

## Engelsburg und Lateran.

### Zwei unbekannte Romveduten aus dem Cinquecento

**Tatjana Bartsch**

Wie keine andere Metropole war Rom über Jahrhunderte nicht nur Schauplatz und Schmelztiegel intensiver künstlerischer und architektonischer Höchstleistungen – auch die Stadt selbst stellte seit dem ausgehenden Mittelalter gleichermaßen Motiv wie Thema auf einer unüberschaubaren Vielzahl an zeichnerischen und malerischen Werke dar.<sup>1</sup> In den überlieferten Zeichnungskonvoluten insbesondere von Studien nach antiken Bau- und Bildwerken Roms finden sich seit dem Ende des Quattrocento zunehmend auch Ansichten topografisch kontextualisierter antiker Monumente sowie Stadtansichten mit mehr oder weniger breit gefasstem Bildausschnitt eingestreut, seit den 1530er Jahren sogar regelrechte Stadtpanoramen. Hier seien nur beispielhaft die Stadtansichten aus dem *Codex Barberini* Giuliano da Sangallos (zusammengestellt 1465 – vor 1516)<sup>2</sup> sowie diejenigen des *Codex Escurialensis* (1506–1508) mit Blicken auf den Tiber, die *Engelsburg*, das *Kolosseum*, das *Forum Romanum*, das *Nerva-* und das *Augustusforum* oder die *Cestius-Pyramide* genannt.<sup>3</sup> Zu den frühesten erhaltenen Stadtpanoramen zählen die vier doppelseitigen Veduten aus Maarten van Heemskercks römischem Zeichnungsbuch, die das *Forum Romanum*, den *Lateranplatz* (Abb. 5) sowie Blicke vom *Gianicolo* und vom *Aventin* aus zeigen.<sup>4</sup> Nicht erhalten ist die großformatige Chorographie Francesco Rossellis (1485/87–1490) – eine Übersicht auf die gesamte Stadt von Westen her mit realistischen Proportionen, städtischer Infrastruktur und topografischen Besonderheiten, die aus „tre pezzi in 12 fogli reali“ bestand.<sup>5</sup> Sie war für das Bild Roms in mehreren Werken, etwa der *Schedelschen Weltchronik* von 1493<sup>6</sup> und der bekannten gemalten *Mantuaner Vedute* (1534–1540) vorbildlich.<sup>7</sup>

Die genannten und weitere Ansichten sind von dem Bemühen gekennzeichnet, den urbanen Raum und seine Bauten aus einer „der subjektiven Wahrnehmung angepassten Feldperspektive“<sup>8</sup> heraus als physische Einheit zu zeigen, in der die gebauten Monumente in eine Infrastruktur aus Straßen und Plätzen sowie in Landschaftselemente wie dem Fluss und den Hügeln wiedererkennbar integriert sind. Diese am „Realraum“ orientierte zeichnerische Beschreibung ist in ihrer sachlichen Darstellungsform methodisch mit der dokumentarischen Erfassung auch der Einzelmonumente in den Zeichnungskompendien vergleichbar. Sie unterscheidet sich deutlich von der älteren Tradition der Städtepersonifikationen und Ideogramme, also schematischen, gleichsam schräg von oben gesehenen Darstellungen von Gebäuden und Türmen in einem Mauerring, die bisweilen mithilfe von Beschriftungen oder dem Einfügen von ein oder zwei identifizierbaren Bauten im Aufriss individualisiert werden.<sup>9</sup>

## Römische Veduten-Forschung

Der Beginn der vergleichenden und systematischen Erforschung der frühneuzeitlichen topografischen Romansichten schließt an die erste Konjunkturphase der modernen Antikenrezeptionsforschung an, als in den Jahrzehnten vor und nach 1900 eine Reihe von Renaissance-Skizzenbüchern und Zeichnungsalben – teilweise als Faksimile-Ausgabe mit in aufwendigen fotografischen Verfahren produzierten Illustrationen – publiziert wurden.<sup>10</sup> Den Start- und frühen Höhepunkt der Beschäftigung mit diesem Sujet bildet Hermann Eggers zweibändige Ausgabe *Römische Veduten: Handzeichnungen aus dem XV.–XVIII. Jahrhundert zur Topographie der Stadt Rom* aus den Jahren 1911 (Neuausgabe 1932) und 1931.

Egger versammelte in beiden Bänden insgesamt 247 gezeichnete Ansichten vom 15. bis zum 18. Jahrhundert, die auf Tafeln im Großfolioformat im Lichtdruckverfahren reproduziert und von einem Katalogheft mit zumeist ausführlichen Beschreibungen sowie technischen Angaben kommentiert waren. Der Grazer Kunsthistoriker schöpfte dafür aus dem Fundus seiner jahrzehntelangen „römischen Studien“, die sich insbesondere auf die stadtrömische Kunsttopografie und allgemein die Zeichnungsforschung konzentrierten und aus denen bedeutende Erstpublikationen etwa des *Codex Escorialensis* (1905), der Zeichnungen nach antiker Architektur aus der Albertina (1903) oder – gemeinsam mit dem Archäologen Christian Hülsen – der beiden sogenannten *Heemskerck-Alben* (1913 und 1916) hervorgingen.<sup>11</sup>

Die *Römischen Veduten* sind topografisch strukturiert und bilden die Stadt und ihre Monumente entsprechend ihrer Lage in den *Rioni* ab – die Zeichnungen sind innerhalb dieser Gliederung chronologisch sortiert. Eggers wesentliche Auswahlkriterien waren Verlässlichkeit und Verwertbarkeit „zu topographischen und ähnlichen Untersuchungen“.<sup>12</sup> Um die Problematik des mitunter schwierig zu bestimmenden Authentizitätsgrades der Ansichten aufzuzeigen, entwickelte er in der Einleitung des ersten Bandes sieben Kategorien für deren „Originalität“, die von „A) Originalzeichnungen, von den Künstlern zweifellos an Ort und Stelle aufgenommen“ über „D) Kopien von Künstlern, die überhaupt nie in Rom gewesen waren“ bis „G) Zeichnungen, die sich bei näherer Betrachtung als Nachzeichnungen von Stichen entpuppen“ reichten.<sup>13</sup> Neben bereits bekannten und publizierten Ansichten enthalten die Bände viel neues Material, bevorzugt aus Museen außerhalb Italiens sowie aus Privatbesitz, etwa den römischen Sammlungen Thomas Ashbys, Ludwig Pollaks und Carl Ewald Rappaports.<sup>14</sup>

Geradezu überschwänglich lobte Richard Krautheimer die *Römischen Veduten* als ein Werk, das „für jede zukünftige Forschung auf dem Gebiet der römischen Topographie wie der römischen Kunstgeschichte die unentbehrliche Grundlage, das Standardwerk schlechthin sein muss.“<sup>15</sup> Eggers Auswahl formierte einen ersten Kanon der frühneuzeitlichen Romvedute und stellt auch heute noch ein wichtiges Arbeitsinstrument zum ersten Überblick und Vergleich dar. Eine vergleichbare Großanstrengung in der Zusammenstellung eines übergreifenden Corpus unternahm erst der Kunsthistoriker Jörg Garms mit seiner 1995 erschienenen Ausgabe *Vedute di Roma dal Medioevo all'Ottocento – Atlante iconografico, topografico, architettonico*.<sup>16</sup> Diese versammelt ebenfalls in zwei Bänden über 1.100 Ansichten, die jedoch schwerpunktmäßig aus dem 17. und 18. Jahrhundert stammen und nur in seltenen Fällen Handzeichnungen darstellen, sondern sich

aus den großen druckgrafischen Serien wie Lafreris *Speculum* oder die Zyklen von Falda, Vasi oder Piranesi speisen, ergänzt um eine Reihe gemalter Ansichten etwa von Gaspar van Wittel.<sup>17</sup> Auch Garms gliederte seine Sammlung topografisch – der Einleitung mit einem kurzen Abriss zur Geschichte des Genres folgen drei Kapitel mit den am stärksten rezipierten Motiven (Stadtpanoramen und Tiberansichten, *Engelsburg* und *Peterskirche*, die Gegend um *Kapitol*, *Forum Romanum*, *Kolosseum* und *Palatin*) sowie die restlichen *Rioni* und abschließend die Stadtmauern und -tore sowie Motive außerhalb der Mauern. Neben den Monumentalpublikationen von Egger und Garms waren Romansichten bzw. -veduten in Zeichnung und Druckgrafik vor allem Thema und Gegenstand von Ausstellungskatalogen und Bildbänden.<sup>18</sup> Hervorzuheben sind hier insbesondere die Kataloge Raymond Keaveney's zur Sammlung Ashby aus der *Biblioteca Apostolica Vaticana* sowie Mario Gori Sassolis zu den Beständen des *Istituto Nazionale per la Grafica*.<sup>19</sup>

Für alle genannten Publikationen ist anzumerken, dass die verwendete Terminologie in der Beschreibung der topografischen Ansichten nicht als solche diskutiert wird und Begriffe wie Vedute, Ansicht, Prospekt, Panorama, Blick etc. eher willkürlich zum Einsatz kommen. Dies entspricht der historischen Etymologie des Begriffs, der aus dem Italienischen kommend ganz allgemein ‚Ansicht‘ oder ‚Aussicht‘ bedeutet, schon in der Bildbeschriftung von fol. 40v des *Codex Escorialensis* vorkommt („ueduta dora celj“ – Ausblick von Aracoeli) und in diesem Sinne in Filippo Baldinuccis *Vocabolario toscano dell'arte del disegno* von 1681 erstmals eine längere Auslegung erfährt:

Veduta f. Il vedere, la vista. Lat. *Visus*. Dicono i nostri Artefici, talvolta veduta per lo stesso che prospettiva, o lontananza in prospettiva: onde bella veduta dicesi a paese vasto e ameno, che vero o dipinto molto dimostra all'occhio: e proprissimamente dice si disegnar vedute a quello studio, che fanno i Pittori, particolarmente Paesanti, andando attorno per diverse campagne, o in luoghi eminenti di Città, ritraendo o con penna, o con stile, o con inchiostro della China, o con acquerelli, paesi, abitazioni boscherecce, Città, fiumi, e simili; costume stato in ogni tempo usatissimo da Pittori Fiamminghi, che più di quegli di ogn'altra nazione furono inclinati a di [174] pigner paesi, invitati a ciò fare dall'amene vedute, che fanno in quelle parte le campagne, i villaggi, i fiumi, i mari.<sup>20</sup>

Veduten werden demnach im weitesten Sinne als ein Genre der Landschaftskunst interpretiert, das als Gemälde, Zeichnung oder Druckgrafik eine weitgehend topografisch konzipierte Landschaft oder eine Stadt identifizierbar wiedergibt, im Gegensatz zur Fantasieansicht oder zum *Capriccio*.<sup>21</sup> Die erste druckgrafische Serie von Romansichten, die das Wort „Vedute“ im Titel trägt, sind die *Vedute Degli Antichi Vestigj Di Roma* von Alò Giovannoli aus dem Jahr 1616, die 106 Kupferstiche mit Ansichten nach antiken Monumenten sowie einen Stadtplan enthalten.<sup>22</sup>

Jeannette Stoschek stellt neben die „portraithaft genaue, realistische Darstellung von identifizierbaren Landschaften, Lokalitäten, Gebäuden und Städten“ – die *veduta realista* – auch imaginäre Ansichten und *Architekturcapricci* als *veduta ideata*, die spätestens seit dem 17. Jahrhundert an die Seite der realen Veduten treten und sich auch mit diesen überlagern können.<sup>23</sup> Eine Kombination aus beidem ist die gelehrte Scheinvedute, die nach Johannes Röll „die topographisch

divers verortete Monumente in räumlicher Nähe darstellt und somit eine neue virtuelle Realität schafft“<sup>24</sup>, die absichtsvoll auf Wiedererkennbarkeit zielt. Ihren Höhepunkt hatte die Vedutenkunst unzweifelhaft im späten 17. und im 18. Jahrhundert in der Ära der Grand Tour in den Zentren Venedig und Rom mit teils unter Verwendung von perspektivischen Hilfsmitteln wie der *camera obscura* geometrisch exakt konstruierten Gemälden und Grafiken.<sup>25</sup> Die früheren Beispiele des 16. Jahrhunderts haben mit ihnen gemeinsam, dass sie häufig von nichtitalienischen, insbesondere nordalpinen Künstlern stammen, dass ihre Funktion oft die des Reisesouvenirs oder Andenkens war und dass sie unter anderem deshalb vermehrt im Medium der Druckgrafik und in Serienproduktion erschienen. Zu den frühesten und zugleich schönsten gedruckten Vedutenserien gehören die 40teiligen *Vestigi* des französischen Zeichners und Architekten Étienne Dupérac von 1575, die in den folgenden Jahrhunderten mehrfach wiederaufgelegt wurden.<sup>26</sup>

Neben den genannten umfangreichen Sammelbänden und Katalogen ist in den letzten Jahrzehnten eine immense Anzahl von Einzeluntersuchungen erschienen, die das Thema der topografischen Romansicht über das motivkundliche Interesse am abgebildeten Monument oder der urbanistischen Situation hinaus unter verschiedenen Fragestellungen wie nach Original und Kopie, Funktion und Adressat, dem Verhältnis zu antiquarischen Aufnahmen und Stadtplänen, multimedialen Rezeptions- und Tradierungsprozessen oder am Beispiel konkreter Künstlerpersönlichkeiten und mit der Vorstellung unpublizierter Blätter verhandeln.<sup>27</sup> Im Folgenden sollen nun ebenfalls zwei bisher unbekannte Romveduten vorgestellt werden, die jeweils eine Hauptsehenswürdigkeit des antiken und des christlichen Roms zeigen und in die Mitte bzw. die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts datiert werden können.

