand beauftragt hätte, haben sie sozusagen Variationen zum Thema Pantheon geschaffen.

Francesco di Giorgio Martini hat beispielsweise im Addendum zu seinem Turiner Codex die Proportionen verändert und vertikale Bezüge zwischen der unteren, der oberen Ordnung und der Kuppel eingeführt (Abb. 16).¹⁰⁷ Durch die steilen, fast gotischen Reminiszenzen ist gleichsam eine quattrocenteske Version des Pantheon entstanden. Die Bezüge im Architektursystem sind gemäß einer klassischen Syntax alle hergestellt und, anders als im antiken Bauwerk, sind die vertikal gliedernden Elemente der Geschosse in axiale Beziehung zueinander gesetzt. Indem jedoch die polychrome Marmorinkrustation auf eine Zone zwischen den beiden Geschossen beschränkt und nur das Segment des hinteren Drittels der Rotunde behandelt ist, wird indirekt die ungeheure Komplexität der antiken Lösung bewusst.

Einen anderen Anspruch hat Antonio da Sangallo d. J. erhoben, da sein Architekturverständnis auf einen dogmatischen Kanon ausgerichtet war bzw. von einem solchen ausging. Aus zahlreichen Studien vor Ort kannte er das Pantheon bis in die Details. Niemand hat es wahrscheinlich jemals so pein-

28 Antonio Da Sangallo d. J.: Grundriss des »verbesserten« Pantheon, Florenz, Uffizien, inv. 3990 Ar

lich genau vermessen wie er. Bis in die Minute hinein, also auf 0,5 mm, hat er dem antiken Baumeister Abweichungen von Vitruvs Architekturtheorie nachgewiesen.¹⁰⁸ Neben seinen Bauaufnahmen, die entweder vor Ort entstanden oder im Studio ins Reine gezeichnet worden sind, existieren fünf Blätter mit Verbesserungsvorschlägen, die in einer kleinteiligen, minutiösen Megalomanie kulminieren und die das Pantheon auf einen Sockel von nicht weniger als zwanzig Stufen erheben und ihm ein Dickicht einer Vorhalle mit 36 Säulen vorlagern (Abb. 28). Der Aufriss Sangallos verstrickt sich in den Schemata der Achsen, Fluchten und Verkröpfungen sowie den Modulen und der Ideologie eines Regelwerkes. Die Gruppe von zusammengehörigen Zeichnungen ist zu Recht als Kritik Antonios am antiken Pantheon interpretiert worden.¹⁰⁹ Von

der geistreichen Struktur des Bauwerks, die aus dem Kreis entwickelt ist und die über die der Rundung innewohnende Dynamik jeden auftretenden Konflikt des architektonischen Organismus lösen kann, ist nichts übrig geblieben. Sangallos Zentralbau gerät zur Karikatur des Pantheon.¹¹⁰

Auch Bernardo della Volpaia, ein Mitarbeiter des Antonio da Sangallo, konnte seinerseits offenbar der Faszination des Pantheon nicht widerstehen. In seinem sogenannten Codex Coner, einem der bedeutendsten, bereits erwähnten Codices mit Antikennachzeichnungen, findet sich unter den subtilsten Aufnahmen antiker Architektur ein Schnitt durch das Pantheon, in dem der Autor alle syntaktischen Konstellationen des antiken Architektursystems in einer einzigen Zeichnung durchdekliniert hat (Abb. 29).¹¹¹ Der Wandaufriß läuft gleichmäßig um. Auch die rechteckigen und runden Alkoven alternieren regelmäßig, allerdings nicht symmetrisch, sondern in entgegengesetzter Abfolge zu beiden Seiten der Mittelachse. Daher kann Volpaia im Vordergrund einen Schnitt durch beide zeigen. Die Ädikulen haben im antiken Bauwerk die Funktion, den Rhythmus entscheidend zu artikulieren, indem jene mit Segmentbogengiebeln den runden Alkoven flankieren und den Wechsel zu den querrechteckigen Alkoven markieren, während jene mit Dreiecksgiebeln jeweils die Enden eines in Grund- und Aufriss komplex organisierten Pantheon-Halbrunds besetzen. Volpaia deutet dieses Alternieren der Ädikulen lediglich an, indem er jeweils einen Typ auf einer Seite der Mittelachse zeigt. Aufgrund seiner Fähigkeiten in der Darstellung von Architektur gelingt es ihm, den Eindruck einer übergreifenden Perfektion zu erhalten, obwohl die subtile Konsequenz im Entwurf des römischen Architekten keine Abweichungen, und sei es im Detail, gestattet.

Volpaia kombiniert in seiner komplexen Darstellungsform einen orthogonalen Schnitt mit einer Perspektive von einem recht erhöhten Standpunkt außerhalb des Gebäudes und spielt darin alle diese Situationen, die im Pantheon auftreten, in einer einzigen Zeichnung durch. So liegt ein runder Alkoven in der Mittelachse, und rechts schließt er einen rechteckigen und die Hälfte eines runden und links – die Abfolge umkehrend – entsprechend einen runden und die Hälfte eines rechteckigen an. Während Volpaia die unauffällige Störung des Rhythmus der Alkoven im Rund für seine Demonstration der Phänomene in Kauf nimmt, versucht er durch eine Symmetrisierung der Ädikulen, zwei mit rundem Giebel links, zwei mit dreieckigem rechts, auf das zum Wandablauf der Alkoven kontrapostische Prinzip der originalen Situation hinzuweisen. Es entsteht gleichzeitig der Eindruck, als habe Volpaia Ein-

29 *Bernardo della Volpaia: Schnitt durch die Querachse des Pantheon, London, Sir John Soane's Museum, Codex Coner, fol. 32v*

30 *Philipp Galle nach Maarten van Heemskerck: König Josiah zerstört die Tempel von Ashtoreth, Chemosh und Milchon, Kupferstich, Dresden, Kupferstichkabinett A 35444*

gang und Hauptapsis der Cella des antiken Tempels überwunden, die offenbar viele Zeitgenossen störten.¹¹² Die Schöpfung seiner Zeichnung wirkt wie ein zur Perfektion geführtes Pantheon, in dem kein Mensch die Gottheit – oder die Architektur – mehr stören kann, weil er gar keinen Einlass mehr in die Rotunde findet.