## Engelsburg

Das *Corpus Photographicum of Drawings*, das der Kunsthistoriker und Kunsthändler Walter Gernsheim im Jahr 1937 begründete und mit seiner späteren Ehefrau Jutta Lauke Gernsheim bis ins Jahr 2004 ausbaute, umfasst heute über 193.000 Schwarz-Weiß-Aufnahmen nach Altmeisterzeichnungen aus 124 Museen und Privatsammlungen aus der ganzen Welt.<sup>28</sup> Gernsheim erläuterte seine Motivation für diese einzigartige Langzeitkampagne wie folgt:

With drawings of the more important artists it is essential to make photographs available of all, to save the individual scholar the task of writing to all the collections each time, or of travelling long distances, in order to find out at last that the drawing he was after had nothing to do with his artist; to enable him to make a program beforehand and to shift the essential from the unessential; and in many instances, to give the only documentary evidence of the existence of a drawing, which in our troubled age has become a cultural responsibility.<sup>29</sup>

In Deutschland haben die Gernsheims systematisch in Bamberg, Berlin, Braunschweig, Coburg, Darmstadt, Dessau, Düsseldorf, Hannover, Hamburg, Kassel, Köln, Leipzig, München, Nürnberg, Stuttgart, Weimar, Worms und Würzburg fotografiert. Als „Meta-Kabinett“ stellt das *Corpus*



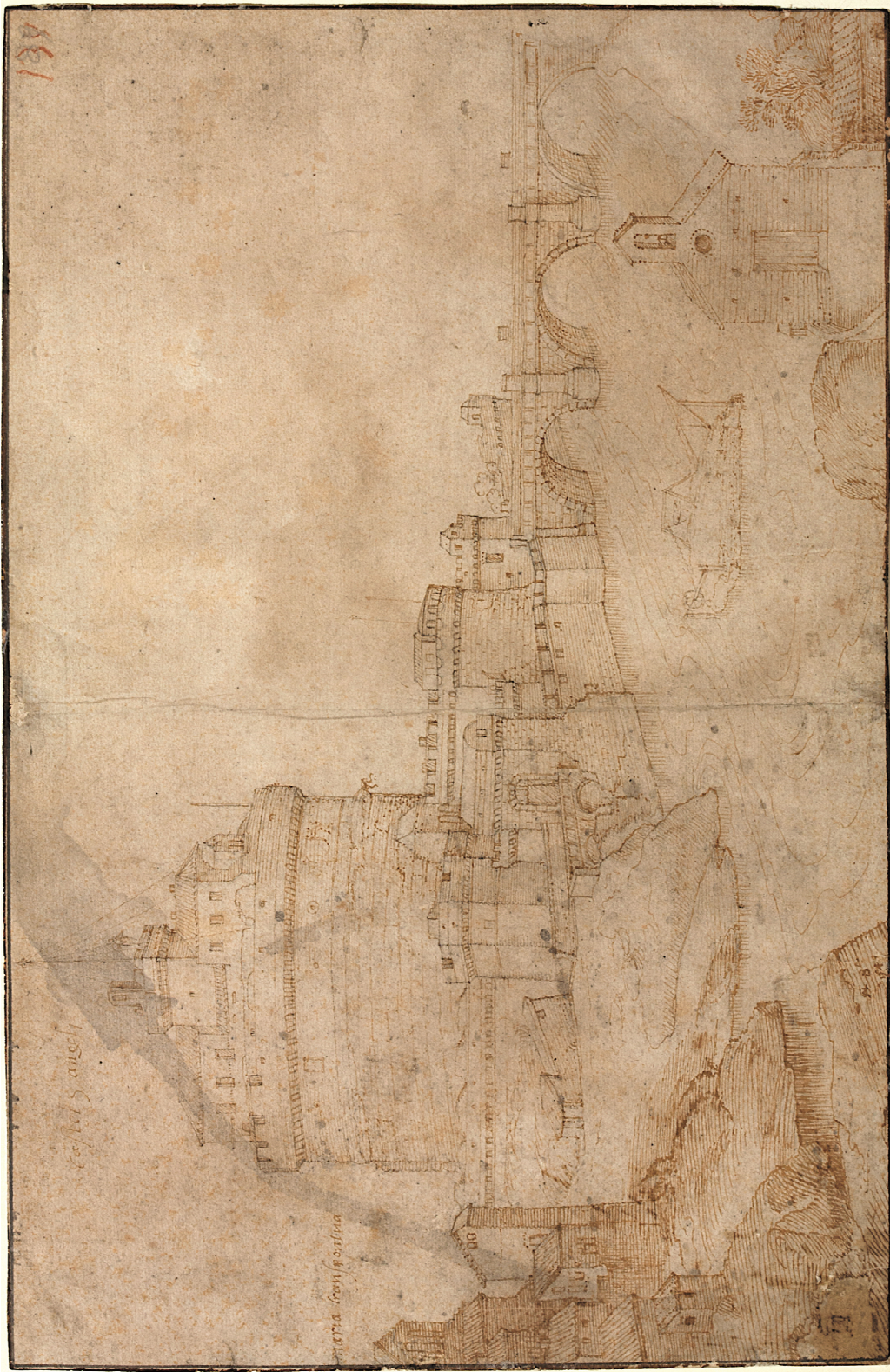


Abb. 1: Anonym, Ansicht der Engelsburg von Südwesten, 1549, Feder in hell- und mittelbrauner Tinte, 203 x 311 mm. Düsseldorf, Museum Kunstpalast, Sammlung der Kunstakademie Düsseldorf (NRW), Inv. m.kp.KA (FP)r

*Gernsheim* auch heute noch ein wichtiges Forschungsinstrument für die Zeichnungsforschung dar, da übergreifende spezialisierte Datenbankportale dieser Größenordnung fehlen.<sup>30</sup> Neben vergleichenden Recherchen etwa zu Beständen eines Künstlers in verschiedenen Sammlungen lassen sich nach wie vor Neues und Unbekanntes im Foto-Corpus entdecken. Dazu gehört die Zeichnung Inv. mkp.KA (FP) 5331, die das Ehepaar Gernsheim 1978 im Kunstmuseum Düsseldorf, heute Museum Kunstpalast, fotografierte und die Aufnahme mit der Gernsheim-Nummer 81416 versah.<sup>31</sup>

Das Blatt gehört zur Sammlung der Staatlichen Kunstakademie und kam mit dieser 1932 als Dauerleihgabe an das städtische Kunstmuseum (Abb. 1).<sup>32</sup> Ob es auch Teil der Sammlung des Düsseldorfer Künstlers und Akademiegründers Lambert Krahe war, muss offenbleiben, da entsprechende Nachweise fehlen.<sup>33</sup> Eine bisherige Veröffentlichung ist nicht bekannt.<sup>34</sup> Es weist am unteren Rand in der linken Blatthälfte ein Monogramm, das als „M B“ oder „CM B“ gelesen werden kann, sowie vermutlich die Jahreszahl 1549 auf. Beide Angaben sind mit derselben Tinte und gemeinsam mit der Zeichnung aufs Papier gekommen.<sup>35</sup> Das Monogramm und die Jahreszahl wie auch der Zeichenstil lassen sich indes nicht schlüssig mit dem Namen eines in Rom um die Mitte des Jahrhunderts tätigen Zeichners in Verbindung bringen. Im Inventarbuch des Museums von 1934 wird die Zeichnung unter „Unbekannt“ geführt; zu einem späteren Zeitpunkt wurde darüber mit Bleistift „Heemskerck?“ vermerkt, was nicht haltbar ist, ebenso wie die ältere Zuschreibung an Paul Bril auf dem Verso.

Das Recto zeigt eine Ansicht der *Engelsburg* von Südwesten, wohl vom gegenüberliegenden Tiberufer aus gesehen. Der Standpunkt ist leicht erhöht und offenbar genau in der Innenkurve der starken Flussbiegung gelegen – entsprechend steil abfallend stellt sich die rechte Uferbegrenzung dar. Der im 2. Jahrhundert n. Chr. ursprünglich als Mausoleum für Kaiser Hadrian errichtete antike Rundbau, im Mittelalter zur Kastellburg ausgebaut,<sup>36</sup> nimmt mit seinen Auf- und Anbauten den Großteil der linken Blatthälfte ein, während die rechte Hälfte mit dem Flusslauf und seinem linksseitigen Ufer sowie der zur *Engelsburg* führenden *Engelsbrücke*, dem antiken *Pons Aelius*, gefüllt ist.<sup>37</sup> Von den insgesamt fünf Brückenbögen sind nur die westlichen drei zu sehen. In der Tibermitte schwimmt eine *peschiera*, eine Plattform zum Flussfischen. Die Strömung ist durch schwungvolle Wellenlinien angedeutet. Im Vordergrund links ragen die letzten Ausläufer des Borgo-Viertels ins Bild: ein Konglomerat aus kleinen, unregelmäßig gebauten Häusern mit Pultdächern streckt sich fast bis ans Wasser heran. Darüber erhebt sich dunkel verschattet und vom Blattrand beschnitten die Fassade der

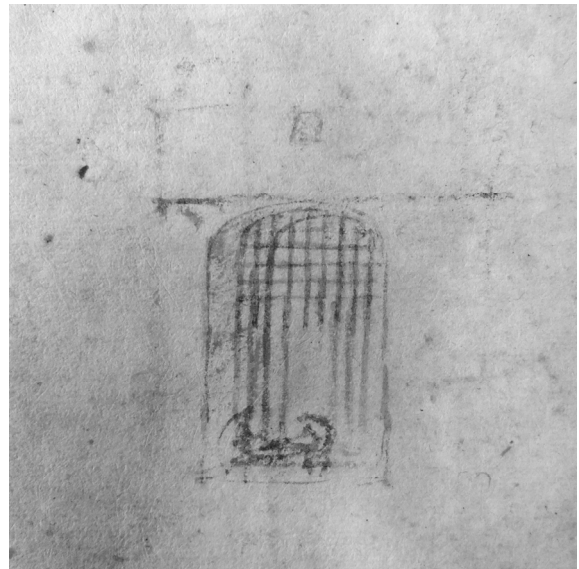


Abb. 2: Anonym, Zwei Sitzende in einem Torbogen, 1549, Feder in Braun. Verso von Abb. 1 (Detail)



kleinen, heute nicht mehr existierenden mittelalterlichen dreischiffigen Basilika *Santa Maria in Traspontina*.<sup>38</sup> Sie besaß eine Vorhalle sowie einen durchfensterten Giebel. Auf anderen Zeichnungen des 16. Jahrhunderts ist ein Glockenstuhl über der Fassade zu erkennen,<sup>39</sup> zum Beispiel auf der etwa gleichzeitigen Vogelschauvedute des Anthonis van den Wijngaerde, die vom *Gianicolo* von *Sant'Onofrio* aus gesehen ist (Abb. 3).<sup>40</sup> Oberhalb von *Engelsburg* und Kirche sind jeweils die Namen der Bauten geschrieben, allerdings fehlt das „S.“ vor der Kirchenbezeichnung, was ebenfalls auf eine nachträgliche Beschneidung hinweist.

Zwei größere Steinhügel werden vom unteren Bildrand angeschnitten – eventuell handelt es sich dabei um die Reste des antiken *Pons Neronianus*, auch *Pons Triumphalis* oder *Pons Vaticanus* genannt, der seit dem 5. Jahrhundert n. Chr. zerstört war, dessen Pfeilerstümpfe aber bis zum Ende des 19. Jahrhunderts aus dem Wasser ragten.<sup>41</sup> Am rechten vorderen Bildrand steht ein kleines Haus mit Satteldach und einem Okulusfenster über der Tür, das aufgrund des von einer *Monofore* durchbrochenen Türmchens vage an eine Kapelle erinnert, jedoch sind weder Kreuz noch Glocke erkennbar.<sup>42</sup>

Der Blick von Südwesten auf die *Engelsburg* ist eine von drei von Künstlern (und in jüngerer Zeit auch Fotografen) bevorzugten Blickrichtungen; die anderen beiden sind die „Frontalansicht“ vom gegenüberliegenden Ende der Brücke sowie die kanonische Ansicht von Osten mit *St. Peter* im Hintergrund.<sup>43</sup> Auf allen drei Varianten bilden die *Engelsburg* mit Brücke und Fluss im Vordergrund eine untrennbare Einheit.

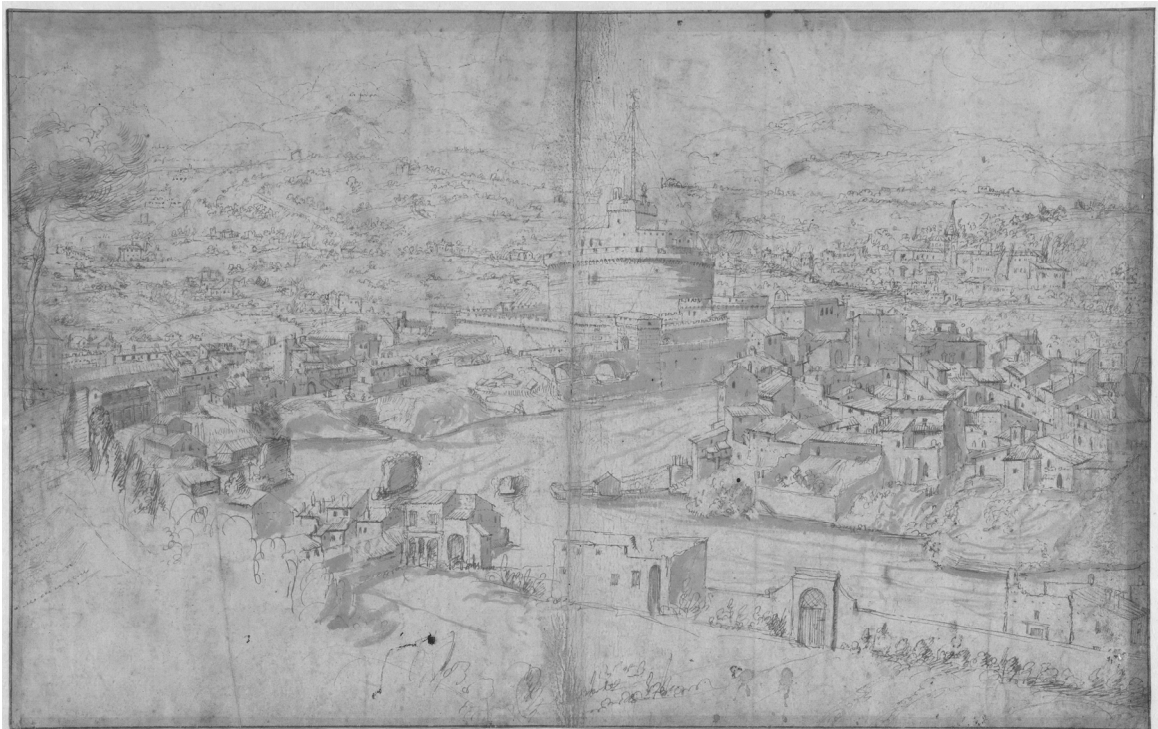


Abb. 3: Anthonis van den Wijngaerde, Blick auf die Engelsburg und den Tiber von Sant'Onofrio aus, 1552/1553, Feder in Braun, hellbraun laviert, 235 × 528 mm. Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet, Inv. RP-T-1948-120r

Die Zeichenmanier ist kleinteilig und präzise – das Travertin-Quadermauerwerk an Mausoleum und Brücke und das Ziegelmauerwerk der Vorbauten des Kastells sind erkennbar voneinander geschieden und mit großer Sorgfalt sind auch die kleinen Architekturelemente wie Zinnen, Schießscharten, Dachpfetten und -ziegel gestaltet. Vegetabile Elemente sind fast keine vorhanden. Schattenpartien sind ausnahmslos durch Schraffuren gestaltet, die an aufgehenden Wandflächen horizontal, auf der Wasseroberfläche vertikal und am unregelmäßig abfallenden Uferverlauf schräg verlaufen, am Brückengewölbe als Kreuzschraffen. Auffällig ist schließlich, dass die vertikalen Konturen nicht mit geraden Linien, sondern entsprechend der Wandbeschaffenheit mit gewellten oder fein gepunkteten Linien gezogen sind, was den Baukörpern zusätzliche Plastizität verleiht.