Als Verkörperung des Ideals antiker Architektur hat das Pantheon natürlich auch provoziert. In Philipp Galles Stich »König Josiah zerstört die Tempel von Ashtoreth, Chemosh und Milchon«, den Maarten van Heemskerck entworfen hatte (Abb. 30),¹¹³ wird der antike, römische Zentralbau als heidnisches Heiligtum eingerissen und in Trümmer gelegt. Heemskerck, der mit den römischen Monumenten bestens vertraut war, weil er sie in seinen Skizzenbüchern während seines Romaufenthaltes von 1532 bis 1536 ausgiebig studiert und dokumentiert hatte, lebte hier gleichsam eine Anklage von Johannes Calvin bildlich aus und propagiert Konsequenzen. Calvin hatte gegen die frühe Kirche den

Vorwurf der Idolatrie erhoben, weil sie seiner Meinung nach zusammen mit der Übernahme der paganen Monumente auch deren Praxen nachgeahmt und diese nicht christianisiert habe, sondern vielmehr selbst dem alten Götterdienst verfallen sei.¹¹⁴

Die Hoheit des Pantheon kommt vielleicht am eindrucksvollsten in einer Anekdote zu Kaiser Karl V. zum Ausdruck, die heute noch der römische Volksmund erzählt. 1535, nach seiner Kampagne in Tunesien, besuchte er Rom und feierte hier, acht Jahre nachdem er die Stadt in seinem furchtbaren Sacco di Roma erobert und geplündert hatte, einen Triumph »all'antica«, indem er mit seinem Heer wie die römischen Kaiser über die Via Sacra aufs Kapitol zog. Sein sehnlichster Wunsch sei damals gewesen, auf die Kuppel des Pantheon zu steigen. Eine Version erzählt die Geschichte, dass der Sohn des Pantheonwärters ausgewählt worden sei, allein den Kaiser Karl zu begleiten. Das Gefühl oder, besser gesagt, der Schauer, hoch oben ohne jede Brüstung am Rande des offenen Oculus zu stehen und hinab in die Rotunde zu blicken, wo die Kuppel unter den Füßen zurückweicht und der eigene Standpunkt nirgendwo sichtbaren Halt hat, ist mehr als schwindelerregend, nicht beschreibbar und nicht vorauszuahnen, bevor man dort steht. Einem Kaiser ist es nicht möglich, sich der weiten Öffnung des Kuppelauges auf allen vieren zu nähern oder gar umzukehren, schon gar nicht wenn er von einem Heranwachsenden oder einem Jüngling begleitet wird, der mit der Erfahrung der Kuppel aufgewachsen ist und dem das Erlebnis keinen Schrecken bereitet. Allein in der Selbstverständlichkeit, mit der sich der Besuch vollzog, offenbart sich die Majestät der Persönlichkeit Karls V. Natürlich habe der Vater hinterher seinen Sohn gefragt, wie es denn gewesen sei, als er mit dem Kaiser dort oben gestanden habe. Der Sohn habe geantwortet, dass ihn auf einmal die Erinnerung an den fürchterlichen Sacco und die mörderische Verheerung der Stadt ergriffen habe, für die dieser Mann verantwortlich sei, und er habe ihn am liebsten durch den Oculus hinab stoßen wollen. Wissend, dass eine solche Äußerung genau so tödlich sein kann wie die Tat selbst, soll der Vater seinem Heißsporn darauf geantwortet haben: »Mein Sohn, so etwas sagt man nicht, so etwas tut man!«

In leicht abgewandelter Form hat Miguel de Cervantes (1547–1616) die Geschichte in seinem »Don Quijote« verarbeitet. Die Rolle des Jungen hat dort ein römischer Ritter übernommen, der Karl V. auf das Dach der Rotunde begleitet, »der im Altertum der Tempel aller Götter hieß und jetzt mit besserem Namen die Kirche aller Heiligen heißt; es ist dies das Gebäude, das von allen, die das Heidentum in Rom aufgerichtet hat, am vollständigsten erhalten ge-

blieben ist und das von der Großartigkeit und Prachtliebe seiner Erbauer am besten Zeugnis ablegt. Es hat die Gestalt einer riesigen durchgeschnittenen Apfelsine, ist ungeheuer groß und sehr hell, während doch das Licht nur durch ein einziges Fenster hereinfällt oder, richtiger gesagt, durch eine runde Öffnung in der Kuppel oben. Als der Kaiser von hier aus das Gebäude betrachtete, befand sich ein römischer Ritter ihm zur Seite, der ihm die Schönheiten dieses Riesenwerkes und die Kunstmittel bei dieser merkwürdigen Bauart erklärte«. Beim Herabsteigen von der Kuppel gesteht er dem Kaiser seine Anwandlung, die das Erlebnis in ihm geweckt habe, begründet sie jedoch nicht mit Rache, sondern mit Ruhmsucht: »Tausendmal, geheiligte Majestät, kam mich die Lust an, Eure Majestät mit den Armen zu umfassen und mich aus dieser Kuppelöffnung hinunterzustürzen, um der Welt einen unvergänglichen Namen zu hinterlassen«. ¹¹⁵

Der Mann von La Mancha erzählt Sancho Pansa die Geschichte in Parallele zu der Zerstörung des Dianatempels in Ephesus, eines der Sieben Weltwunder, durch den Frevler Herostratus. Kein Künstler, Dichter oder Humanist der Renaissance hat sonst die Parallele zu den Sieben Weltwundern gezogen, obwohl alle bis hin zu Johannes Calvin dem Pantheon mit der gleichen Ehrfurcht wie diesen gegenübertraten. Lediglich von Michelangelo wird ein höherer Lobpreis berichtet – oder vielleicht ist es nur seine Form, den paganen Tempel zu exorzieren. Er soll das Pantheon bzw. dessen innere große, untere Säulenordnung beschrieben haben als: »Disegno angelico e non umano«. ¹¹⁶