Eine Reihe von Details, die von verschiedenen Umgestaltungsarbeiten rund um die *Engelsburg* zeugen, ermöglichen eine relativ genaue Datierung der Ansicht zwischen 1545 und ca. 1560 und somit die Verifizierung der Datierung auf 1549. Auf der Spitze des Kastells steht bereits die 3,30 m hohe marmorne Statue des *Erzengels Michael*, die Raffaele da Montelupo im Jahr 1544 als Ersatz für die 1492 zerstörte Vorgängerskulptur schuf.<sup>44</sup> Gut erkennbar sind sein langes Gewand, die Flügel aus perforiertem Kupferblech sowie die erhobene Hand. In der Zone darunter ragt über dem rings um die Burg führenden geschlossenen Wehrgang in Richtung Brücke die berühmte *Loggia* heraus, die Giuliano da Sangallo für Papst Julius II. errichtete, und deren Aufstockung vermutlich zwischen 1542 und 1545 erfolgte – hier ist sie bereits vollständig zu sehen.<sup>45</sup> Ansonsten zeigt sich die *Engelsburg* in der Gestalt nach den umfangreichen Fortifikationen und Umgestaltungen, die Papst Alexander VI. zwischen 1492 und 1495 veranlasste und von denen hier gut erkennbar sind: Das heute noch vorhandene große Borgia-Wappen am Zylinder der Burg unterhalb des Wehrganges, der polygonale Wehrturm an der Südwestecke der quadratischen Einfassung des Kastells, der massive zylindrische *torrione* in der Achse der Brücke,<sup>46</sup> die zinnenbekrönte Mauer zwischen diesem und dem vorderen Turm,<sup>47</sup> die sogenannte *Porta di San Pietro*, die gemeinsam mit dem benachbarten Turm den Zugang von der Brücke zum Borgo-Viertel kontrollierte, sowie der Festungsgraben unmittelbar vor diesem Tor, der mit einer kleinen zweibogigen Brücke überspannt war.<sup>48</sup> Die *Porta di San Pietro* war mit einem Durchgang mit Segmentbogen und Fallgatter ausgestattet, der vermutlich auf der kleinen Federskizze auf dem Verso mit zwei sitzenden Figuren im Inneren ein zweites Mal erscheint (Abb. 2). Das Tor wurde unter Papst Pius IV. im Jahr 1566 zum Großteil abgetragen und Sallustio Peruzzi mit einem Neubau beauftragt, der jedoch unvollendet blieb.

Was indes die Düsseldorfer Vedute nicht zeigt, sind die massiven pentagonalen Wallanlagen, die die *Engelsburg* heute umgeben und deren Planungen bereits unter Papst Paul III. von Antonio da Sangallo d. Ä. begannen, als Reaktion auf die verhängnisvollen Erfahrungen des *Sacco di Roma* von 1527.<sup>49</sup> Ein erstes, nur als Erdwälle mit Holzverschalung ausgeführtes Bollwerk entstand zwischen 1555 und 1556 unter Papst Paul IV.; dieses wurde indes in der Nacht zum 15. September 1557 vom Tiberhochwasser weggespült. Der Bau der gemauerten Festungswälle mit fünf Bastionen wurde erst unter Papst Pius IV. im Jahr 1561 begonnen. Für die Errichtung der südwestlichen Bastion links der Brücke war nicht nur die unmittelbare Nähe zum Tiber, die die Fundamentierung erschwerte, problematisch, sondern auch die Bebauung der *Spina del Borgo*, deren Ausläufer – wie auf der Zeichnung ersichtlich – bis fast an die *Engelsburg* heranreichten, weshalb die vordersten Häuser des *Borgo Vecchio* und des *Borgo Nuovo* geschliffen werden mussten. Dies betraf auch die

kleine, schon genannte Kirche *Santa Maria in Traspontina*, die auf dem Stadtplan Leonardo Bufalinis von 1551 als letztes Gebäude am Ende des *Borgo Nuovo* (früher *Via Alexandrina*) erscheint und ebenfalls zum Abriss bestimmt wurde. Ab 1565 wurde zuerst das Konventsgebäude niedergelegt und ab 1587 auch die Karmeliterkirche. In diesem Jahr wurde der ca. 200 m weiter westlich in der *Via Alexandrina* errichtete Neubau geweiht.<sup>50</sup> An der Stelle der mittelalterlichen Basilika befindet sich heute der Graben vor der südwestlichen Bastion des Kastells.

Von diesen umfangreichen baulichen Veränderungen rund um die *Engelsburg* ist auf der Zeichnung noch nichts zu sehen. Das Erscheinungsbild der dargestellten Bauten bestätigt dagegen eine Lesart der Datierung von 1549. Dass der Zeichner die urbanistische Situation wie auch die einzelnen Gebäude recht wirklichkeitsgetreu wiedergegeben hat, bestätigt der Vergleich mit der großen Vedute des Anthonis van Wijngaerde (Abb. 3). Offenbar handelt es sich um eine Zeichnung „dal vivo“, nicht um eine Kopie nach einer älteren Ansicht. Spätere Nachzeichnungen oder druckgrafische Umsetzungen sind nicht bekannt. Stilistisch ist das Blatt trotz seiner individuellen Zeichenmanier und der Beschriftungen derzeit keinem konkreten Künstler sicher zuzuschreiben.

Eine Zuweisung an einen niederländischen Zeichner ist jedoch anzunehmen. Wenn das Monogramm als ineinander geschriebenes „CM B“ gelesen werden soll, wäre an den flämischen Künstler Cornelis Massijs (1510–1556/57) zu denken.<sup>51</sup> Der Sohn von Quinten und Bruder von Jan Massijs ist insbesondere als Entwerfer von Kupferstichen nach italienischen Vorbildern und nach Genreszenen bekannt und benutzte im Laufe seiner Karriere drei verschiedene Monogramme, von denen das letzte, seit 1544 verwendete, C und M identisch ineinander geschrieben zeigt, allerdings gefolgt von einem „A“ (für Antwerpen). Das „B“ auf dem Düsseldorfer Blatt könnte sich auf Brabant beziehen, da er seine Heimatstadt 1544 aus religiösen Gründen verlassen musste. Nach einem Aufenthalt in England wird ein weiterer in Italien angenommen; ob er auch in Rom war, ist unklar. Seine wenigen bekannten Landschaftszeichnungen aus den 1540er Jahren gehören zu den frühesten erhaltenen niederländischen Beispielen, allerdings sind keine gesicherten Stadtveduten bekannt. Die Ansicht einer befestigten Stadt im Gebirge, die in das Umfeld von Cornelis Massijs gegeben wird,<sup>52</sup> kommt stilistisch und ebenso in der Hell-Dunkel-Gestaltung der Schraffuren der Düsseldorfer Vedute nahe, ohne dass dies für eine Zuschreibung ausreichend wäre.

## Lateran

Die zweite hier vorzustellende Romvedute des 16. Jahrhunderts wurde von der Kunstgalerie *Artur Ramon Art* Barcelona im März 2017 auf der TEFAF (The European Fine Art Fair) in Maastricht und auf dem *Salon du dessin* in Paris ausgestellt und im begleitenden Messekatalog der Galerie abgedruckt.<sup>53</sup> Sie bietet in zwei übereinander liegenden Bildzonen einen ungewöhnlichen Blick auf den mittelalterlichen *Lateranplatz* und das Konglomerat seiner Bauten von Osten und von Westen, also von den jeweils gegenüberliegenden Schmalseiten aus gesehen (Abb. 4). Diese Perspektive aus der Längsachse, von der bislang keine bildlichen Zeugnisse bekannt waren, ergänzt die Ansichten, die die *Platea Lateranense* von Norden von der aus der Innenstadt kommenden Prozessions- und Pilgerstraße *Via Merulana*, die direkt auf das Querhausportal der Basilika hinführte, zeigen. Als





Abb. 4: Anonym, Zwei Ansichten des Lateranplatzes von Osten und von Westen, nach 1538 - vor 1586, Feder in dunkelbrauner Tinte, 245 x 400 mm.  
Barcelona, Kunstgalerie Artur Ramon Art, ohne Inv., Recto

bekannte Beispiele sind die Doppelvedute Maarten van Heemskercks (Abb. 5), die zwischen 1532 und 1536/37 entstand,<sup>54</sup> sowie die Darstellung des *Lateran-Komplexes* auf dem 1575 gedruckten Romplan *Le sette chiese di Roma* aus dem Verlag Antonio Lafreris zu nennen.<sup>55</sup> Viele der dort abgebildeten Gebäude erscheinen auch hier auf beiden Bildzonen, so dass sie in der Zusammenschau plastisch vorstellbar werden und im komplexen Raumgefüge des Platzes besser einzuordnen sind. Weitere visuelle Quellen sind die Grundrisspläne der Anlage auf dem sogenannten *Archivplan*,<sup>56</sup> einem Umbauplan für den Palast aus der Werkstatt Domenico Fontanas von 1585/1586 sowie ein erst 1630 publizierter Rekonstruktionsplan Francesco Continis.<sup>57</sup> Auf der Basis dieser und weiterer Quellen entwickelte Manfred Luchterhand eine isometrische Teilrekonstruktion der Haupträume der Palastanlage, die von der Barcelona-Vedute in vielen Details bestätigt wird (Abb. 6).<sup>58</sup>

Das Blatt weist keinerlei Signatur, Jahreszahl oder Beschriftungen auf und auch das Wasserzeichen erlaubt keine klare Orientierung. Genauere Hinweise für die zeitliche Einordnung können stilistische Erwägungen sowie einige Details der dargestellten Monumente geben. Die Ansicht auf dem Recto ist sicher nach 1538 entstanden, als während des Pontifikats Pauls III. das *Reiterstandbild des Marc Aurel* auf das Kapitol versetzt wurde. Das quaderförmige Postament, das der Bronzereiter 1473 unter Sixtus IV. erhalten hatte und das erstmals auf dem Fresko Filippino Lippis mit dem *Triumph des hl. Thomas von Aquin* im Hintergrund dokumentiert ist, steht verlassen in der Mitte des Platzes vor dem alten Papstpalast (Abb. 7).<sup>59</sup> Als *terminus ante* ist der Abriss desselben unter Sixtus V. zu nennen, der 1586 begann.<sup>60</sup> Vielleicht ist dieser Zeitpunkt auch auf vor 1575 eingrenzbare, als die *Scala Santa* während des Pontifikats Gregors XIII. zur besseren Lenkung der Pilgerströme im Heiligen Jahr zwei zusätzliche seitliche Treppenläufe erhalten hatte, von denen hier noch nichts zu erkennen ist.<sup>61</sup>

Die obere Zone zeigt die Abfolge der Palastgebäude von Ost nach West, wobei die der Betrachterin nächststehenden Bauten in leichter Weitwinkelperspektive aus der Achse gedreht sind. Der *Campanile* vorn stand an der Ecke der Bauten an der Platzfront, sein letztes von ursprünglich vier Geschossen und sein Helmdach sind vom oberen Blattrand abgeschnitten. Die links an den Turm anschließenden Fassaden sind nach Osten ausgerichtet. Es handelt sich um die Außenwände der *Cappella Sancta Sanctorum* und links von ihr das Stirnende des langen, die Bauten der Platzseite verbindenden Korridors. Dahinter schlossen sich die Vestibülräume für die *Palastaula* Papst Leos III. an. Ob das viergeschossige turmartige Gebäude ganz links mit den beiden Rundbögen im Erdgeschoss ebenfalls dazu gehört oder einen späteren Vorbau darstellt, bleibt offen. Das Obergeschoss der *Cappella Sancta Sanctorum* ist wie auch auf Van Heemskercks Vedute, die es von der anderen Seite zeigt, mit drei Blendbögen gegliedert, das Dach scheint ein Zeltdach gewesen zu sein. Rechts an den Turm schließen sich hinter einem kleinen Anbau mit Pultdach das Vestibül von *Sancta Sanctorum* und die ursprüngliche, vermutlich nicht mehr intakte Eingangshalle zum *Patriarchium* an, deren Gestalt schwierig zu interpretieren ist und die von einer niedrigen Mauer eingefasst zu sein scheint.<sup>62</sup> Dahinter springt der langgestreckte Vorbau der *Scala Santa* mit einem flachen Pultdach hervor, das am vorderen Ende auf vier Säulenarkaden ruht und in dieser Form bereits von Van Heemskerck und Filippino Lippi dokumentiert wurde. Die ersten drei Stufen der *Heiligen Treppe* werden im Eingangsbereich sichtbar. Sie führen in den Verbindungskorridor, dessen platzseitige Wand gleichfalls summarisch dargestellt ist. Daran schließt der große, mit