ANMERKUNGEN

- 1 Ernst R. Fiechter: Der ionische Tempel am Ponte Rotto in Rom (S. Maria Egiziaca), in: *Mitteilungen des Kaiserlich Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung* 21 (1906), S. 220–279; Arnold Nesselrath: *Das Fossombronner Skizzenbuch*, London 1993 (Studies of the Warburg Institute 41), S. 115–120; Jean-Pierre Adam: *Le Temple de Portunus au Forum Boarium*, Rom 1994 (Collection de l'École Française de Rome 119); *CensusID* 151132 (Portunustempel).
- 2 Christiane Denker Nesselrath: Die Säulenordnungen bei Bramante, Worms 1990 (Römische Studien der Bibliotheca Hertziana 4), S. 47 und 127; dies.: Bramante e l'ordine corinzio, in: *L'emploi des ordres dans l'architecture de la Renaissance*, hg. von Jean Guillaume, Paris 1992, S. 83–96; hier S. 86–89.
- 3 Für Raffael liegt in den verwendeten Materialien ein wesentlicher Unterschied zwischen der Architektur der Antike und derjenigen der Renaissance, vgl. Vincenzo Golzio: Raffaello nei documenti, nelle testimonianze di contemporanei e nella letteratura del suo secolo, *Vatikanstadt* 1936, S. 85; John Shearman: Raphael in *Early Modern Sources 1483–1602*, 2 Bde., New Haven/London 2003, Bd. 1, S. 520.
- 4 Ian Campbell: The New St Peter's: Basilica or Temple, in: *The Oxford Art Journal* 4 (1981), S. 3–8; hier S. 5; Flaminio Lucchini: Pantheon, Rom 1996, S. 114.
- 5 Vgl. parallel dazu, wie Maarten van Heemskerck das Kolosseum in seinem Selbstbildnis programmatisch instrumentalisiert, Matthias Winner: ›Vedute‹ in Flemish Landscape Drawings of the Late 16th Century, in: *Netherlandish Mannerism*, hg. von Görel Cavalli-Björkman, Stockholm 1985, S. 85–96; hier S. 91.
- 6 Zu den mittelalterlichen Legenden zur Vertreibung der Dämonen und zu der Entstehung des Oculus vgl. Tilmann Buddensieg: Raffaels Grab, in: *Munuscula discipulorum. Kunsthistorische Studien*, Hans Kaufmann zum 70. Geburtstag, hg. von Tilmann Buddensieg, Matthias Winner, Berlin 1968, S. 45–70; hier S. 56–58, Abb. 40.
- 7 Giovanni Erolì: *Raccolta epigrafica, storica, bibliografica del Pantheon di Agrippa*, Narni 1895, S. 343–438; Buddensieg 1968 (Anm. 6).
- 8 Erolì 1895 (Anm. 7), S. 438.
- 9 Ebd., S. 439 f.
- 10 Ebd., S. 440; Zygmunt Waźbiński: Annibale Carracci e l'Accademia di San Luca: a proposito di un monumento eretto in Pantheon nel 1674, in: *Les Carrache et les décors profanes, actes du colloque, Rome 2–4 octobre 1986*, hg. von der École Française, Rom 1988, S. 557–615; hier S. 562.
- 11 Marisanta Di Prampero de Carvalho: *Perché Giovanni fu sepolto al Pantheon*, Udine 2003.
- 12 Waźbiński 1988 (Anm. 10).
- 13 Ebd., S. 562 f.
- 14 Erolì 1895 (Anm. 7), S. 232; Roberto Vighi: *The Pantheon, Rom 1964*, S. 48.
- 15 Waźbiński 1988 (Anm. 10), S. 563; Di Prampero de Carvalho 2003 (Anm. 11), S. 17.
- 16 Florenz, Uffizien, inv. 164 A; *CensusID* 44648. John Shearman: Raphael, Rome, and the Codex Escorialensis, in: *Master Drawings* 15 (1977), S. 107–146; hier S. 109–117, Taf. 1–3; Arnold Nesselrath: Raphael's Archaeological Method, in: *Raffaello a Roma*, Rom 1986, S. 357–371; hier S. 358–361, Abb. 5–9.
- 17 Antonio Muñoz: La decorazione medioevale del Pantheon, in: *Nuovo bullettino di archeologia cristiana* 18 (1912), S. 25–35; hier S. 32–34.

- 18 Richard Krautheimer: *Rome. Profile of a City 312–1308*, Princeton 1980, S. 56.
- 19 Flavio Biondo: *Roma instaurata*, hg. von Lucio Fauno, Venedig 1558, fol. 65; Ferdinando Castagnoli, Carlo Cecchelli, Gustavo Giovannoni, Mario Zocca: *Topografia e urbanistica di Roma*, Bologna 1958, S. 350, Taf. LXXXV.2.
- 20 El Escorial, Codex Escorialensis, fol. 43v; *CensusID* 67021. Hermann Egger unter Mitwirkung von Christian Hülsen und Adolf Michaelis: *Ein Skizzenbuch der Werkstatt Domenico Ghirlandajos*, 2 Bde., Wien 1905–06, Bd. 1, S. 116; Thomas Ashby: *Topographical Study in Rome in 1581*, London 1916, S. 131.
- 21 Paris, Louvre, inv. 11029r; *CensusID* 64421. Ashby 1916 (Anm. 20), S. 131; Castagnoli, Cecchelli, Giovannoni, Zocca 1958 (Anm. 19), S. 350, Taf. LXXXV.2.
- 22 *CensusID* 63876; Magister Gregorius: *De mirabilibus urbis Romae*, in: *Codice topografico della città di Roma*, hg. von Roberto Valentini, Giuseppe Zucchetti, 4 Bde., Rom 1946, Bd. 3, S. 137–167; hier S. 159; Cristina Nardella: *Il fascino di Roma nel Medioevo*, Rom 1997, S. 80; 126 und 162–163.
- 23 Rodolfo Lanciani: *Storia degli scavi di Roma e notizie intorno le collezioni romane di antichità*, 4 Bde., Rom 1902–12, Bd. 1, S. 15; 51 f. Die aus dieser Erwähnung abgeleitete Auffindung der Skulpturen in der Nähe des Pantheon ist somit nicht mehr haltbar. Ihre Herkunft vom antiken Iseum Campense muss allerdings nicht ausgeschlossen werden.
- 24 Die Zeitspanne für Leos X. Neuaufstellung der Antiken vor dem Pantheon ergibt sich aus der Amtszeit der »maestri delle strade« Bartolomeo della Valle und Raimondo Capodiferro, vgl. Emilio Re: *Maestri di strade*, in: *Archivio della Società Romana di Storia Patria* 43 (1920), S. 5–102. Für Hinweise danke ich Stefan Bauer und Andreas Rehberg.
- 25 Erolì 1895 (Anm. 7), S. 451 f.
- 26 Florenz, Uffizien, inv. 160 Sr; *CensusID* 43556. Die Identifizierung des Zeichners mit Baldassare Peruzzi selbst, wie sie von Frommel (Christoph Luitpold Frommel: *Peruzzis römische Anfänge*, in: *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana* 27/28 [1991/92], S. 137–182) vorgeschlagen wird, ist aus mehreren Gründen nicht haltbar: Der Handschriftenvergleich kann nicht überzeugen; Frommel (ebd., S. 174, Nr. 96) ignoriert in seiner Argumentation gänzlich die Datierung des Blattes von derselben Hand in Bayonne, Musée Bonnat, inv. 1342r, ins dritte Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts (Arnold Nesselrath: *Due candelabri antichi restaurati al tempo di Raffaello*, in: *Raffaello in Vaticano*, Ausstellungskatalog Vatikanstadt, hg. von Fabrizio Mancinelli, Anna Maria De Strobel, Giovanni Morello, Arnold Nesselrath, Mailand 1984, S. 98–99, Abb. auf S. 99 und Nesselrath 1993 [Anm. 1], S. 152 und 153) und schneidet den entscheidenden Teil des Blattes in seiner Abbildung (Abb. 21) ab; auch die Datierung der hier diskutierten Ansicht des Pantheon, die wegen der Statuenaufstellung in der Zeit nach dem Regierungsantritt Leos X., also nach 1513, entstanden sein muss, widerspricht einer Frühdatierung, wie Frommel sie vertritt, die aber die Voraussetzung für seine Zuschreibung an Peruzzi wäre, vgl. Arnold Nesselrath: *Il Pantheon*, in: *La Roma di Leon Battista Alberti. Umanisti, architetti e artisti alla scoperta dell'antico nella città del Quattrocento*, Ausstellungskatalog Rom, hg. von Francesco Paolo Fiore in Zusammenarbeit mit Arnold Nesselrath, Mailand 2005, S. 200, Kat. II.2.5; Alfonso Bartoli: *I monumenti antichi di Roma nei disegni degli Uffizi di Firenze*, 6 Bde., Rom 1914–1922, Bd. 1, Taf. XIII, Abb. 27, Bd. 6, S. 9; Doris und Gottfried Gruben: *Die Türe des Pantheon*, in: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung* 104 (1997), S. 316–347; hier S. 11, Abb. 6 (mit der alten Zuschreibung an Cronaca).
- 27 Berlin, SMB, Kupferstichkabinett, Heemskerck-Album I, fol. 10 r, Christian Hülsen, Hermann Egger: *Die römischen Skizzenbücher von Marten von Heemskerck*, 2 Bde., Berlin