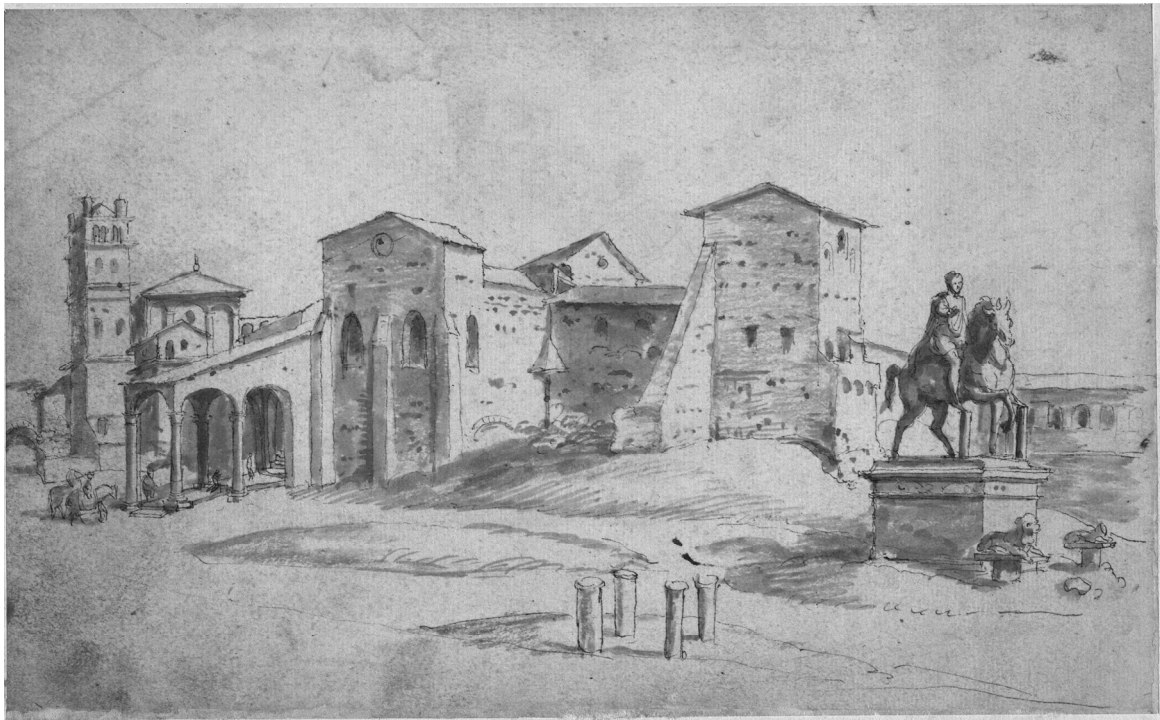
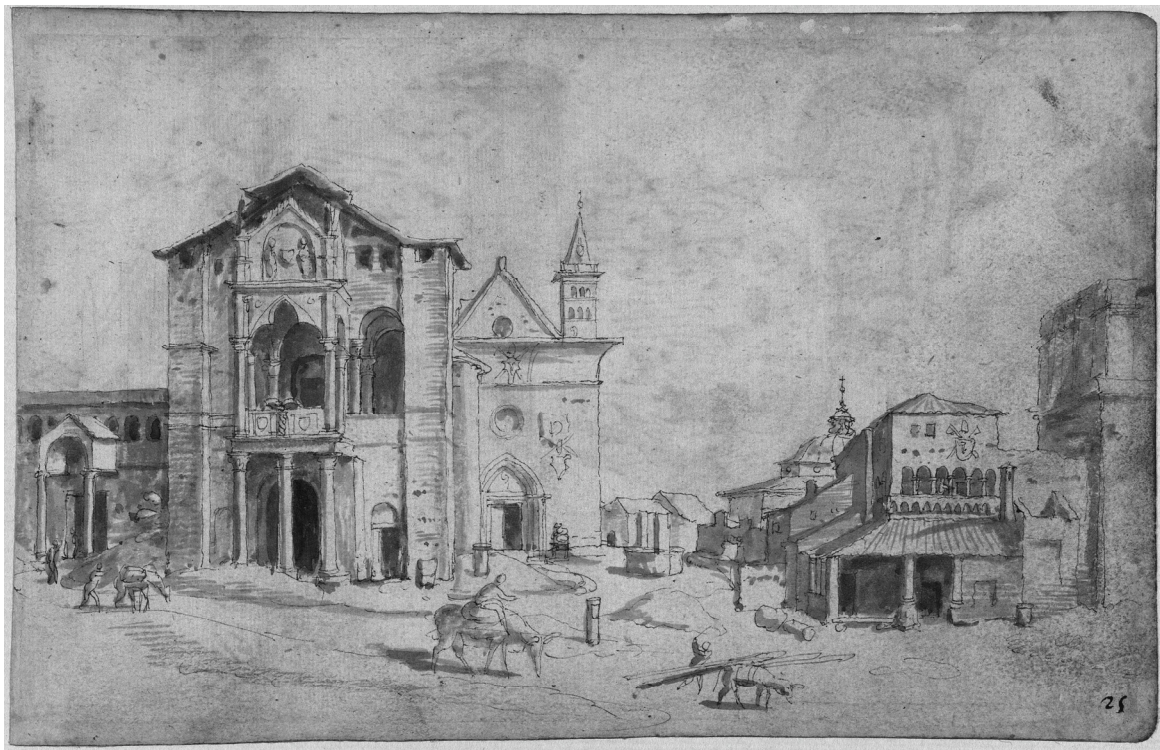


Abb. 5: Maarten van Heemskerck, *Der Lateranplatz mit dem Reiterstandbild des Marc Aurel*, 1532–1536/1537, Feder in Braun, hell- und dunkelbraun laviert, 136 × 424 mm. Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, Inv. 79 D 2, fol. 71v | 12r (Doppelblatt)





einem Satteldach gedeckter Bau des *Sylvester-Oratoriums* an, der im Obergeschoss zwei oblonge Rundbogenfenster und im Giebel einen Oculus besitzt. Die Bestimmung des darauffolgenden turmartigen Gebäudes ist nicht bekannt. Der letzte zum Palastkomplex gehörende sichtbare Bau ist die *Konzilsaula* Leos III. mit dem ihr vorgestellten Loggienbau von Papst Bonifaz VIII., die hinter dem *Marc-Aurel-Sockel* hervortreten. Dahinter führt der Weg um die Ecke nach links zum Querhausportal der *Lateranbasilika*. Jenseits dessen sind der Kubus der *Torre degli Annibaldi* und schließlich das flache, den Platz im Westen abschließende Hospital erkennbar.

Die nördliche Platzseite, die von der *Aqua Claudia* und den an sie angebauten Häusern begrenzt wurde, ist auf der oberen, auf die Palastbauten fokussierten Bildzone nicht erfasst. Umso ausführlicher ist sie in der unteren Zone berücksichtigt, so dass ein ganz neuer Eindruck des mittelalterlichen *Lateran-Borgo* entsteht. Für den Blick zurück hat sich der Zeichner vor die Fassade des *Lateran-Hospitals* positioniert. Die linke Bildhälfte dominieren die von Blattwerk bewachsenen Ruinen des Aquäduktes, von dem einige Bogenstellungen heute noch erhalten sind. Ganz vorn ist ein Gasthaus mit einer wohl strohgedeckten ebenerdigen Loggia zu sehen, vor der mehrere Schweine herumlaufen. Vermutlich handelt es sich um die auch heute noch existierende und von zwei Bogen des Aquäduktes überspannte *Taverna della Sposata*, die schon 1450 dokumentiert ist und kurz vor der Einmündung der *Via Merulana* steht.<sup>63</sup> Es folgen zwei Hausruinen ohne Dächer, an die sich ein Wohnturm sowie ein größeres palastartiges Gebäude anschließen. Durch die folgende Baulücke ist zu erkennen, wie die noch vorhandenen Bogenstellungen der *Aqua Claudia*

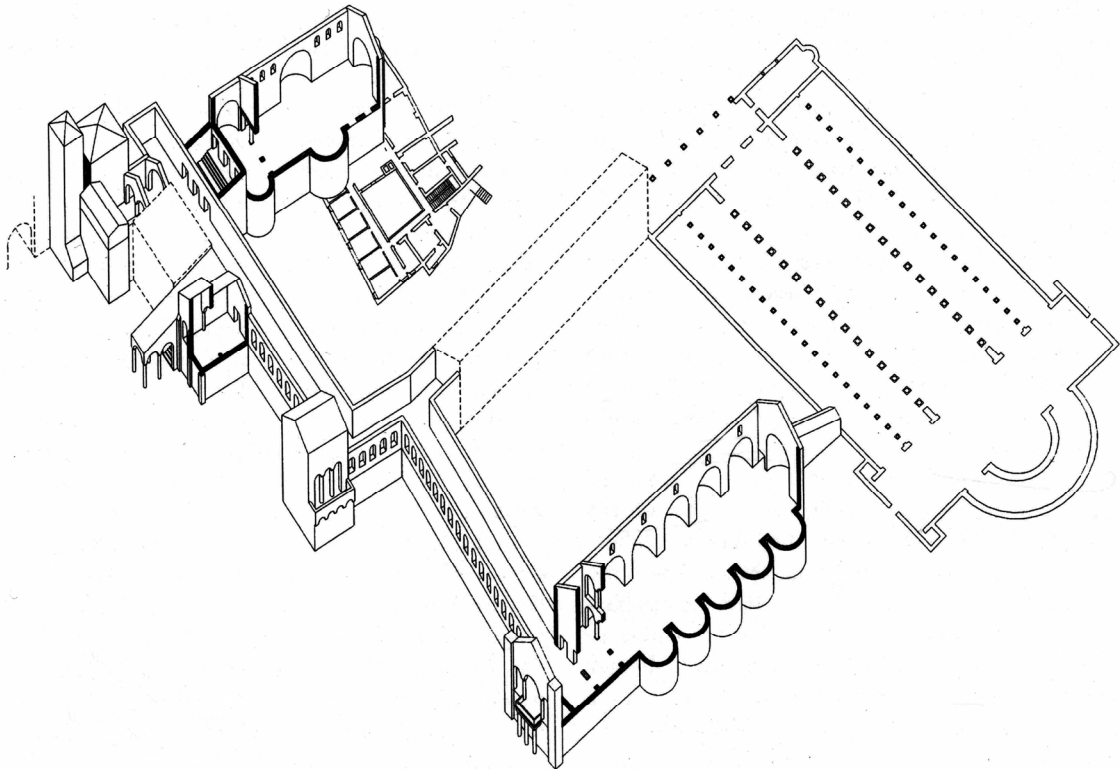


Abb. 6: Manfred Luchterhandt, Isometrische Teilrekonstruktion der Haupträume des mittelalterlichen Lateranpalastes, 1999

eine leichte Kurve nach links beschreiben. Ebenso wird deutlich, dass sich das östliche Ende des Platzes im Vergleich zum westlichen stark verengt, was auch auf den zeitgenössischen Stadtplänen sichtbar ist.<sup>64</sup> Bemerkenswert ist zudem das große Bogenmonument, auf das der Blick in der unteren Bildzone ausgerichtet ist.<sup>65</sup> Es schließt den *Campo Lateranense* im Osten quasi räumlich ab – die Straße in Richtung *Santa Croce in Gerusalemme* führt durch diesen großen Bogen hindurch. Egger vermutete, dass es sich um einen Abzweig der *Aqua Claudia* zum Palast hin handelte, worauf auch die Eintragung im Stadtplan Étienne Dupéracs von 1577 hindeutet.<sup>66</sup>

Die rechte Hälfte der unteren Zone wird erneut von den Bauten des *Patriarchium* auf der südlichen Platzseite bestimmt. Die *Cappella Sancta Sanctorum*, ihr Vestibülbau und das *Sylvester-Oratorium* sind nur undeutlich zu erkennen, dafür ist der Turm vollständig mit den kleinen akroterenartigen Ecksäulchen gezeichnet. Das spitze Dach ist, wenn überhaupt vorhanden, nur angedeutet. Der Vorbau der *Scala Santa* ragt auch von dieser Seite mit seinen Arkaden in den Platz hinein. In diesem Bereich entspricht die Zeichnung, abgesehen vom fehlenden Bronze-



Abb. 7: Filippino Lippi, Das Reiterstandbild des Marc Aurel vor dem alten Lateranpalast, 1488–1490, Freskomalerei. Rom, Santa Maria sopra Minerva, Carafa-Kapelle

reiter, recht genau der Ansicht von Filippino Lippi vom Ende des 15. Jahrhunderts (Abb. 7). Wie auf dem Fresko erscheint auch hier hinter dem Quadersockel die Seitenwand des turmartigen Gebäudes, in dem Luchterhandt die seit dem 7. Jahrhundert bezeugte *basilica iulii* vermutete.<sup>67</sup> Über einer Blendbogenarkatur im Erdgeschoss befand sich hier eine inzwischen zugemauerte dreibogige Loggia über Säulen sowie ein Balkon, von dem möglicherweise bei Papstwahlen die Akklamation durch das Volk stattfand. Schließlich zeigt die Zeichnung die bislang unbekannte Westseite des unter Papst Bonifaz VIII. an die südliche Stirnwand der *Konzilsaula Leos III.* angefügten Loggienbaus.<sup>68</sup> Dieser zweigeschossige Bau trakt war bisher nur aus der Frontalansicht Van Heemskercks (Abb. 5), einer recht ausführlichen Beschreibung Onofrio Panvinios im Manuskript *De sacrosancta basilica baptisterio et patriarchio lateranense* aus den 1560er Jahren<sup>69</sup> sowie aus den Abrechnungen Domenico Fontanas für die Umbauarbeiten von 1589 zu erschließen.<sup>70</sup> Auf der Basis dieser Dokumente hat Silvia Maddalo eine Rekonstruktion des Loggienbaus vorgenommen, die von der Zeichnung bestätigt wird.<sup>71</sup> Er besaß auf beiden Ebenen drei mal sechs Joche, die durch Säulen voneinander geschieden und im Obergeschoss mit einem Kreuzgratgewölbe überspannt waren. Im Erdgeschoss öffneten sich drei Portale zur Piazza hin, die

Seitenwand war geschlossen und mittig durch einen Strebepfeiler verstärkt. Das Obergeschoss war indes zur Platzseite mit drei und zu den Seiten jeweils mit zwei Arkaden mit eingestellten Säulen geöffnet. Die vor diesen Loggienbau vorgestellte ziboriumartige Kanzelarchitektur – die eigentliche *Benediktionsloggia* – ist auf der Barcelona-Vedute äußerst flach und undeutlich gehalten, da sie kaum aus der Fassade heraustritt und von den dichten Schattenschraffuren überdeckt bleibt. Das auf Van Heemskercks Ansicht detailliert dargestellte Balkongeschoss mit Brüstung und Lesepult sowie der von Fialen eingefasste Giebel darüber sind im Grunde nicht zu erkennen und eventuell bereits abgetragen. Der Loggienbau ist von einem Satteldach überfangen, dessen First nicht ganz an den der angrenzenden *Konzilsaula* heranreicht, so dass ein schmaler Giebelstreifen sichtbar wird. Deren südliches Ende inklusive zweier Konchen ist am rechten Bildrand ebenfalls sichtbar, wo es an das nördliche Seitenschiff der *Lateranbasilika* angrenzte. Von dieser ist hier nur ein kleiner Ausschnitt zu erkennen – das steile Pultdach, das offenbar durchgehend über beide Seitenschiffe verlief, ein Stück Obergaden mit drei Fenstern sowie das Mittelschiffdach.<sup>72</sup> Vom benachbarten Querhaus zeigt die Zeichnung nichts mehr.

Das letzte hier zu besprechende Monument ist die sogenannte *Torre Annibaldi*, einer der Wohntürme der bekannten römischen Adelsfamilie, der vorn rechts detailliert dargestellt ist.<sup>73</sup> An diesem Turm war im Quattrocento auf einer Konsole die bronzene *Lupa* als Gerichtszeichen angebracht, bevor sie 1471 unter Papst Sixtus IV. gemeinsam mit noch weiteren Bronzen auf das Kapitol überführt wurde.<sup>74</sup> Die untere Zone des über rechteckigem Grundriss erbauten Turmes ist im Vordergrund von einem ruinösen Mauerrest verdeckt. Darüber erheben sich die fenster- und dekorlosen, nur von kleinen Belüftungsöffnungen durchbrochene Wände des Turms bis zu einem durchlaufenden Brüstungsgesims in beträchtlicher Höhe. Auf diesem setzen an jeder Wand zwei Biforenfenster auf, die von einer horizontalen, Bogen und Fries alternierenden Blendgliederung überfangen werden. Abschlussgebälk und Dach fehlen. Der Turm war Teil einer Gruppe von Gebäuden, die als „Insel“ auf dem Platz unweit des heutigen Obeliskens standen und 1586 ebenfalls abgerissen wurden. Dazu gehörte auch das hinter dem Turm stehende Haus, dessen Front hier nur schräg angeschnitten, auf Van Heemskercks Vedute aber von vorn zu sehen ist (Abb. 5), und das eine Porticus mit Pultdach im Erd- sowie eine Rundarkadenloggia im Obergeschoss mit einem großen Papstwappen darüber aufwies. Das Dach scheint allerdings nicht mehr vorhanden zu sein.

Der langgestreckte Platz selbst ist weitgehend leer. Nur wenige Menschen sind zu Fuß oder beritten in unterschiedlichen Richtungen unterwegs. Sie sind verhältnismäßig klein gezeichnet und verschwinden daher fast in dem hügeligen, unregelmäßigen Gelände, das nach Süden leicht ansteigt. Im Vordergrund beider Bildzonen türmen sich zur besseren visuellen Abgrenzung zusätzlich Gebüsche auf, die mit dunklerer Tinte und stärkerer Feder gezeichnet sind. Ansonsten macht der Platz einen verfallenen, ja verlassenem Eindruck. Als solchen schilderte ihn auch der Altertumsforscher Onofrio Panvinio:

[...] la piazza Lateranense grandissima che tocca il condotto dell'acqua Claudia, dove furon' già di molti bei palazzi, trà quali quel del Cancelliere, del Camerlingo, del Vescovo Albanese, & d'altri, de i quali di presente anchora restano alcuni segni & ruine di muragli [...]<sup>75</sup>

Über die Palastgebäude selbst schrieb er:

[...] tutta quella parte del palazzo, che è nella piazza dinanzi alla chiesa di Santo Giovanni ripiena di altissime muraglie, poggi, loggie, & di molte altre grandissime ruine di presente quasi tutta ruinata, senza trauature, senza coperto, & solari, [...]76

Die Doppelvedute bestätigt den von Panvinio beklagten Zustand der Auflösung und des Verfalls. Sie kann als großartiges letztes Bildzeugnis der mittelalterlichen *Platea Lateranense* erachtet werden, bevor 1586 die massiven Abrissarbeiten an der Südseite des Platzes begannen, die seinen Charakter radikal veränderten.

Patrizia Tosini rückte in ihrem Eintrag im Messekatalog der TEFAF den unbekanntem Zeichner in den Umkreis von Hendrik Gijsmans, mit dem der sogenannte Anonymus Fabriczy im Jahr 2008 identifiziert worden ist.<sup>77</sup> Sie verglich die Barcelona-Vedute mit den Stadtansichten und Landschaftszeichnungen aus dem während einer Reise durch Frankreich und Italien entstandenen Zeichnungskonvolut, das sich heute in der Staatsgalerie Stuttgart befindet und dessen römische Ansichten zwischen 1565 und 1568 datiert werden können. Insbesondere fand sie Übereinstimmungen mit dem analytischen und detaillierten Ansatz dieses flämischen Künstlers. Die

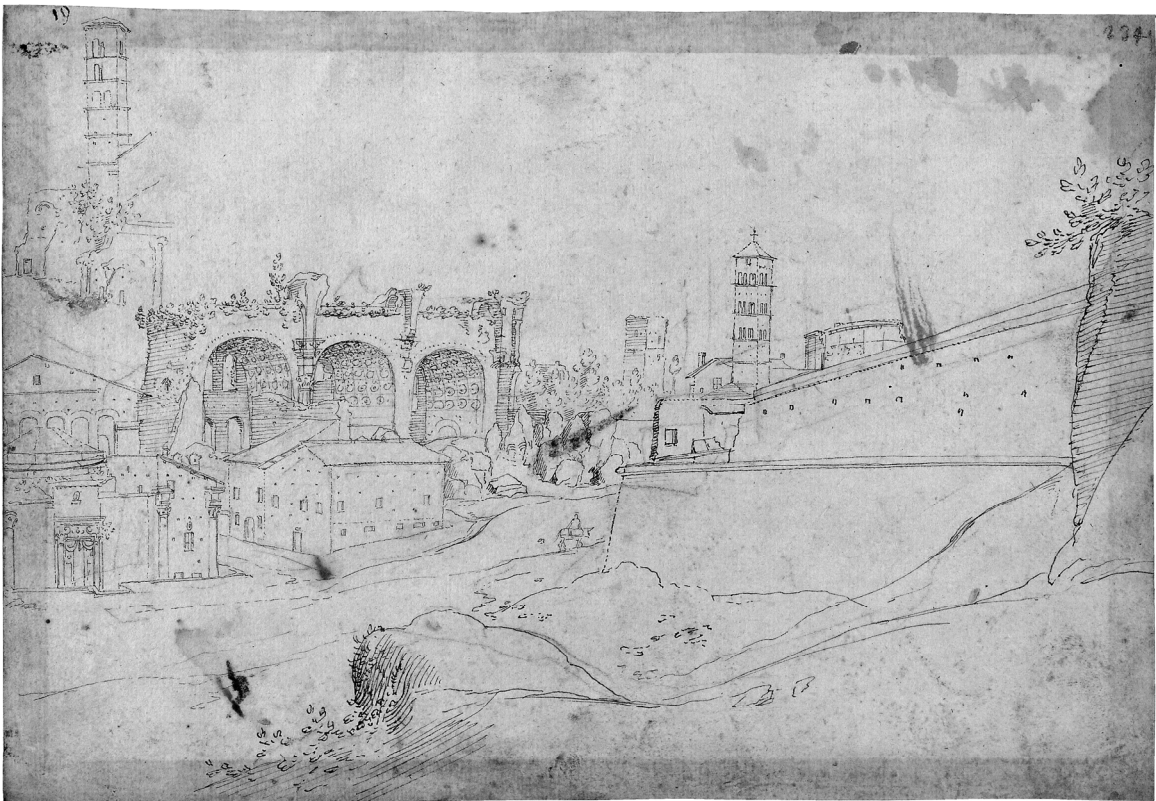


Abb. 8: Hendrik Gijsmans, Blick von Südwesten auf den südöstlichen Teil des Forum Romanum mit Santi Cosma e Damiano und der Maxentius-Basilika, 1565–1568, Feder in Braun, 192 × 280 mm. Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung, Inv. C 5799

Gegenüberstellung der Vedute mit einer der zweifelsfrei Gijsmans zuzuschreibenden Ansichten zeigt indes mehr Unterschiede als Gemeinsamkeiten (Abb. 8).<sup>78</sup> Der anonyme Zeichner versteht es auf weitaus überzeugendere Weise, den Raum zu gliedern und die einzelnen Gebäude perspektivisch korrekt und mit dreidimensionaler Wirkung aufs Papier zu bringen. Eine Licht- und Schatten-Gestaltung ist auf den Stuttgarter Blättern nahezu nicht vorhanden. Wo bei Gijsmans leere weiße Flächen überwiegen, bemüht sich der anonyme Zeichner, durch aufwendige Schraffuren an den Fassaden und selbst im Bereich des Himmels Atmosphäre zu erzeugen und die Betrachtenden ins Bild hineinzuziehen. Besonders charakteristisch für ihn erscheinen die stets an glatten, vertikalen und verschatteten Wandflächen zum Einsatz kommenden Längsschraffuren, die Gijsmans' Veduten fremd, aber in ganz ähnlicher Weise auf einer anderen, gleichfalls anonymen Ansicht in der *Biblioteca Apostolica Vaticana* anzutreffen sind (Abb. 9).<sup>79</sup> Diese zeigt ebenfalls ein *Lateran-Motiv*, nämlich das hier nicht mehr berücksichtigte Querhaus und die Apsis von Westen. Das Blatt ist in etwa zeitgleich zwischen 1566 und 1587 zu datieren und wird gemeinhin einem niederländischen Zeichner zugeschrieben. Neben den vertikalen Schraffuren stimmen auch die abgevierte, flüchtige Darstellung von Details wie Mauerlöcher oder Passanten, sowie die Gestaltung des Himmels und der Gebüsche überein, so dass zu vermuten ist, dass beide Ansichten von derselben unbekanntem Hand stammen.



Abb. 9: Anonym, Blick auf das Querhaus und die Apsis von San Giovanni in Laterano von Westen, 1566–1587, Feder in Braun, teilweise Lavierungen in graubrauner Tinte. *Biblioteca Apostolica Vaticana*, Inv. Ashby.Disegni. 331

Die Gliederung der Bildfläche in zwei horizontale Zonen ist ein übliches Verfahren etwa für die Darstellung von Relieffriesen, zum Beispiel von Sarkophagen, aber nicht unbedingt von Stadtansichten. Gleichwohl kommt es hin und wieder vor, und wenn man von Giuliano da Sangallo bereits zitierter grandioser *Tiber-Vedute* absieht, die übereinander eine Ansicht der *Engelsburg* mit einer zweiten der Tiberinsel verkoppelt,<sup>80</sup> beschränkt sich diese Darstellungsform auf holländische oder flämische Zeichner. Zu nennen wäre erneut Van Heemskerck, der auf seiner Ansicht des *Muro Torto* und der *Porta del Popolo* zwei Bildstreifen mit gegensätzlichen Blickachsen zeichnet, um ein breites Panorama auf begrenztem Raum einzufangen, wobei die übereinanderstehenden Kuppeln der Vierung und der *Chigi-Kapelle* von *Santa Maria del Popolo* beide Ansichten wie ein Scharnier verbinden.<sup>81</sup> Ein anonymes flämischer Künstler, der um 1550 in Rom zeichnete,<sup>82</sup> und auch der eben genannte Hendrik Gijsmans pflegten auf ihren *Veduten* bei nicht ausreichender Blattbreite mitunter eine zweite obere Frieszone anzuschließen, um dort mit der Darstellung fortzufahren (Abb. 8). Der Zeichner der *Lateran-Vedute* aber hat es auf höchst souveräne und faszinierende Weise vermocht, durch die Kombination zweier gegenläufiger Blickachsen im Kopf der Betrachterin ein stimmiges Bild der unregelmäßigen Platzsituation mit ihrer komplexen Bebauung zu erzeugen.



Abb. 10: Anonym, Landschaftsskizze mit Gehöften und Wanderern, um 1570–1580?, Feder in Braun. Verso von Abb. 4

## Anmerkungen

Ich danke Johannes Röhl, Martin Raspe und Peter Cornelius Claussen für wertvolle Hinweise und Diskussionen sowie Marga Sanchez für ihre Hilfe bei der Bestellung der Abbildungen.

<sup>1</sup> Hülsen 1921, S. 30: „Für keine Stadt der Welt liegt ein so reiches und durch Jahrhunderte sich fortsetzendes Material an Plänen und perspektivischen Stadtbildern vor, wie für Rom.“ Krönig 1961, S. 386: „Hier beginnt jene bildliche Selbstdarstellung der Stadt Rom, die nach Art und Umfang einzigartig ist und Rom vor allen anderen Städten auszeichnet.“

<sup>2</sup> Biblioteca Apostolica Vaticana, Codex Barb. Lat. 4424, fol. 36v, 37r; Hülsen 1984.

<sup>3</sup> Real Monasterio El Escorial, Inv. 28-II-12, fol. 7v–8r, 20r, 26v, 27v, 28v, 29v, 30v, 40v, 45v, 56v, 57v; Fernández Gómez 2000.