- 1913–16, Bd. 1, S. 7; *CensusID* 43444, und Heemskerck-Album II, fol. 2r, ebd., Bd. 2, S. 3; *CensusID* 44703. Die Zeichnungen des »Anonymus B« genannten Niederländers entstanden nach 1538, vgl. Ilja M. Veldman: Heemskercks Romeinse tekeningen en »Anonymus B«, in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 38 (1987), S. 369–382.
- 28 Carlo Montani: Il Pantheon e i suoi recenti restauri, in: *Capitolium* 8 (1932), S. 417–426; hier S. 426; Susanna Pasquali: Il Pantheon – Architettura e antiquaria nel Settecento a Roma, Modena 1996, S. 162; dies.: Santa Maria ad Martyres (Pantheon), in: *Roma Sacra. Guida alle chiese della città eterna* 8 (1996), S. 40–47; hier S. 45.
- 29 Shearman 1977 (Anm. 16), S. 109–117.
- 30 Pasquali, Santa Maria ad Martyres, 1996 (Anm. 28), S. 46.
- 31 Muñoz 1912 (Anm. 17), S. 32–34, Abb. 5.
- 32 Erolì 1895 (Anm. 7), S. 250; Vighi 1964 (Anm. 14), S. 41, Abb. auf S. 43; Anna Cavallaro: Antoniazio Romano e gli Antoniazzeschi, Udine 1992, S. 268, Nr. 146, Abb. 250; Pasquali, Santa Maria ad Martyres, 1996 (Anm. 28), S. 46.
- 33 Das Fresko wurde aus konservatorischen Gründen von der Wand abgelöst, aber wieder in der Nische montiert; Cavallaro 1992 (Anm. 32), S. 268–269, Nr. 147, Abb. 251.
- 34 Vighi 1964 (Anm. 14), S. 41.
- 35 Muñoz 1912 (Anm. 17), S. 32, Abb. 4.
- 36 Shearman 1977 (Anm. 16), S. 111–115. In seinem Versuch, den ungewöhnlichen zweimaligen Ansatz des Zeichners zu erklären, hat John Shearman zwei unterschiedliche Autoren vorgeschlagen. Nachdem bereits vorsichtige Zweifel an dieser Händescheidung angemeldet worden sind (Nesselrath 1986 [Anm. 16], S. 359), hebt die hier vorgeschlagene Erklärung die von Shearman zu Recht empfundene Merkwürdigkeit auf und legt eine Zuschreibung beider Hälften an Raffael geradezu nahe. Sie unterstreicht darüber hinaus Shearmans Identifizierung von Raffaels Zeichnung als Prototyp, von welchem alle direkten und indirekten Kopien abhängig sind.
- 37 Das Blatt in den Uffizien enthält ohnehin nicht alle Studien, die Raffael 1506 im Pantheon angefertigt hat. Siehe Nesselrath 1986 (Anm. 16), S. 360–361 und Arnold Nesselrath: I libri di disegni di antichità – tentativo di una tipologia, in: *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, hg. von Salvatore Settis, 3 Bde., Turin 1984–86, Bd. 3, 1986, S. 87–147; S. 110.
- 38 Christoph Luitpold Frommel: Raffaello e la sua carriera architettonica, in: *Raffaello architetto*, Ausstellungskatalog Rom, hg. von Christoph Luitpold Frommel, Manfredo Tafuri, Stefano Ray, in Zusammenarbeit mit Howard Burns und Arnold Nesselrath, Mailand 1984, S. 13–46, hier S. 17. Zur Frage der Originalität des Architekturhintergrunds in der von Raffael unvollendet gelassenen Tafel siehe Marco Chiarini: La »Madonna del Baldacchino« di Raffaello, in: ders., Marco Ciatti, Serena Padovani: Raffaello a Pitti: »La Madonna del Baldacchino« – storia e restauro, Florenz 1991, S. 12–20, hier S. 17–18, wo die Position von Riedl (vgl. Peter Anselm Riedl: Raffaels »Madonna del Baldacchino«, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz* 8 [1959], S. 223–246; hier S. 239–240) noch einmal überprüft wird.
- 39 Shearman 1977 (Anm. 16), S. 128–130, Abb. 6; Frommel 1984 (Anm. 38), S. 17.
- 40 Paris, Louvre, inv. 19051v; *CensusID* 1000566. Den Hinweis auf dieses Blatt verdanke ich Wolfgang Lotz. Vgl. Nesselrath 2005 (Anm. 26), S. 191, Abb. auf S. 192. Zu Hermann Vischer siehe Wolfgang Lotz: Zu Hermann Vischers d. J. Aufnahmen italienischer Bauten, in: *Miscellanea Bibliothecae Hertzianae*, München 1961 (Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana 16), S. 167–174; Emmanuel Starcky: Dessins de Dürer et de la Renaissance germanique, Paris 1991, S. 101–104 und Volker Plagemann: Tod in Bologna –