<sup>4</sup> Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, Inv. 79 D 2, fol. 6r|9r, 18v|55r, 71v|12r, 72v|18r; Bartsch 2019.

<sup>5</sup> Maier 2012. Zum Begriff der Chorographie siehe auch Büttner 2000, S. 51–54.

<sup>6</sup> Schedel 1493, S. LVIIv–LVIIr.

<sup>7</sup> Museo della Città, Palazzo San Sebastiano, Inv. 6882.

<sup>8</sup> Roemer 2019, S. 32.

<sup>9</sup> Maddalo 1990; Nuti 1996, S. 43–68.

<sup>10</sup> Innerhalb weniger Jahre erschienen unter anderem folgende Kompendien mit Romveduten: Zeichnungen des *Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi*: Ferri 1885; Bartoli 1914–1922; *Heemskerck-Alben*: Michaelis 1891; Hülsen/Egger 1913–1916; *Cambridge Sketchbook*: Michaelis 1893; *Konvolut Anonymus Fabriczy* (Hendrik Gijsmans): Fabriczy 1893; Zeichnungen der *Graphischen Sammlung Albertina*: Egger 1903; *Codex Coner*: Ashby 1904; *Codex Escorialensis*: Egger 1905–1906; *Codex Barberini*: Hülsen 1910; *Dupérac Sketchbook*: Ashby 1916. Eine Auflistung der wichtigsten Bestände an Zeichnungen und Druckgrafik mit Romansichten des 16. und 17. Jahrhunderts ist bei Ashby 1916, S. 5–12 zu finden.

<sup>11</sup> Siehe Anm. 10.

<sup>12</sup> Egger 1911–1931, Bd. 1, 1911, S. 9.

<sup>13</sup> Ebd., S. 9–11.

<sup>14</sup> Egger 1911–1931, Bd. 2, 1931, o.S. [S. 8].

<sup>15</sup> Krautheimer 1933, S. 120.

<sup>16</sup> Garms 1995.

<sup>17</sup> Es ist der Initiative Peter Seilers zu verdanken, dass anlässlich seines Seminars *Rompläne und Veduten bis 1600* (WS 2007/2008) über 300 der bei Garms abgebildeten Ansichten als hochwertige Digitalisate im Bildarchiv *Prometheus*, online unter <https://www.prometheus-bildarchiv.de> [aufgerufen 1.1.2021], für Studium und Lehre zur Verfügung gestellt wurden.

<sup>18</sup> Zeitgleich mit Eggers erstem Band publizierte Alfonso Bartoli im Jahr 1911 seine *Cento vedute di Roma antica*, die hauptsächlich Blätter aus der Sammlung der *Galleria degli Uffizi* in Florenz enthalten; Bartoli 1911. Siehe außerdem Hermanin 1911; Wiesel/Cichy 1959; Chiarini 1971; *The Origins* 1978; Köhler/Bruintjes 1992; Oehler 1997; Zeitler 1999.

<sup>19</sup> Keaveney 1988; Gori Sassoli 2000.

<sup>20</sup> Baldinucci 1681, S. 173–174.

<sup>21</sup> Vgl. auch die Lexikoneinträge s. v. Vedutenmalerei, in: Olbrich u.a. 1987–1994, Bd. 7, 1994, S. 570–571, hier S. 570: „sachlich streng und wirklichkeitsgetreu“; s. v. Veduta, in: Turner 1996, Bd. 32, S. 110–114, hier S. 110 (John Wilton-Ely).

<sup>22</sup> Giovannoli 1616.

<sup>23</sup> Stoschek 1999, S. 31.

<sup>24</sup> Röhl 2011, S. 193. Zum Begriff der Scheinvedute siehe auch Trnek 2007.

<sup>25</sup> Briganti 1996; Garms 1997.

<sup>26</sup> Dupérac 1575.

<sup>27</sup> Lediglich einige Beispiele seien genannt, die sich auf das 16. Jahrhundert beschränken: Winner 1985 (zu flämischen Veduten der Bruegelzeit); Thoenes 1986 (zu Van Heemskercks St.-Peter-Ansichten); Iaccarino 2004 (über Anthonis van den Wijngaerdes Veduten); de Seta 2011 (über Stadtansichten und –pläne als „ritratto“); DiFuria 2012 (über Van Heemskercks Ruinenveduten); Van Ooteghem 2014 (über das Zeichnen nach der Natur); Rubach 2016, S. 92–96 (zu Lafreris Rom-Stichen); Gregg 2019 (über Stadtansichten).

<sup>28</sup> Im Jahr 2002 schenkten Jutta und Walter Gernsheim der Fotothek der Bibliotheca Hertziana einen kompletten Satz des *Corpus* sowie alle Negative inklusive der Fotografenrechte. Etwa ein Viertel dieses Bestandes wurde seitdem inventarisiert und für die Konsultation zugänglich gemacht.

<sup>29</sup> Gernsheim 1948/1949, S. 136. Ebd., S. 137: „Far from trying to lead to sensational discoveries, or to concentrate exclusively on the greatest artists, as the commercial photographers do, its purpose is to make

equally known the neglected and forgotten periods and artists. This applies likewise to collections, and the lesser known ones alternate with the important ones in my editions.“

<sup>30</sup> Die internationale Verbunddatenbank *Graphikportal*, in der grafische Sammlungen, Bildarchive, Fototheken und Bibliotheken seit 2017 Teile ihrer Bestände einspeisen, enthält bislang v.a. Druckgrafik: <https://www.graphikportal.org> [aufgerufen 1.1.2021].

<sup>31</sup> Auf einer der Negativkapseln ist das Datum 3.11.1978 notiert. Der entsprechende Eintrag in der Katalogliste lautet: „81416 / F.P. 5331 / HEEMSKERCK Marten van / Roman view / p bup / 201 / 310“. Die Kürzel am Ende bezeichnen die Technik (pen, buff paper) und Maßangaben.

<sup>32</sup> Ich danke Sonja Brink und Hedda Finke sehr herzlich für Informationen zur Provenienz des Blattes und für Detailfotografien des Versos und des Wasserzeichens.

<sup>33</sup> Der Stempel der bergischen Landstände „Status Montium“ (Lugt 2309 suppl.), mit dem die Zeichnungen aus Krahes Sammlung nach dem Ankauf der Sammlung 1778 gekennzeichnet wurden, fehlt. Auch in Krahes Sammlungsinventar von 1779, das im Museum Kunstpallast aufbewahrt wird, ist es nicht eindeutig beschrieben, da Architektur und Landschaft dort meist nur summarisch aufgelistet sind. Unwahrscheinlich ist es trotzdem nicht, da sich der fehlende Stempel auch auf einem alten Untersatzkarton befinden könnte. Von einem solchen ist das Blatt auf jeden Fall abgelöst worden. Zur Sammlung Krahe vgl. Brink/Wismer 2013.

<sup>34</sup> Nicht bei Levin 1883, Klapheck 1928; Budde 1930; Schaar 1968; Schaar 1969; Brink 2017.

<sup>35</sup> Feder in hell- und mittelbrauner Tinte, Reste von Vorzeichnungen in grauem Stift; weißes, festes und glattes Papier; Abmessungen 203 × 311 mm, am linken Rand beschnitten; Wasserzeichen: zwei Lilien bekrönt im Wappenschild bekrönt und mit Vierblatt und Buchstabe, nicht bei Briquet und Piccard, entfernt ähnlich Briquet 7201 (Troyes 1547) bzw. Piccard 128362 (Brüssel 1534); originale Beschriftungen: oberes linkes Viertel: „castel s angeli“, „maria transpontina“; unterer Rand: „M B“ oder „CM B“, C und M ineinander geschrieben (Monogramm), „1549“ oder „1540“ (Jahreszahl); Erhaltungszustand: vertikale Knickfalte mittig; Ecke unten links: stark berieben und ausgebessert; großflächige Flecken; doppelte Einfassungslinien in Schwarz (nachträglich); Ecke oben rechts: mit grauem Stift: „89“ (nachträglich), darüber mit rotem Stift: „130“ (nachträglich). Verso: ringsum Spuren alter Montierung; oben und unten mittig: Ausbesserungen; Ecken oben: Bleistiftvermerke (unleserlich); linke Blatthälfte mittig: mit Bleistift: „FP 5331“ (Inventarnummer), darunter Stempel „KUNSTMUSEUM DÜSSELDORF LEIHG. F.P.“ (nicht bei Lugt); am unteren Rand mit schwarzer Tinte: „Paul Brill“ (Zuschreibung); rechte Blatthälfte mittig: flüchtige Federskizze zweier sitzender Figuren in einem Torbogen mit Fallgatter (Abb. 2), links daneben: Stempel „Leihgabe des Freistaates Preussen“ im Oval (nicht bei Lugt).

<sup>36</sup> Zur *Engelsburg* D’Onofrio 1971; Richardson 1992, S. 249–251; Maurer 2007.

<sup>37</sup> Richardson 1992, S. 249–251; 296.

<sup>38</sup> Claussen 2020.

<sup>39</sup> Giuliano da Sangallo, vor 1516, Biblioteca Apostolica Vaticana, Codex Barb. Lat. 4424, fol. 36v (siehe Anm. 2). Hendrik Gijsmans, zwischen 1565 und 1568, Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung, Inv. C 5812; Fabriczy 1893, S. 126, Taf. 2. Mathijs Brill, zwischen 1575 und 1583, Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Cabinet des Dessins, Inv. 873; Pieter Bruegel 1975, S. 28–29, Kat. 18 (Matthias Winner). Lodewijk Toeput, gen. Pozzoserrato, zwischen 1581 und 1599, Biblioteca Apostolica Vaticana, Inv. Ashby.Disegni.303; Keaveney 1988, S. 72–74, Kat. 7.

<sup>40</sup> 1552/1553, Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet, Inv. RP-T-1948-120; Boon 1978, Bd. 1, S. 188, Kat. 506, Bd. 2, Abb. S. 193.

<sup>41</sup> Richardson 1992, S. 298. Sie wurden im Zusammenhang mit dem Neubau des *Ponte Vittorio Emanuele II.* und zur besseren Schiffbarkeit des Tibers abgetragen.

<sup>42</sup> In den Kirchenführern von Armellini 1891 und Hülsen 1927 ist keine in Frage kommende Kirche oder Kapelle verzeichnet. Auf dem Stadtplan von Giambattista Nolli von 1748 ist an dieser Stelle unweit von



Nr. 541 („Vestigie del Ponte Trionfale“) ein kleines Quadrat zu erkennen, das dieses Häuschen darstellen könnte.

<sup>43</sup> Zu der zuletzt Genannten insbesondere Krönig 1961. Eines der frühesten Beispiele ist die Vedute von Mathijs Brill aus dem Louvre, siehe Anm. 39.

<sup>44</sup> Sie befindet sich heute in der *Engelsburg* im *Cortile dell'Angelo*. D'Onofrio 1971, S. 223.

<sup>45</sup> Samperi/Zampa 2017, S. 437.

<sup>46</sup> Der runde Turm wurde 1628 unter Papst Urban VIII. abgerissen.

<sup>47</sup> Mit Unsicherheiten in der Darstellung des Anschlusses zwischen Mauer und rundem Turm.

<sup>48</sup> D'Onofrio 1971, S. 206–213.

<sup>49</sup> D'Onofrio 1971, S. 227–232; Bellini 2013.

<sup>50</sup> Bellini 2013, S. 58; Claussen 2020, S. 464.

<sup>51</sup> S. v. Massys, Cornelis, in: Meißner u.a. 1983–, Bd. 87, 2015, S. 498 (Gero Selig); s. v. Metsys family: 3. Cornelis Massys, in: Turner 1996, Bd. 21, S. 359–360 (Jan Van der Stock).

<sup>52</sup> Den Haag, Privatsammlung, online unter <https://rkd.nl/nl/explore/images/262358> [aufgerufen 1.1.2021].

<sup>53</sup> Ohne Inv.; Feder in dunkelbrauner Tinte, Reste von Vorzeichnungen in grauem Stift; weißes, festes und glattes Papier; 245 × 400 mm; am oberen, linken und rechten Rand unregelmäßig beschnitten; Wasserzeichen: Leiter im Wappenschild, darüber Kreuz, ähnlich Briquet 5930 (Lucca 1560) bzw. Piccard 122768 (Ravenna 1528). Erhaltungszustand: vertikale und horizontale Knickfalten; an allen vier Seiten Ein- und Ausrisse; großflächige Flecken; Ecke oben rechts: Reste eines aufgeklebten Papiers (alte Montierung?). Verso: Landschaftsskizze mit Gehöften und Wanderern (Abb. 10). Die Zeichnung auf der Rückseite ist von anderer Hand und im Stil der Brueghel-Nachfolge vermutlich später gezeichnet worden (um 1570–1580?). Artur Ramon Art 2017, S. 44–47 (Patrizia Tosini). Ältere Provenienzen sind nicht bekannt. Das Blatt ist noch nicht verkauft. Ich danke Marine Hervé und Artur Ramon Navarro sehr herzlich für die Bereitstellung von Informationen und Fotografien der Zeichnung und des Wasserzeichens.

<sup>54</sup> Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, Inv. 79 D 2, fol. 71v | 12r; Bartsch 2019, S. 323–325, Kat. 126 | 15, Abb. S. 168, 223. Ein anonymes, zwischen 1534 und 1542 zu datierendes Blatt in einer Privatsammlung zeigt einen Blick auf das Querhaus von *San Giovanni* durch die Ruinen der *Aqua Claudia* hindurch; Bartsch 2019, S. 323, 495, Vgl. Abb. 6. Ein Bild des Freskenzyklus' der Prozession in der Nacht des *Assumptio*-Festes im ehemaligen Haus des Präzeptors der Hospitallerbruderschaft, das die erste Fußwaschung der Ikone während der Prozession vor dem Hospital zum Thema hat, zeigt ebenfalls im Hintergrund den mittelalterlichen Gebäudekomplex: Rom, *Casa delle Suore della Misericordia, Complesso Ospedaliero San Giovanni Addolorata*; Helas 2013/2014, S. 45, Abb. 31. Weitere Ansichten des *Laterans* sind als kleine und zumeist undeutliche Perspektivdarstellungen aus der Vogelperspektive auf Romplänen zu sehen, z. B. von Pirro Ligorio (1552), Ugo Pinard (1555), Sebastiano del Re (1557), Francesco Paciotti (1557), Giovanni Antonio Dosio (1561 und 1562), Mario Cartaro (1576) und Étienne Dupérac (1577). Vgl. *Cipro – Catalogo illustrato delle piante di Roma online*, <http://fmdb.biblhertz.it/cipro/default.htm> [aufgerufen 1.1.2021].