- Hans Cranachs Reise 1537. Zur Frühgeschichte der Künstlerreisen nach Italien, in: Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte 41 (2002), S. 37–155; hier S. 110–113, besonders Abb. 38.
- 41 Erolì 1895 (Anm. 7), S. 430; Sible de Blaauw: Das Pantheon als christlicher Tempel, in: *Boreas* 17 (1994), S. 13–26; hier S. 22.
- 42 Pasquali, *Il Pantheon*, 1996 (Anm. 28), S. 139.
- 43 Erolì 1895 (Anm. 7), S. 239 und 430; De Blaauw 1994 (Anm. 41), S. 22.
- 44 Tod A. Marder: Bernini and Alexander VII. Criticism and Praise of the Pantheon in the Seventeenth Century, in: *The Art Bulletin* 71 (1989), S. 628–645; hier S. 629, Abb. 3; Angela Cipriani: Lavori per l'isolamento e il restauro del Pantheon, in: *Bernini in Vaticano*, Ausstellungskatalog Vatikanstadt, Rom 1981, S. 192–197; Pasquali, *Il Pantheon*, 1996 (Anm. 28), S. 69, Abb. 34.
- 45 Biblioteca Apostolica Vaticana, Chigi P VII 9, fols. 108r und 110r. Marder 1989 (Anm. 44), S. 629; De Blaauw 1994 (Anm. 41), S. 20–22, Abb. 3–4.
- 46 Mailand, Civico Gabinetto dei Disegni, Collezione Sardini Martinelli, inv. 5, fol. 99r.
- 47 Mailand, Civico Gabinetto dei Disegni, Collezione Sardini Martinelli, inv. 5, fol. 76r (fol. 77 zeigt einen Längsschnitt).
- 48 Erolì 1895 (Anm. 7), S. 239 und 430.
- 49 De Blaauw 1994 (Anm. 41), S. 22–23. Erolì 1895 (Anm. 7), S. 266 datiert sie irrtümlich in die Zeit Innozenz' VIII.
- 50 Lanciani 1902–12 (Anm. 23), Bd. 1, S. 88.
- 51 Pasquali, *Il Pantheon*, 1996 (Anm. 28), S. 32; 33; 36; 41, Abb. 16–17.
- 52 Tod A. Marder: Specchi's High Altar for the Pantheon and the Statues by Cametti and Moderati, in: *The Burlington Magazine* 122 (1980), S. 30–40.
- 53 Erolì 1895 (Anm. 7), S. 266.
- 54 Ulrich-Walter Gans: Korinthisierende Kapitelle der römischen Kaiserzeit, Köln/Weimar/Wien 1992, S. 50–53, Abb. 36. Bei der Suche nach außerstilistischen Datierungskriterien ist vielleicht die Provenienzangabe für ein den Pantheonkapitellen sehr verwandtes Exemplar aus den Caracalla-Thermen interessant, welches der Codex Destailleur B, fol. 103, in der Eremitage in St. Petersburg überliefert.
- 55 El Escorial, Codex Escorialensis, fol. 44r; *CensusID* 50729. Egger 1905–06 (Anm. 20), Bd. 1, S. 117–118; Nesselrath 2005 (Anm. 26), S. 191. Zur chronologischen Einordnung und Zuschreibung des Codex siehe Arnold Nesselrath: *Il Codice Escorialense*, in: Domenico Ghirlandaio 1449–1494, *Atti del Convegno Internazionale*, Firenze 16–18 ottobre 1994, hg. von Wolfram Prinz, Max Seidel, Florenz 1996, S. 175–198.
- 56 London, Royal Institute of British Architects (RIBA), inv. VIII/6; Shearman 1977 (Anm. 16), S. 124; Nesselrath 1996 (Anm. 55), S. 185, Abb. 24.
- 57 Florenz, Uffizien, inv. 4337 Av. Nesselrath 1996 (Anm. 55), S. 185.
- 58 Ein solches Datum deckt sich mit den Beobachtungen zum Codex Escorialensis, dessen Beziehung zu Filippino Lippi und der vorgeschlagenen Datierung für die Vorlagen vgl. Nesselrath 1996 (Anm. 55), S. 192–196.
- 59 Giorgio Vasari: *Le opere*, hg. von Gaetano Milanesi, 9 Bde., Florenz 1906, Bd. 4, S. 382; Golzio 1936 (Anm. 3), S. 116–118; Shearman 2003 (Anm. 3), Bd. 1, S. 569–571; Buddensieg 1968 (Anm. 6), S. 45–46; Norbert Nobis: Lorenzetto als Bildhauer, Bonn 1979, S. 115–117.
- 60 Lanciani 1902–12 (Anm. 23), Bd. 2, S. 237–238.
- 61 Francesco di Giorgio Martini: *Trattati di architettura, ingegneria e arte militare*, hg. von Corrado Maltese, 2 Bde., Mailand 1967, Bd. 1, S. 280–281, Taf. 147; *CensusID* 60550.

- 62 Biblioteca Apostolica Vaticana, Barb. lat. 4424, fol. 27v; *CensusID* 60257. Christian Hülsen: Il Libro di Giuliano da Sangallo – Codice Vaticano Barberiniano Latino 4424, Leipzig 1910, S. 36.
- 63 Arnold Nesselrath: Codices e Vaticanis selecti phototypice expressi, vol. XXXIX, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vatikanstadt 1984, Reprint of Christian Hülsen: Il Libro di Giuliano da Sangallo – Codice Vaticano Barberiniano Latino 4424, Leipzig 1910, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 52 (1989), S. 281–292; hier S. 285–287.
- 64 London, Sir John Soane's Museum, Codex Coner, fol. 52r; *CensusID* 60104. Thomas Ashby: Sixteenth-Century Drawings of Roman Buildings, in: *Papers of the British School at Rome* 2 (1904), S. 37, Nr. 63. Zum Codex Coner vgl. Arnold Nesselrath: Codex Coner – 85 years on, in: *Cassiano dal Pozzo's Paper Museum* 2 (1992) (*Quaderni Puteani* 3), S. 145–167.
- 65 Michael Bury: A Newly-Discovered Architectural Treatise of the Early Cinquecento: the Codex of Antonio da Faenza, in: *Annali di Architettura* 8 (1996), S. 21–42; hier S. 32, Abb. 13. Timo Strauch bereitet eine ausführliche Untersuchung zu Antonio da Faenza und seiner Traktatsammlung vor.
- 66 Lissabon, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 1713cv; *CensusID* 44650. Tilmann Buddensieg: Bernardo della Volpaia und Giovanni Francesco da Sangallo. Der Autor des Codex Coner und seine Stellung im Sangallo-Kreis, in: *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 15 (1975), S. 89–108; hier S. 93; 94; 103, Abb. 4.
- 67 Shearman 2003 (Anm. 3), Bd. 1, S. 748–749. Zur »Madonna del Sasso« siehe Nobis 1979 (Anm. 59), S. 115–130.
- 68 *CensusID* 190999; Henry Pluchart, Ville de Lille: Musée Wicar. Notices des dessins, cartons, pastels, miniatures et grisailles exposés, Lille 1889, S. 185, Nr. 875; Barbara Brejon de Lavergnée: *Catalogue des dessins italiens – Collection du Palais des Beaux-Arts de Lille, Paris/Lille 1997*, S. 314, Nr. 789v (Frederique Lemerle), Abb. auf S. 315. Zum Liller Zeichnungsbuch des Raffaello da Montelupo siehe Arnold Nesselrath: »Il Libro di Michelangelo« a Lille, in: *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura N.S.* 24 (1994), S. 35–52. – Die Zeichnungen des Amico Aspertini in seinem Londoner Zeichnungsbuch, *CensusID* 61459 und 60954, (Phyllis Pray Bober: *Drawings After the Antique by Amico Aspertini, London 1957* [Studies of the Warburg Institute 21], S. 89) sind nach dem Codex Coner, fol. 52r kopiert, Ashby 1904 (Anm. 64), S. 37, Nr. 63; *CensusID* 60104.
- 69 Vgl. z.B. die wieder aufgerichtete Celsus-Bibliothek in Ephesus oder die Lösungen an Triumphbögen auch aus trajanischer Zeit wie jenem in Timgad.
- 70 Die Zeichnung ist mir nur durch ein Foto in der Witt Library in London bekannt, das aus einem Verkaufskatalog herausgeschnitten ist und die Aufschrift »O. Baer, Frankfurt« trägt. Curtis O. Baer ist 1940 von Frankfurt in die USA ausgewandert. Bei Zafran 1985 ist die Zeichnung nicht erwähnt, Eric Zafran: *Master Drawings from Titian to Picasso – The Curtis O. Baer Collection, Atlanta 1985*. Eine Reproduktion des Fotos verdanke ich Rupert Hodge.
- 71 Turin, Archivio di Stato, Cod. a.III.15.J.13, fol. 47r–55v. Lanciani 1902–12 (Anm. 23), Bd. 2, S. 23.
- 72 Kjeld de Fine Licht: *The Rotunda in Rome, Aarhus 1968*, S. 111–114 und 221, Abb. 121–122; Andrea Wandschneider: *Das Pantheon. Raumerfahrung und Sakralbestimmung, in: Antike Welt* 3, 20 (1989) S. 14–15, Abb. 6–7.
- 73 Muñoz 1912 (Anm. 17), S. 25–27; Arnold Nesselrath: Von Volpaia bis Volpi. Die farbige Marmorinkrustation der Vorhalle des Pantheon, in: *Pegasus. Berliner Beiträge zum Nachleben der Antike* 4 (2003), S. 19–36; hier S. 20–22.

- 74 Erolì 1895 (Anm. 7), S. 265; Piero Tomei: Le vicende del rivestimento della cupola del Pantheon, in: *Bollettino d'Arte*, Ser. 3, 32 (1938), S. 31–39; hier S. 31.
- 75 Biondo 1558 (Anm. 19), fol. 56; Erolì 1895 (Anm. 7), S. 265; Tomei 1938 (Anm. 74), S. 31–32.
- 76 Eine Reihe dieser Bleiziegel ist außen rings um die Kuppel des Pantheon angenagelt. Zwei befinden sich in den Vatikanischen Museen, inv. 56231 und 56232. Erolì 1895 (Anm. 7), S. 265–266; Tomei 1938 (Anm. 74), S. 32, Abb. 2; Nesselrath 2005 (Anm. 26), S. 199, Nr. II.2.2.
- 77 Erolì 1895 (Anm. 7), S. 265.
- 78 Gerald Heres: Beiträge zur antiken Bronzekunst. Niet vom Gebälk der Pantheonvorhalle, in: *Staatliche Museen zu Berlin. Forschungen und Berichte* 22 (1982), S. 197, Taf. 30; *Der Ruhm des Pantheon*, Ausstellungskatalog Berlin, hg. von der Antikensammlung SMB, Texte von Wolf-Dieter Heilmeyer, Ellen Schraudolph, Hildegard Wiewelhove, Berlin 1992, S. 18–19.
- 79 Sebastiano Serlio: *Tutte l'opere d'architettura (I sette libri dell'architettura)*, Venezia 1584, Buch III, fol. 52v.
- 80 Heres 1982 (Anm. 78), S. 196, Abb. 2; Ian Campbell: *Ancient Roman Topography and Architecture*, 3 Bde., London 2004 (The Paper Museum of Cassiano Dal Pozzo A, 9), Bd. I, S. 312–429; ders.: Some Drawings from the »Paper Museum« of Cassiano dal Pozzo and the Berlin Codex Destailleur »D«, in: *Pegasus. Berliner Beiträge zum Nachleben der Antike* 6 (2004), S. 23–45; hier S. 38–42.
- 81 New York, Metropolitan Museum, fols. 84v–85r; *CensusID* 241205. Émilie D'Orgeix: The Goldschmidt and Scholz Scrapbooks in The Metropolitan Museum of Art: A Study of Renaissance Architectural Drawings, in: *Metropolitan Museum Journal* 36 (2001), S. 169–206; hier S. 177–179.
- 82 Ebd., S. 178, Abb. 16; Campbell, *Ancient Roman Topography*, 2004 (Anm. 80), Bd. 1, S. 412–416, Nr. 140; Campbell, *Some Drawings*, 2004 (Anm. 80), S. 41–42, Abb. 11–12.
- 83 Heres 1982 (Anm. 78); Anne-Christin Batzilla: *Bronzeniet vom Pantheon*, in: *Barock im Vatikan 1572–1676*, Ausstellungskatalog Bonn, Berlin, hg. von der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Leipzig 2005, S. 142, Nr. 54.
- 84 John Capgrave: *Ye Solace of Pilgrims*, ins Italienische übersetzt und hg. von Daniela Giosuè, Rom 1995, S. 70–72; 195–196; *CensusID* 191221. Auf die gleiche Weise gedachten sich auch die Florentiner zu behelfen, als 1420 der »cupolone« ihres Doms Santa Maria del Fiore geplant wurde. Es sei zweckmäßig, so dachte man, den Bereich unter der Kuppel mit Erde zu füllen, unter die kleine Münzen gemischt seien, so dass die Leute nach der Einwölbung der Kuppel die Erde ohne weitere Kosten wieder abtragen würden; jedenfalls kolporiert Vasari diese Überlegung in der *Vita Brunelleschis*. Vasari-Milanesi 1906 (Anm. 59), Bd. II, S. 345. Den freundlichen Hinweis auf diese Anekdote verdanke ich Peter Spring.
- 85 Capgrave 1995 (Anm. 84), S. 72; Nesselrath 2005 (Anm. 26), S. 191.
- 86 Capgrave 1995 (Anm. 84), S. 197; Martin Wallraff: *Pantheon und Allerheiligen*, in: *Jahrbuch für Antike und Christentum* 47 (2004), S. 128–143.
- 87 Für weitere Schilderungen, deren historische Analysen in Abhängigkeit der Kultur ihrer jeweiligen Autoren zwischen Anekdote und Wissenschaftlichkeit schwanken, wie jene des Florentiner Kaufmanns Giovanni Rucellai, des Nürnberger Bürgermeisters Nikolaus Muffel, des päpstlichen Historikers Flavio Biondo oder des Humanisten Pomponio Leto vgl. Nesselrath 2005 (Anm. 26), S. 191–192.
- 88 Krautheimer 1980 (Anm. 18), S. 65–68.
- 89 Erolì 1895 (Anm. 7), S. 266–267; 451–452; Ashby 1916 (Anm. 20), S. 131.