<sup>55</sup> Zugeschrieben an Giovanni Ambrogio Brambilla oder Étienne Dupérac; Rubach 2016, S. 368, Nr. 387.

<sup>56</sup> Rom, Archivio Capitolare Lateranense, Inv. Q7.

<sup>57</sup> Abgedruckt in Severano 1630, Bd. 1, Faltplan nach S. 560.

<sup>58</sup> Luchterhandt 1999, S. 113, Abb. 6; Luchterhandt 2015, S. 75, Abb. 2.

<sup>59</sup> 1488–1490, Rom, *Santa Maria sopra Minerva, Carafa-Kapelle*.

<sup>60</sup> Zum mittelalterlichen Papstpalast vgl. Herklotz 1985; Luchterhandt 1999; Horsch 2010; Horsch 2014, S. 24–31; Luchterhandt 2015; Luchterhandt 2017.

<sup>61</sup> Horsch 2014, S. 75–95; Luchterhandt 2015, S. 76–77.

<sup>62</sup> Im Grundrissplan Continis (siehe Anm. 57) ist an dieser Stelle eine siebenachsige Porticus mit eingeschriebener zweiläufiger Treppe eingezeichnet, die Existenz letzterer hat Nadja Horsch (Horsch 2003) bezweifelt.

<sup>63</sup> Piazza di S. Giovanni in Laterano, 66. Zu dem Gasthaus Helas 2013/2014, S. 65, Anm. 280; S. 75.

<sup>64</sup> Vgl. Herklotz 1985, S. 4.

<sup>65</sup> Es ist auch bei Van Heemskerck und Lippi zu sehen.

<sup>66</sup> Hülsen/Egger 1913–1916, Bd. 1, 1913, S. 39.

<sup>67</sup> Luchterhandt 1999, S. 113.

<sup>68</sup> In der älteren Forschung herrschte noch die Auffassung, die Säulenarchitektur des Balkons sei direkt an die Front der Konzilsaula angebaut gewesen, vgl. Hülsen/Egger 1913–1916, Bd. 1, 1913, S. 37.

<sup>69</sup> Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod. Vat. lat. 6110, fol. 156r–157r.

<sup>70</sup> Archivio di Stato di Roma, Camerale I, Fabbriche, busta 1527.

<sup>71</sup> Maddalo 1998/1999, Abb. 6, 10, 11.

<sup>72</sup> Zu *San Giovanni in Laterano* siehe Claussen 2008; Bosman u.a. 2020.

<sup>73</sup> Der Name des Turms wird auf dem Grundrissplan des Francesco Contini (siehe Anm. 57) unter Nr. 55 genannt. Zur *Torre Annibaldi* vgl. Herklotz 1985, S. 6.

<sup>74</sup> Für die *Lupa* am Turm gibt es mehrere schriftliche und bildliche Quellen, unter anderem eine Zeichnung nach einem verlorenen Fresko aus dem Querhaus der *Lateranbasilika*, die sich im *Archivio Capitolare Lateranense* befindet (Mondini 2020, S. 375, Abb. 17.19). Die Darstellung des Turms dort stimmt auffallend mit derjenigen auf der Barcelona-Vedute überein. Zur „Statuenstiftung“ von Sixtus IV. vgl. Buddensieg 1983.

<sup>75</sup> Panvinio 1570, S. 232.

<sup>76</sup> Panvinio 1570, S. 217.

<sup>77</sup> Siehe Anm. 53. Zu Hendrik Gijsmans vgl. den Eintrag in der Datenbank des *RKD – Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis*, online unter <https://rkd.nl/en/explore/artists/31589> [aufgerufen 1.1.2021].

<sup>78</sup> Blick von Südwesten auf den südöstlichen Teil des *Forum Romanum* mit *Santi Cosma e Damiano* und der *Maxentius-Basilika*; Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung, Inv. C 5799; Fabriczy 1893, S. 121.

<sup>79</sup> Biblioteca Apostolica Vaticana, Inv. Ashby.Disegni.331; Keaveney 1988, S. 160–162, Kat. 37.

<sup>80</sup> Siehe Anm. 39.

<sup>81</sup> Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, Inv. 79 D 2, fol. 7v; Bartsch 2019, S. 319–320, Kat. 8, Abb. S. 164.

<sup>82</sup> *Santa Croce in Gerusalemme* und Ruinen des *Sessoriums*, Antwerpen, Museum Plantin-Moretus, Prentenkabinett, Inv. PK.OT.02363; Fiamminghi a Roma 1995, S. 309–311, Kat. 232. *Forum Romanum* vom *Septimius-Severus-Bogen* aus, Paris, Bibliothèque nationale de France, Département des Estampes et de la Photographie, Inv. B 12 RES Bte 3 / FL 166; Lugt/Vallery-Radot 1936, S. 41, Kat. 166.

## Literatur

- Armellini 1891** – Mariano Armellini, *Le chiese di Roma dal secolo IV al XIX*, 2. Aufl., Rom 1891.
- Artur Ramon Art 2017** – Artur Ramon Art, *TEFAF Maastricht (Works on Paper, 10–19 March 2017, Stand 705). SALON DU DESSIN (22–27 March 2017, Palais Brongniart – Place de la Bourse, Paris, Stand 29)*, Barcelona 2017, PDF, <https://www.arturamon.com/wp-content/uploads/2017/02/cataleg-tefaf-17.pdf> [aufgerufen 1.1.2021].
- Ashby 1904** – Thomas Ashby, *Sixteenth-Century Drawings of Roman Buildings Attributed to Andreas Coner*, 2 Bde., London 1904 (Papers of the British School at Rome, Bd. 2).
- Ashby 1916** – *Topographical study in Rome in 1581. With many additional illustrations from various sources*, hg. v. Thomas Ashby, London 1916.
- Baldinucci 1681** – Filippo Baldinucci, *Vocabolario toscano dell'arte del disegno. Nel quale si esplicano i propri termini e voci, non solo della pittura, scultura & architettura, ma ancora di altre arti a quelle subordinate, e che abbiano per fondamento il disegno*, Florenz 1681.
- Bartoli 1911** – Alfonso Bartoli, *Cento vedute di Roma Antica*, Florenz 1911.
- Bartoli 1914–1922** – Alfonso Bartoli, *I monumenti antichi di Roma nei disegni degli Uffizi di Firenze*, 6 Bde., Rom 1914–1922.
- Bartsch 2019** – Tatjana Bartsch, *Maarten van Heemskerck. Römische Studien zwischen Sachlichkeit und Imagination*, München 2019 (Römische Studien der Bibliotheca Hertziana, Bd. 44).
- Bellini 2013** – Federico Bellini, *La Civitas Pia e le fortificazioni vaticane di Pio IV*, in: *Studi romani. Rivista semestrale dell'Istituto Nazionale di Studi Romani*, 2013, Bd. 61, Heft 1/4, S. 42–76.
- Boon 1978** – Karel G. Boon, *Netherlandish Drawings of the Fifteenth and Sixteenth Centuries*, 2 Bde., Den Haag 1978.
- Bosman u. a. 2020** – *The Basilica of Saint John Lateran to 1600*, hg. v. Lex Bosman u. a., Cambridge 2020 (British School at Rome studies).
- Briganti 1996** – Giuliano Briganti, *Gaspar van Wittel e l'origine della veduta settecentesca*, Neuausgabe hg. v. Laura Laureati / Ludovica Trezzani, Rom 1996.
- Brink 2017** – *Idea et Inventio. Italienische Zeichnungen des 15. und 16. Jahrhunderts aus der Sammlung der Kunstakademie Düsseldorf am Museum Kunstpalast*, bearb. v. Sonja Brink, 2 Bde., Petersberg 2017.
- Brink/Wismer 2013** – *Akademie. Sammlung. Krahe. Eine Künstlersammlung für Künstler*, hg. v. Sonja Brink / Beat Wismer, Berlin/München 2013.
- Briquet** – Charles Moïse Briquet, *Les Filigranes. Dictionnaire historique des marques du papier des leurs apparition vers 1282 jusqu'en 1600*, 4 Bde., Leipzig 1923.
- Budde 1930** – Illa Budde, *Beschreibender Katalog der Handzeichnungen in der Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf*, Düsseldorf 1930.
- Buddensieg 1983** – Tilmann Buddensieg, *Die Statuenstiftung Sixtus' IV. im Jahre 1471*, in: *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 1983, Bd. 20, S. 33–73.

**Büttner 2000** – Nils Büttner, *Die Erfindung der Landschaft. Kosmographie und Landschaftskunst im Zeitalter Bruegels*, Göttingen 2000.

**Chiarini 1971** – Marco Chiarini, *Vedute Romane. Disegni dal XVI al XVIII secolo*, Rom 1971, Ausst.-Kat., Rom, Gabinetto Nazionale delle Stampe, Farnesina alla Lungara, 1971.

**Claussen 2008** – Peter Cornelius Claussen, S. Giovanni in Laterano, in: Peter Cornelius Claussen, *Die Kirchen der Stadt Rom im Mittelalter 1050–1300*, Bd. 2, S. Giovanni in Laterano, Stuttgart 2008 (Corpus Cosmatorum, Bd. 2,2 / Forschungen zur Kunstgeschichte und christlichen Archäologie, Bd. 21), S. 23–353.

**Claussen 2020** – Peter Cornelius Claussen, S. Maria in Traspontina, in: *Die Kirchen der Stadt Rom im Mittelalter 1050–1300*, hg. v. Daniela Mondini / Carola Jäggi / Peter Cornelius Claussen, Bd. 4, M–O, Stuttgart 2020 (Corpus Cosmatorum, Bd. 2,4 / Forschungen zur Kunstgeschichte und christlichen Archäologie, Bd. 23), S. 463–468.

**DiFuria 2012** – Arthur J. DiFuria, The Eternal Eye. Memory, Vision and Topography in Maarten van Heemskerck's Roman Ruin 'Vedute', in: *Rom zeichnen. Maarten van Heemskerck 1532–1536/37*, hg. v. Tatjana Bartsch / Peter Seiler, Berlin 2012 (Humboldt-Schriften zur Kunst- und Bildgeschichte, Bd. 8), S. 157–170.

**D'Onofrio 1971** – Cesare D'Onofrio, *Castel S. Angelo*, Rom 1971.

**Dupérac 1575** – Étienne Dupérac, *I vestigi dell'antichità di Roma raccolti et ritratti in prospettiva con ogni diligentia [...]*, Rom 1575.

**Egger 1903** – Hermann Egger, *Kritisches Verzeichnis der Sammlung architektonischer Handzeichnungen der K. K. Hof-Bibliothek*, Bd. 1, Wien 1903.

**Egger 1905–1906** – *Codex Escorialensis. Ein Skizzenbuch aus der Werkstatt Domenico Ghirlandaios*, hg. v. Hermann Egger, unter Mitw. v. Christian Hülsen / Adolf Michaelis, 2 Bde., Wien 1905–1906.

**Egger 1911–1931** – Hermann Egger, *Römische Veduten. Handzeichnungen aus dem XV. bis XVIII. Jahrhundert zur Topographie der Stadt Rom*, 2 Bde., Wien 1911–1931.

**Fabriczy 1893** – Cornelius de Fabriczy, Il libro di schizzi d'un pittore olandese nel Museo di Stuttgart, in: *Archivio storico dell'arte*, 1893, Bd. 6, S. 106–126.

**Fernández Gómez 2000** – Margarita Fernández Gómez, *Codex Escorialensis 28-II-12*, 2 Bde., Murcia 2000.

**Ferri 1885** – Nerino Ferri, *Indice geografico-analitico dei disegni di architettura civile e militare esistenti nella Galleria degli Uffizi in Firenze*, Rom 1885.

**Fiamminghi a Roma 1995** – *Fiamminghi a Roma 1508–1608. Artisti dei Paesi Bassi e del principato di Liegi a Roma durante il rinascimento*, Mailand 1995, Ausst.-Kat., Rom, Palazzo delle esposizioni / Brüssel, Palais des beaux-arts, 1995.

**Garms 1995** – Jörg Garms, *Vedute di Roma dal medioevo all'ottocento. Atlante iconografico, topografico, architettonico*, 2 Bde., Neapel 1995.

**Garms 1997** – Jörg Garms, Vedute und Architektur. Anmerkungen zu ihrem Verhältnis im 18. Jahrhundert, vorwiegend Italien, in: *Festschrift für Johannes Langner. Zum 65. Geburtstag am 1. Februar 1997*, hg. v. Klaus Gereon Beuckers u. a., Münster 1997 (Karlsruher Schriften zur Kunstgeschichte, Bd. 1), S. 123–140.

**Gernsheim 1948/1949** – Walter Gernsheim, Letter to the Editor: Corpus Photographicum of Drawings, in: *College Art Journal*, 1948/1949, Bd. 8, Heft 2, S. 136–137.