- 90 Antonio Salamanca setzt den antiken Porphyrsarkophag in fast übertriebener Form auf den Giebel der Vorhalle, vgl. Sylvie Deswarte-Rosa: Les gravures de monuments antiques d'Antonio Salamanca, à l'origine du >Speculum Romanae Magnificentiae<, in: *Annali di Architettura* 1 (1989), S. 47–62; hier S. 54, Abb. 10. Er trägt damit seinem emblematischen Charakter Rechnung. Antonio Lafreri zeigt seine Ansicht des Pantheon mit den antiken Skulpturen, die den Platz einer Bildunterschrift einnehmen und wie in der Wirklichkeit des Platzes auf das antike Bauwerk hinweisen, vgl. Ashby 1916 (Anm. 20), S. 131, Taf. 42, Abb. 76; Christian Hülsen: Das >Speculum Romanae Magnificentiae< des Antonio Lafreri, in: *Collectanea Varia Doctrinae. Leon Olschki Bibliopolae Florentino Sexagenario*, München 1921, S. 121–170; hier S. 143; *Ruhm des Pantheon* 1992 (Anm. 78), S. 31–32, Nr. 2; *Gruben* 1997 (Anm. 26), S. 11–12, Abb. 6.
- 91 Shearman 1977 (Anm. 16), S. 130–140.
- 92 London, RIBA, inv. XIII/1r und v. Eckhart Knab, Erwin Mitsch, Konrad Oberhuber: Raphael – Die Zeichnungen, Stuttgart 1983, S. 601, Nr. 462–463; Nesselrath 1993 (Anm. 1), S. 16; 19; 30; 32–33; 37; 124–125; 131; 132, Abb. 128–129.
- 93 Ebd., S. 16; 19; 32–33; 37; 123–132, Abb. 25–27; *CensusID* 67335, *CensusID* 67341.
- 94 Denker Nesselrath 1990 (Anm. 2), S. 93; *CensusID* 154486 (Pantheonkapitell), *CensusID* 51095 (Eckkapitell, San Lorenzo, Alte Sakristei).
- 95 Denker Nesselrath 1990 (Anm. 2), S. 79–86; Denker Nesselrath 1992 (Anm. 2), S. 86–89.
- 96 Florenz, Uffizien, inv. 6770 Ar und v. Denker Nesselrath 1990 (Anm. 2), S. 79; 81–86, Abb. 165–166; Denker Nesselrath 1992 (Anm. 2), S. 86, Abb. 14–15.
- 97 Florenz, Uffizien, inv. 1191 Ar. Denker Nesselrath 1990 (Anm. 2), S. 96–97, Abb. 198; Denker Nesselrath 1992 (Anm. 2), S. 88–89, Abb. 20; Arnold Nesselrath, in: *The Architectural Drawings of Antonio da Sangallo the Younger and His Circle*, hg. von Christoph Luitpold Frommel, Nicholas Adams, 2 Bde., New York 2000, Bd. 1, S. 216, Abb. auf S. 421.
- 98 *Gruben* 1997 (Anm. 26), S. 31 und 54–55.
- 99 Riccardo Pacciani: Firenze nella seconda metà del secolo, in: *Quattrocento*, hg. von Francesco Paolo Fiore, Mailand 1998 (*Storia dell'architettura italiana* 2) S. 330–373; hier S. 348–349 und 357.
- 100 Vasari-Milanesi 1906 (Anm. 59), Bd. 4, S. 511.
- 101 Ebd., S. 511–512; *CensusID* 43497; Tilmann Buddensieg: Criticism and Praise of the Pantheon in the Middle Ages and the Renaissance, in: *Classical Influences on European Culture A.D. 500–1500*, hg. von R. R. Bolgar, Cambridge 1971, S. 259–267; hier S. 265; Arnold Nesselrath: Raffaello e lo studio dell'antico nel Rinascimento, in: *Raffaello architetto* 1984 (Anm. 38), S. 405–408; hier S. 407; Nesselrath 1993 (Anm. 1), S. 123.
- 102 Wolf-Dieter Heilmeyer: Apollodorus von Damaskus, der Architekt des Pantheon, in: *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung* 104 (1975), S. 316–347; hier S. 319; Paul Godfrey, David Hemsoll: *The Pantheon: Temple or Rotunda*, in: *Pagan Gods and Shrines of the Roman Empire*, hg. von Martin Henig, Anthony King, Oxford 1986, S. 195–209; Paul Davies, David Hemsoll, Mark Wilson Jones: *The Pantheon: Triumph of Rome or Triumph of Compromise?*, in: *Art History* 10 (1987), S. 133–153; Marder 1989 (Anm. 44), S. 635–640; *Gruben* 1997 (Anm. 26).
- 103 Heilmeyer 1975 (Anm. 102), S. 330–333.
- 104 Ferrara, Biblioteca Comunale Ariosteia, ms Classe I 217, allegato 8, no. 8r; *CensusID* 62544. Vgl. Howard Burns: A Peruzzi Drawing in Ferrara, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 12 (1965–66), S. 245–270.
- 105 Ebd., S. 250, Abb. 3.

- 106 Nesselrath 2003 (Anm. 73).
- 107 Turin, Biblioteca Reale, Codex Saluzzianus 148, fol. 80r; *CensusID* 60550. Martini-Maltese 1967 (Anm. 61), Bd. 1, S. 280–281, Taf. 147; Buddensieg 1971 (Anm. 101), S. 263–265, Abb. 3c; Marder 1989 (Anm. 44), S. 635, Abb. 11; Nesselrath 2005 (Anm. 26), S. 192, Abb. auf S. 190.
- 108 Florenz, Uffizien, inv. 1060 Ar; *CensusID* 46413. Arnold Nesselrath, in: *The Architectural Drawings 2000* (Anm. 97), S. 200 f.
- 109 Buddensieg 1971 (Anm. 101), S. 265–266, Abb. 3 a und b; *CensusID* 43452.
- 110 Florenz, Uffizien, inv. 306 Ar, 841 Ar, 874 Ar und v, 1241 Ar und 3990 Ar; *CensusID* 43452. Arnold Nesselrath, in: *The Architectural Drawings 2000* (Anm. 97), S. 134; 158–159; 171–172; 221 und 268 f.
- 111 London, Sir John Soane's Museum, Codex Coner, fol. 32v; *CensusID* 46698. Ashby 1904 (Anm. 64), S. 29, Nr. 36. Für Diskussionen zu diesem Blatt danke ich Sebastian Storz.
- 112 Andrea Palladio: *I quattro libri dell'architettura*, Venezia 1570, S. 73; *CensusID* 43487.
- 113 *The Illustrated Bartsch*, Bd. 56 (Supplement): *Netherlandish Artists: Philipps Galle*, hg. von Arno Dolders, New York 1987, S. 52, Nr. 5601.014:5. Horst Bredekamp: Maarten van Heemskercks Bildersturmzyklen als Angriff auf Rom, in: *Bilder und Bildersturm im Spätmittelalter und in der Frühen Neuzeit, Arbeitsgespräch der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel*, 14.–17. September 1986, hg. von Bob Scribner, Wiesbaden 1990 (*Wolfenbütteler Forschungen* 46), S. 203–247; 203; 211–213, Abb. 1.
- 114 Carlos Eire: *War Against Idols*, Cambridge 1986, S. 211. Diesen Hinweis verdanke ich Horst Bredekamp.
- 115 Miguel de Cervantes Saavedra: *Don Quijote*, übersetzt von Ludwig Braunfels, durchgesehen von Alfred Speemann, München 1979, S. 601–602. Miguel de Cervantes: *Don Quijote de la Mancha*, Edición y notas de Francisco Rico, Madrid 2004, S. 604–605: »Quiso ver el Emperador aquel famoso templo de la Rotunda, que en la antigüedad se llamó el templo de todos los dioses, y ahora, con mejor vocación, se llama de todos los santos, y es el edificio que más entero ha quedado de los que alzó la gentilidad en Roma, y es el que más conserva la fama de la grandiosidad y magnificencia de sus fundadores: él es de hechura de una media naranja, grandísimo en extremo, y está muy claro, sin entrarle otra luz que la que le concede una ventana, o, por mejor decir, claraboya redonda que está en su cima; desde la cual mirando el Emperador el edificio, estaba con él y a su lado un caballero romano, declarándole los primores y sutilezas de aquella gran máquina y memorable arquitectura; y habiéndose quitado de la claraboya, dijo al Emperador: »Mil veces, Sacra Majestad, me vino deseo de abrazarme con Vuestra Majestad, y arrojar me de aquella claraboya abajo, por dejar de mí fama eterna en el mundo.«
- 116 Marder 1989 (Anm. 44), S. 637–638; Lucchini 1996 (Anm. 4), S. 10 (leider ohne Quellenangabe).

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1, 5, 28: Firenze, Gabinetto Fotografico, S.S.P.A.E. e per il Polo Museale della città di Firenze, »per gentile concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali«, jegliche Reproduktion oder Vervielfältigung ist untersagt. – Abb. 2: El Escorial, © Patrimonio Nacional. – Abb. 3, 10: bpk / RMN / Musée du Louvre. – Abb. 4, 7, 15, 25: Roma, ICCD, Fototeca Nazionale, Neg. Serie N, Foto Nr. 77930, 77931, Neg. Serie E Foto Nr. 110442, Foto: E. Volpi, Neg. Serie E, Foto Nr. 111904, 111908, Foto: E. Volpi / F. Mani. – Abb. 6: © Kupferstichkabinett. Staatliche Museen zu Berlin. Foto: Volker-H. Schneider – Abb. 8: Erolì 1895 (Anm. 7), S. 323. – Abb. 9: Konrad Oberhuber: Raffael. Das malerische Werk, München/London/New York 1999, S. 76, Abb. 69. – Abb. 11, 12: © Biblioteca Apostolica Vaticana (Vaticano). – Abb. 13: Civico Gabinetto dei Disegni – Castello Sforzesco – Milano. © comune di Milano – tutti i diritti di Legge riservati, Foto: Hellmut Lorenz. – Abb. 14: Royal Institute of British Architects, London – Abb. 16: Biblioteca Reale di Torino, »su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali«, jegliche Reproduktion oder Vervielfältigung ist untersagt. – Abb. 17: Il libro di Giuliano da Sangallo. Codice Vaticano Barberiniano Latino 4424, Rom (Biblioteca Apostolica Vaticana) 1984, S. 29. – Abb. 18, 29: Conway Library, The Courtauld Institute of Art, London, by courtesy of the Trustees of Sir John Soane's Museum. – Abb. 19: Privatbesitz, Foto: Antonia Weiße. – Abb. 20: Lille, Musée des Beaux-Arts. – Abb. 21: Archiv Nesselrath. – Abb. 22: Rom, Musei Vaticani. – Abb. 23: The Metropolitan Museum of Art, Purchase, Rogers Fund, Joseph Pulitzer Bequest, and Mark J. Millard Gift, 1968 (68.769.1), Image © The Metropolitan Museum. – Abb. 24: Fossombrone, Biblioteca B. Passionei, Foto: Arnold Nesselrath. – Abb. 26: Marvin Trachtenberg: Why the Pazzi Chapel is not by Brunelleschi, in: Casabella 60 (1996), S. 58–77, Abb. 22. – Abb. 27: Ferrara, Biblioteca Comunale Ariostea. – Abb. 30: Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlung Dresden, SLUB, Dresden / Deutsche Fotothek / Regine Richter.