- Giovannoli 1616** – Alò Giovannoli, *Vedute degli antichi vestigi di Roma [...]*, 2 Bde., Rom 1616.
- Gori Sassoli 2000** – *Roma Veduta. Disegni e stampe panoramiche della città dal XV al XIX secolo*, hg. v. Mario Gori Sassoli, Rom 2000, Ausst.-Kat., Rom, Istituto Nazionale per la Grafica, Palazzo Poli, 2000–2001.
- Gregg 2019** – Ryan E. Gregg, *City views in the Habsburg and Medici courts: depictions of rhetoric and rule in the sixteenth century*, Leiden/Boston 2019 (Brill's studies in intellectual history, Bd. 294 / Brill's studies on art, art history, and intellectual history, Bd. 35).
- Helas 2013/2014** – Philine Helas, Kunst und visuelle Präsenz zweier Hospitäler in Rom. Santo Spirito in Sassia und Santissimo Salvatore ad Sancta Sanctorum am Lateran zwischen dem 14. und frühen 16. Jahrhundert, in: *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, 2013/2014, Bd. 41, S. 9–109.
- Herklotz 1985** – Ingo Herklotz, Der Campus Lateranensis im Mittelalter, in: *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 1985, Bd. 22, S. 1–43.
- Hermanin 1911** – Federico Hermanin, *Die Stadt Rom im 15. und 16. Jahrhundert. 52 Ansichten*, Leipzig 1911.
- Horsch 2003** – Nadja Horsch, Die Scala Santa im mittelalterlichen Lateranpalast. Eine neue Lektüre der Quellen, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 2003, Bd. 66, S. 524–532.
- Horsch 2010** – Nadja Horsch, Die Nordflanke des mittelalterlichen Lateranpalastes als Bühne des Papstes, in: *Stadtgestalt und Öffentlichkeit. Die Entstehung politischer Räume in der Stadt der Vormoderne*, hg. v. Stephan Albrecht, Köln u. a., 2010 (Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München, Bd. 24), S. 253–273.
- Horsch 2014** – Nadja Horsch, *Ad astra gradus. Scala Santa und Sancta Sanctorum in Rom unter Sixtus V. (1585–1590)*, München 2014 (Römische Studien der Bibliotheca Hertziana, Bd. 35).
- Huelsen 1910** – *Il libro di Giuliano da Sangallo. Codice Vaticano Barberiniano Latino 4424*, hg. v. Cristiano Huelsen, Leipzig 1910 (Codices e Vaticanis selecti, Bd. 11).
- Hülsen 1921** – Christian Hülsen, [Rez.] Le piante maggiori di Roma dei secoli XVI e XVII, riprodotte in fototipia, hg. v. Francesco Ehrle, Rom 1908–1911, in: *Göttingische gelehrte Anzeigen*, 1921, Bde. 1–3, S. 30–52.
- Hülsen 1927** – Christian Hülsen, *Le chiese di Roma nel medio evo. Cataloghi ed appunti*, Florenz 1927.
- Hülsen 1984** – *Il libro di Giuliano Da Sangallo. Codice Vaticano Barberiniano Latino 4424*, hg. v. Christian Hülsen, 2 Bde., Neuausgabe Vatikanstadt 1984 (Codices e Vaticanis selecti, Bd. 39).
- Hülsen/Egger 1913–1916** – Christian Hülsen / Hermann Egger, *Die römischen Skizzenbücher von Marten van Heemskerck im Königlichen Kupferstichkabinett zu Berlin*, 2 Bde., Berlin 1913–1916.
- Iaccarino 2004** – Maria Iaccarino, Roma nel XVI secolo. Le vedute di Anton van den Wyngaerde, in: *Tra oriente e occidente. Città e iconografia dal XV al XIX secolo*, hg. v. Cesare de Seta, Neapel 2004, S. 170–178.
- Keaveney 1988** – *Views of Rome from the Thomas Ashby Collection in the Vatican Library*, hg. v. Raymond Keaveney, London 1988.
- Klapheck 1928** – Richard Klapheck, *Die Kunstsammlungen der Staatlichen Kunstakademie zu Düsseldorf*, Düsseldorf 1928.

**Köhler/Bruintjes 1992** – Neeltje Köhler / Jaap Bruintjes, *Roma Veduta. Rome gezien door Nederlandse meesters uit de 16de en 17de eeuw*, 's-Hertogenbosch 1993, Ausst.-Kat., 's-Hertogenbosch, Noordbrabants Museum, 1992–1993.

**Krautheimer 1933** – Richard Krautheimer, [Rez.] Hermann Egger, *Römische Veduten*, 2 Bde., Wien 1911–1931, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 1933, Bd. 2, S. 120–123.

**Krönig 1961** – Wolfgang Krönig, *Geschichte einer Rom-Vedute*, in: *Miscellanea Bibliothecae Hertzianae. Zu Ehren von Leo Bruhns, Franz Graf Wolff Metternich, Ludwig Schudt*, München 1961 (Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana, Bd. 16), S. 385–417.

**Levin 1883** – Theodor Levin, *Repertorium der bei der Königl. Kunst-Akademie zu Düsseldorf aufbewahrten Sammlungen*, Düsseldorf 1883.

**Luchterhandt 1999** – Manfred Luchterhandt, *Päpstlicher Palastbau und höfisches Zeremoniell unter Leo III.*, in: 799 – *Kunst und Kultur der Karolingerzeit. Karl der Große und Papst Leo III. in Paderborn*, hg. v. Christoph Stiegemann / Matthias Wemhoff, 3 Bde., Mainz 1999, Bd. 3, S. 109–122, Ausst.-Kat., Paderborn, Städtische Galerie Am Abdinghof, 1999.

**Luchterhandt 2015** – Manfred Luchterhandt, *Vom Haus des Bischofs zum Locus Sanctus. Der Lateranpalast im kulturellen Gedächtnis des römischen Mittelalters*, in: *The emperor's house. Palaces from Augustus to the age of absolutism*, hg. v. Michael Featherstone, Berlin u. a. 2015 (Urban spaces, Bd. 4), S. 73–92.

**Luchterhandt 2017** – Manfred Luchterhandt, *Vom Palatium Papae zum Pilgerort. Der Lateran im Hoch- und Spätmittelalter*, in: *Wunder Roms im Blick des Nordens von der Antike bis zur Gegenwart*, hg. v. Christoph Stiegemann, Petersberg 2017, S. 128–133, Ausst.-Kat., Paderborn, Erzbischöfliches Diözesanmuseum, 2017.

**Lugt** – Frits Lugt, *Les Marques de collections, de dessins & d'estampes*, 2 Bde., Amsterdam 1921–1956, Reprint San Francisco 1975–1988.

**Lugt/Vallery-Radot 1936** – Frits Lugt / Jean Vallery-Radot, *Bibliothèque National Cabinet des Estampes. Inventaire Général des Dessins des Écoles du Nord*, Paris 1936.

**Maddalo 1990** – Silvia Maddalo, *In figura Romae. Immagini di Roma nel libro medioevale*, Rom 1990 (Studi di arte medioevale, Bd. 2).

**Maddalo 1998/1999** – Silvia Maddalo, *Ancora sulla loggia di Bonifacio VIII al Laterano. Una proposta di ricostruzione e un'ipotesi attributive*, in: *Arte medioevale. Periodico internazionale di critica dell'arte medioevale*, 1998/1999, 2. Ser., Bd. 12/13, S. 211–230.

**Maier 2012** – Jessica Maier, *Francesco Rosselli's lost view of Rome. An urban icon and its progeny*, in: *The art bulletin*, 2012, Bd. 94, Heft 3, S. 395–411.

**Maurer 2007** – Golo Maurer, *Mausoleum Kaiser Hadrians, Engelsburg*, in: *Rom. Meisterwerke der Baukunst von der Antike bis heute. Festgabe für Elisabeth Kieven*, hg. v. Christina Strunck, Petersberg 2007 (Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte, Bd. 43), S. 54–57.

**Meißner u. a. 1983–** – *Allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, hg. v. Günter Meißner u. a., bisl. 65 Bde., Berlin u. a., 1983–.

**Michaelis 1891** – Adolf Michaelis, *Römische Skizzenbücher Marten van Heemskerks und anderer nordischer Künstler des XVI. Jahrhunderts, I–II*, in: *Jahrbuch des Kaiserlich Deutschen Archäologischen Instituts*, 1891, Bd. 6, S. 125–172 und 218–238.

**Michaelis 1892** – Adolf Michaelis, Römische Skizzenbücher nordischer Künstler des XVI. Jahrhunderts, III–V, in: *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts*, 1892, Bd. 7, S. 83–105.

**Mondini 2020** – Daniela Mondini, Furtum sacrilegum. The “holy heads” of Peter and Paul and their reliquaries in the Lateran, in: *Bosman u. a. 2020*, S. 345–378.

**Nuti 1996** – Lucia Nuti, *Ritratti di Città*, Venedig 1996.

**Oehler 1997** – Lisa Oehler, *Rom in der Graphik des 16. bis 18. Jahrhunderts. Ein niederländischer Zeichnungsband der Graphischen Sammlung Kassel und seiner Motive im Vergleich*, Berlin 1997.

**Olbrich u. a. 1987–1994** – *Lexikon der Kunst. Architektur, bildende Kunst, angewandte Kunst, Industrieformgestaltung, Kunsttheorie*, hg. v. Harald Olbrich u. a., 7 Bde., Leipzig 1987–1994.

**Panvinio 1570** – Onofrio Panvinio, *Le sette chiese romane*, tradotte da Marco Antonio Lanfranchi, Rom 1570.

**Piccard** – *Wasserzeichenkartei Piccard. Landesarchiv Baden-Württemberg, Hauptstaatsarchiv Stuttgart, J 340*, online unter <https://www.piccard-online.de/start.php> [aufgerufen 1.1.2021].

**Pieter Bruegel 1975** – *Pieter Bruegel d. Ä. als Zeichner. Herkunft und Nachfolge*, bearb. v. Fedja Anzelewsky, Berlin 1975, Ausst.-Kat., Berlin, Kupferstichkabinett, 1975.

**Richardson 1992** – Lawrence Richardson, *A New Topographical Dictionary of Ancient Rome*, Baltimore u. a. 1992.

**Röll 2011** – Johannes Röll, Willkürliche Veränderungen der urbanistischen Ordnung. Zur Neuerfindung römischer Topographie um 1600 auf einem Gemälde in Montepulciano, in: *Ordnung und Wandel in der römischen Architektur der Frühen Neuzeit. Kunsthistorische Studien zu Ehren von Christof Thoenes*, hg. v. Hermann Schlimme / Lothar Sickel, München 2011 (Römische Studien der Bibliotheca Hertziana, Bd. 26), S. 185–195.

**Roemer 2019** – Lisa Marie Roemer, *camminando vedrete. Wege durch das antike Rom in der Reiseliteratur des 7. bis 16. Jahrhunderts*, Berlin 2019 (Berlin studies of the ancient world, Bd. 71).

**Rubach 2016** – Birte Rubach, *Ant. Lafreri formis Romae. Der Verleger Antonio Lafreri und seine Druckgraphikproduktion*, Berlin 2016.

**Samperi/Zampa 2017** – Renata Samperi / Paola Zampa, La loggia di Giulio II a Castel Sant'Angelo. Storia, modelli, discendenza, in: *Giuliano da Sangallo*, hg. v. Amedeo Belluzzi u. a., Mailand 2017, S. 434–446.

**Schaar 1968** – Eckhard Schaar, *Niederländische Handzeichnungen 1500–1800 aus dem Kunstmuseum Düsseldorf*, Düsseldorf 1968, Ausst.-Kat., Düsseldorf, Kunstmuseum, 1968.

**Schaar 1969** – Eckhard Schaar, *Meisterzeichnungen der Sammlung Lambert Krahe*, Düsseldorf 1969, Ausst.-Kat., Düsseldorf, Kunstmuseum, 1969–1970.

**Schedel 1493** – Hartmann Schedel, *Das buch der Cronicken vnd gedechtnus wirdigern geschichte[n] [...]*, Nürnberg 1493.

**Severano 1630** – Giovanni Severano, *Memorie Sacre Delle Sette Chiese Di Roma E di altri luoghi, che si trouano per le strade di esse*, Rom 1630.

**de Seta 2011** – Cesare de Seta, *Ritratti di città. Dal Rinascimento al secolo XVIII*, Turin 2011.

**Stoschek 1999** – Jeannette Stoschek, Die Vedute. Bemerkungen zu Entstehung und Geschichte eines Genres, in: Corinna Höper, *Giovanni Battista Piranesi. Die poetische Wahrheit*, Ostfildern-Ruit 1999, S. 31–60, Ausst.-Kat., Stuttgart, Staatsgalerie, Graphische Sammlung, 1999.

**The Origins 1978** – *The Origins of the Italian Veduta. An Exhibition by the Department of Art, Brown University*, Providence, RI 1978, Ausst.-Kat., Providence, Brown University, 1978.

**Thoenes 1986** – Christof Thoenes, St. Peter als Ruine. Zu einigen Veduten Heemskercks, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 1986, Bd. 49, S. 481–501.

**Trnek 2007** – Renate Trnek, *Traum vom Süden. Die Niederländer malen Italien*, Wien 2007, Ausst.-Kat., Wien, Gemäldegalerie Akademie der Bildenden Künste, 2007–2008.

**Turner 1996** – *The Dictionary of Art*, hg. v. Jane Turner, 34 Bde., London 1996.

**Van Ooteghem 2014** – Sarah Van Ooteghem, “There we will see many views that will inspire us to create landscapes” – The use of sixteenth-century Netherlandish artists’ Roman “Vedute” as historical sources, in: *Portraits of the city. Representing urban space in later medieval and early modern Europe*, hg. v. Katrien Lichtert u. a., Turnhout 2014 (Studies in European urban history, Bd. 31), S. 173–185.

**Wiesel/Cichy 1959** – J.M. Wiesel / B. Cichy, *Römische Veduten des 14. – 19. Jahrhunderts*, Stuttgart, 1959.

**Winner 1985** – Matthias Winner, Vedute in Flemish landscape drawings of the 16th century, in: *Netherlandish mannerism*, hg. v. Görel Cavalli-Björkman, Stockholm 1985 (Nationalmusei skriftserie; N. S., Bd. 4), S. 85–96.

**Zeitler 1999** – Kurt Zeitler, *Wege durch Rom. Druckgraphische Veduten aus drei Jahrhunderten*, München 1999, Ausst.-Kat., München, Staatliche Graphischen Sammlung in der Neuen Pinakothek, 1999.

## Bildnachweise

Abb.1: © Kunstpalast – Horst Kolberg – ARTOTHEK · Abb. 2: Hedda Finke · Abb. 3: Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet · Abb. 4, 10: Artur Ramon Art · Abb. 5: Staatliche Museen zu Berlin / Volker H. Schneider · Abb. 6: nach Luchterhandt 1999, S. 113 · Abb. 7: Bibliotheca Hertziana, Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte, Foto: Domenico Ventura · Abb. 8: Staatsgalerie Stuttgart · Abb. 9: nach Keaveney 1988, S. 161